

# ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2018

## ЛИТЕРАТУРА РЕГИОНОВ В СВЕТЕ ГЕО- И ЭТНОПОЭТИКИ



Российская академия наук  
Уральское отделение

# **ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ — 2018**

**ЛИТЕРАТУРА РЕГИОНОВ  
В СВЕТЕ ГЕО- И ЭТНОПОЭТИКИ**

Материалы  
XIII Всероссийской научной конференции  
(Екатеринбург, 18–19 октября 2018 г.)

Екатеринбург – 2019

УДК 82(091):063.01

ББК 8386

Д 36

Редакционная коллегия

*Арсенова Татьяна Анатольевна*

(Институт истории и археологии УрО РАН)

*Зырянов Олег Васильевич*, доктор филологических наук, профессор  
(Уральский федеральный университет)

*Назарова Лариса Александровна*, кандидат филологических наук, доцент  
(Уральский федеральный университет)

*Приказчикова Елена Евгеньевна*, доктор филологических наук, профессор  
(Уральский федеральный университет)

*Созина Елена Константиновна*, доктор филологических наук, профессор  
(Институт истории и археологии УрО РАН)

Рецензенты

*Грамотчикова Наталья Борисовна*, кандидат филологических наук  
(Институт истории и археологии УрО РАН)

*Барковская Нина Владимировна*, доктор филологических наук, профессор  
(Уральский государственный педагогический университет)

**Д36 Дергачевские чтения – 2018. Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики** : материалы XIII Всероссийской научной конференции (г. Екатеринбург, 18–19 октября 2018 г.). – Екатеринбург : УрО РАН, 2019. – 440 с.

ISBN 978-5-7691-2523-2

Сборник статей составлен по материалам XIII Всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения», прошедшей 18–19 октября 2018 г. в Екатеринбурге, и подготовлен на базе Института истории и археологии УрО РАН, Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина и Объединенного музея писателей Урала. Открывающий издание раздел включает работы, выполненные в русле магистральной темы конференции «Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики». Второй, третий и четвертый разделы посвящены историко-литературным исследованиям творчества отечественных художников слова. Пятый раздел представляет опыты изучения литературы через призму локальных традиций и региональных идентичностей. Зарубежная литература в контексте национально-культурных традиций рассматривается в шестом разделе. Завершает издание блок статей, подготовленных сотрудниками музеев г. Екатеринбурга и освещающих практики музейной работы в современном социокультурном пространстве.

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

© Уральское отделение РАН, 2019

© ИИиА УрО РАН, 2019

ISBN 978-5-7691-2523-2

© Авторы, 2019

# СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии ..... 9

## Раздел I

### Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики

#### **Зырянов О.В.**

Об этноконфессиональной перспективе  
в изучении русской классической литературы  
(историко-методологический экскурс) ..... 12

#### **Приказчикова Е.Е.**

«Богоподобная царевна киргиз-кайсацкие орды»  
и ее мурза: к истории создания одного мифа ..... 20

#### **Васильев И.Е.**

«Пестрое кружево» Пятирима Сорокина:  
жанровое своеобразие ..... 29

#### **Подкорытова Т.И.**

Музыкальный гений Шопена в этнопсихологической  
трактовке Станислава Пшибышевского ..... 36

#### **Сироткина Т.А.**

Названия народов в художественных текстах  
как зеркало этнической идентичности  
(на материале романа Алексея Иванова «Тобол») ..... 44

#### **Сидорова О.Г.**

Европа и Япония смотрят друг на друга:  
роман Д. Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута» ..... 55

## **Раздел II** **Литература Древней Руси и XVIII в. и ее рецепция**

### **Попович А.И.**

Жертва vs. жертвенность: телесное и святое  
в памятниках книжности Древней Руси ..... 64

### **Мамыкина Е.Е.**

Татарский мир в интерпретации  
автора Казанской истории ..... 70

### **Мокроносова А.Э.**

Брачно-семейное поведение супругов  
в памятниках древнерусской литературы XVI в. .... 77

### **Нестерова А.В.**

Авторская рецепция пастырского слова  
в сборнике конца XVII в. «Статир» ..... 84

### **Шильникова Т.В.**

«Путник» Иоанна Максимовича митрополита Тобольского  
как жанровая модификация путевой литературы XVIII в. .... 90

### **Яклюшина М.С.**

Особенности топоса «храм» в эпической поэме  
М.М. Хераскова «Владимир Возрожденный» ..... 98

### **Голендухина М.А.**

Житийный образ протопопа Аввакума  
в стихотворных переложениях XIX–XX вв.  
(Д. Мережковский, М. Волошин, А. Несмелый) ..... 107

## **Раздел III**

### **Русская литература классического периода: опыты осмысления**

#### **Житкова Л.Н.**

Философская парадигматика романа  
М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» ..... 116

#### **Качков И.А.**

«Девятнадцатый век принадлежит России»:  
о значении эпилога романа  
В. Ф. Одоевского «Русские ночи» ..... 122

**Рава М.Н.**

Экфрастический дискурс  
в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»  
(на примере женских образов)..... 129

**Кошелева О. Д.**

Курсив в романе Ф. М. Достоевского  
«Преступление и наказание» ..... 136

**Эльстон-Бирон А.В.**

Ф. М. Решетников играет в «Ревизора»,  
или cherche Хлестаков ..... 142

**Созина Е.К.**

Роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Три конца»  
в свете романной концепции писателя ..... 149

**Волегов А.В.**

Мамин-Сибиряк и Федор Сологуб.  
К проблеме становления модернистского  
художественного мышления..... 162

**Раздел IV****Отечественная литература XX – начала XXI в.:  
языки самоописания****Овчинников А.Г.**

Ницшеанский концепт деструкции «истинного мира»  
в рассказе Л. Андреева «Иуда Искариот» ..... 178

**Ползунова Ю.С.**

«Тень птицы» И.А. Бунина  
как паломническое путешествие ..... 186

**Черноскутова Н.Д.**

Приемы создания образа Л.Н. Толстого в книге  
И.А. Бунина «Освобождение Толстого»..... 191

**Осюшкина Е.О.**

Образ города в поэзии В. Шершеневича  
футуристического периода..... 196

**Хадынская А.А.**

Три родины Валерия Перелешина ..... 202

<b>Приловская О.В.</b> Классическая литература – личность – советская реальность в контексте размышлений П.П. Бажова.....	218
<b>Абельская Р.Ш.</b> «Черный человек» В. Высоцкого: высокие образы в соединении с «уличной» поэтикой.....	223
<b>Голенищева М.С.</b> Функции греческой мифологии в современной фантастике (на материале «Ахейского цикла» Г.Л. Олди) .....	230
<b>Арсенова Т.А., Меллер В.А.</b> Поколение на фоне поэта: фильм Алены ван дер Хорст “Boris Ryzhy” / «Борис Рыжий» (контекст, проблематика, поэтика).....	239
<b>Раздел V</b>	
<b>Локальные традиции и региональные идентичности в литературе</b>	
<b>Аболина Т.М.</b> Зауральский город Далматово в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка .....	266
<b>Масальцева Т.Н.</b> Литературная жизнь пермской газеты «Сибирские стрелки» 1919 г.....	275
<b>Подлубнова Ю.С.</b> Газета «За Магнитострой литературы» и литературное движение на Урале в 1932–1933 гг.....	282
<b>Давыдов О.М.</b> Мифопоэтика литературного сказа Н.Г. Кондратовской: фронтирный подход .....	293
<b>Комаров С.А.</b> Младописьменные литературы в составе литератур Тюменского края (опыт общей характеристики) .....	301
<b>Лагунова О.К.</b> Путевые заметки Е. Д. Айпина как этнопоэтическое описание.....	308

<b>Носкова А.Ю.</b>	
Геопоэтическое пространство Александра Вавилова .....	315
<b>Гололобов Е.И.</b>	
Конструирование географического образа севера Западной Сибири в отечественной публицистической и научно-популярной литературе второй половины XX в.: от пространства к территории .....	321
<b>Шаяхметов Р.А.</b>	
Образы горы Торатау (Ишимбайский район Башкортостана) в литературе .....	325
<b>Раздел VI</b>	
<b>Зарубежная литература в контексте национально-культурных традиций</b>	
<b>Филиппенок М.В.</b>	
Покровители рубежей: концепт власти в памятниках латинской гимнографии Испании и Сицилии XII в. ....	336
<b>Чернышов М.Р.</b>	
Поэтика зачина в детективах Рекса Стаута .....	342
<b>Николина Н.Н.</b>	
Проблема передачи реалий при переводе текстов художественной литературы (на примере переводов романа Стивена Кинга «Оно»).....	351
<b>Ларцева Е.В., Рогалева О.О.</b>	
Межвариантный перевод: к проблеме сохранения национального своеобразия британского текста в американском издании (на материале серии книг Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере).....	359
<b>Ловцова О.В.</b>	
Тенденции развития британского «театра жестокости»: Э. Бонд, С. Кейн, М. Равенхилл .....	366
<b>Гафурова Ю.Р., Ларцева Е.В.</b>	
Окказионализмы в творчестве современных британских писателей .....	373



**Сахновская Ю.В.**

Роль детской скандинавской литературы  
в формировании северного мифа «счастливой жизни»  
(хюггё, лагом, сису) в русском сознании ..... 379

**Раздел VII**

**Практики музейной работы  
в современном социокультурном пространстве**

**Каменецкая Т.Я.**

«Почтовая интерпретация» экспозиции  
Музея Ф.М. Решетникова через призму прозы писателя.  
Приемы филологического анализа  
в составе музейного практикума ..... 386

**Попова Н.Н.**

Экспертиза и атрибуция архивных документов семьи  
Д.Н. Мамина-Сибиряка (теоретические выводы).....397

**Сухачева О.Ю.**

Научные выставки в историческом музее.  
(Из опыта Музея истории Екатеринбурга) ..... 405

**Тюлькина А.Л.**

Ракурс восприятия фотографической коллекции  
в современном литературном музее ..... 410

**Кардапольцева В.Н., Кряжевских М.Ю., Пальчик М.А.**

Музей и театр: от exposition dramaturgy к site-specific ..... 419

**Калабина В.М.**

Обзор программ музеев города Екатеринбурга  
в аспекте развития творческих способностей  
младших школьников .....427

**Об авторах** ..... 435

## От редколлегии

Настоящий сборник статей представляет собой материалы очередной, тринадцатой по счету, всероссийской научной конференции «Дергачевские чтения – 2018», прошедшей в Екатеринбурге 18–19 октября 2018 г. Регулярно, каждые два года, «Дергачевские чтения» демонстрируют плодотворную совместную научно-организационную работу преподавателей филологического факультета Уральского федерального университета (кафедры русской и зарубежной литературы), научных сотрудников академического Института истории и археологии УрО РАН (сектора истории литературы), а также работников Объединенного музея писателей Урала, который неизменно предоставляет площадку «Литературного квартала» коллегам-филологам для проведения мероприятий различного уровня.

Вынесенная в заглавие прошедшей конференции тема – «Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики» – связана с магистральным направлением «Дергачевских чтений», определившимся еще к началу 1990-х гг.: «Русская литература: национальное развитие и региональные особенности» – и отражающим круг научных интересов профессора Уральского университета Ивана Алексеевича Дергачева (1911–1991), стоявшего у истоков как филологического факультета УрГУ, так и «Литературного квартала» ОМПУ. Новый извод темы 2018 г. позволил, во-первых, расширить материал научного исследования, включив в него литературную традицию различных регионов (как собственно российских локусов, так и регионов Запада и Востока), а во-вторых, придать самому исследовательскому поиску концептуальный и инструментальный характер – за счет привлечения возможностей новейших научно-теоретических парадигм гео- и этнопоэтики.

Сборник статей представляет результаты научного поиска исследователей из Екатеринбурга, Челябинска, Перми, Уфы, Тюмени,

Сургута, Омска, Новосибирска, а также г. Тайбэй (Тайвань), и делится на семь тематических блоков. Открывающий издание раздел включает работы, выполненные в русле магистральной темы конференции «Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики» на материале отечественной и зарубежной литературы и освещающие как методологический ракурс проблемы, так и частные ее вопросы. Второй, третий и четвертый разделы по традиции посвящены историко-литературным исследованиям творчества отечественных художников слова и охватывают большой временной пласт: от древнерусской литературы XI столетия до современной начала XXI в. Пятый раздел сборника – «Локальные традиции и региональные идентичности в литературе» – высвечивает неослабевающий интерес научного сообщества региона к истории словесности Урала, устойчивость и перспективность литературной регионалистики как отдельного направления. Попыты исследования зарубежной литературы в контексте национально-культурных традиций рассматривается в шестом разделе. Завершает издание блок статей, подготовленных сотрудниками музеев г. Екатеринбурга и освещающих практики музейной работы в современном социокультурном пространстве.

На сегодняшний день «Дергачевские чтения» – одна из самых известных и ожидаемых регулярных литературоведческих конференций города, неизменно собирающая в октябре в «Литературном квартале» Объединенного музея писателей Урала исследователей-филологов и специалистов смежных гуманитарных дисциплин из разных городов страны. Материалы научных встреч в формате сборника статей стабильно выходят в течение года после конференции и в полном объеме размещаются в базе данных РИНЦ, а также на сайте Электронного научного архива УрФУ, знакомя читателей с актуальными результатами научного поиска в области словесности.

# **Раздел I**

## **Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики**

О. В. Зырянов  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Об этноконфессиональной перспективе в изучении русской классической литературы (историко-методологический экскурс)

В статье «<Общее значение слова литература>» В. Г. Белинский указывал на то, что «литература есть последнее и высшее выражение мысли народа, проявляющейся в слове» [Белинский, с. 496]. Но из этого определения проистекают отличительные особенности отдельных национальных литератур, которые могут быть поставлены в зависимость от культурно-исторических различий — по сути своей, ментального порядка. По этому поводу философ И. А. Ильин отмечал: «Культура творится не одним человеком. Она есть достояние многих людей, духовно объединенных между собой. <...> Эта связь закрепляется *традицией*, передающейся из поколения в поколение. Так постепенно возникает *единая и общая* всем культура» [Ильин, с. 323]. Но органической формой бытования традиции выступает именно национальная культура. Ибо, по словам того же философа, «самое глубокое единение людей возникает из их *духовной однородности*, из сходного душевно-духовного *уклада*, из сходной *любви* к единому и общему, из единой *судьбы*, связующей людей в жизни и смерти, из одинакового *созерцания*, из единого *языка*, из однородной *веры* и из совместной *молитвы*. Именно таково *национальное единение людей*» [Там же].

Позволим себе краткий историко-методологический экскурс, выводящий к уяснению национальной специфики русской культуры и ее обуславливающего этноконфессионального фактора.

Об особом положении России по отношению к Западу писал Н. Я. Данилевский в трактате «Россия и Европа» (1869). Россию он воспринимал как «восточноевропейские, или западноазиат-

ские, соединенные штаты» [Данилевский, с. 63]. Для него Россия — это отдельный, самобытный культурно-исторический тип, особого рода цивилизация, соотносимая и в то же время противопоставленная западному, романо-германскому миру.

Ментальное своеобразие России (в ее противостоянии Европе) философ С. Л. Франк сводил к следующему: «Русская религиозность, с одной стороны, вообще вобрала в себя, частично благодаря посредничеству византийской церкви, антично-греческий, космически-онтологический элемент (и, можно, пожалуй, сказать, что различие между русской и западноевропейской религиозностью до известной степени соответствует различию между греческой и римской античностью), а с другой — она этим самым абсорбировала отголоски древнего славяноязыческого культа природы» [Франк, с. 187]. Последней основой духовной жизни и духовного бытия, по мысли философа, является не «я», а «мы». Характерная же для русской нации «мы-философия» противопоставляется «я-философии» Запада, равно как «магическое» (или религиозное) русское мировоззрение (основывающееся на восприятии реального присутствия всеобщего духа в сообществе) — «фаустовскому» мировоззрению Запада.

Любая культура (в том числе и русская) — это прежде всего духовная культура, культура ума и сердца, этих двух основополагающих проявлений человеческого духа. При этом, однако, следует учесть, что «миросозерцание, а следовательно, и субстанциальная идея народа проявляется в его религии, в его гражданственности, в его искусстве и знании» [Белинский, с. 510–511]. Особо акцентируем в приведенном высказывании мысль о первоочередной роли религии (или этноконфессионального фактора) в формировании ментальной картины мира, присущей тому или иному народу. Естественно, это не отменяет важности других факторов культурно-исторического порядка, но выдвигает именно *этноконфессиональный подход* в качестве наиболее адекватного в плане выявления духовно-религиозных основ и национальной специфики русской литературной классики.

Так, русская классическая словесность, особенно в лице Пушкина (ее зачинателя и эталонного выразителя), впитала в себя традиции культуры как европейской, так и святоотеческой. Отсюда, может быть, и известные оценки Пушкина,

неизбежно мифологизированные в национальной культуре: «солнце русской поэзии» (В.Ф. Одоевский), «единственное явление русского духа» (Н.В. Гоголь), «наше все» (А. Григорьев), «солнечный центр нашей истории» (И.А. Ильин), «удерживающий теперь» (В.С. Непомнящий), «культурный герой Нового времени» (М.Н. Виролайн). В этом же ряду следует рассмотреть и еще одну символическую оценку, предложенную в монографии А.С. Позова «Метафизика Пушкина» (1967): «Сократ философом: «Впервые, после многих столетий, произошла в Пушкине консолидация русского духа, как в Сократе — древнегреческого духа, в Гермесе Трисмегисте — египетского, в Орфее — фракийско-пеласгического, в Зороастре — иранского, в Раме и Кришне — индусского, в Лао-Тсе — китайского, в Магомете — арабского и в Моисее — еврейского» [Позов, с. 90]. Основная линия культурного противостояния, с позиции А.С. Позова, наиболее адекватно выявляющая именно русский национальный гений, — это Пушкин и Шекспир: «Пушкин впитал в себя Ренессанс и гуманизм, чтобы критически и органически их изжить. Как через гигантскую лупу, пропустил он все чужое и наносное через свой универсальный дух. В нем — не только изжитие, но и религиозно-метафизическое преодоление западного ренессансного гуманизма. Пушкин — пророк нового ренессанса, ренессанса христианского» [Там же, с. 86].

Все приведенные выше высказывания известных философов и литературных критиков, представленные неизбежно в выборочном и фрагментарном виде, ставят важнейшую проблему национального своеобразия русской литературной классики и методов ее изучения. В этом плане следует отметить одно поразительное явление — практически одновременное, происходящее на начало 1990-х гг., формирование в нашем отечественном литературоведении таких научно-исследовательских парадигм, как *этнопоэтика* (см.: [Захаров, 1994]) и *религиозная филология*, связанная с именами М.М. Дунаева, И.А. Есаулова, В.А. Котельникова, В.С. Непомнящего и др.<sup>1</sup>

Как закономерная и полноправная часть исторической поэтики, *этнопоэтика* берет на себя задачу проследить этно-

<sup>1</sup> О проблемно-методологическом поле религиозной филологии см.: [Зырянов].

культурный компонент в самой художественной структуре, эстетическом строе произведений, в организации поэтического мира художника, его аксиологической системе. Но в самом названии «этнопоэтика» может быть усмотрена некая редукция смысла, ибо применительно к русской классической словесности не столько этническое (национальное), сколько именно конфессиональное начало является определяющим фактором, решающим и поворотным моментом в идейно-эстетическом самоопределении отечественных писателей-классиков.

Примечательно, что в статье «Православные аспекты этнопоэтики русской литературы» В. Н. Захаров увязывает воедино стоящие перед этнопоэтикой задачи с этноконфессиональным характером литературоведческих исследований. По его мнению, суть вопроса состоит «в том, что *русская культура (и литература) православна*, а это значит, что она была пасхальной, спасительной и воскрешающей “мертвые” и грешные души; она соборна, в ней Благодать всегда выше Закона. Таков общий итог предпринятых в последнее время исследований по изучению христианских традиций в русской литературе» [Захаров, 1998, с. 5].

Таким образом, религиозная филология, или этноконфессиональный подход, объявляется важнейшей методологической основой этнологических исследований в области исторической поэтики. При этом необходимо отметить, что сама этнопоэтика выступает одновременно и как *предмет исследования* (этнокультурный компонент поэтики, национальный образ мира), и как его *методология*, соответствующий язык научного описания, увязывающий воедино анализ, с одной стороны, фольклорных и национально-архетипических начал, а с другой — духовно-религиозных основ, православного кода русской классической словесности.

Классическое искусство слова (если иметь в виду, прежде всего, отечественную словесность XIX в. в ее основной, великорусской составляющей) вырастает почти исключительно на *моноконфессиональной христианско-православной основе*. Сказанное, однако, ни в коем случае не означает, что данной моделью, сориентированной на единую этноконфессиональную парадигму, описывается (а в пределе и исчерпывается) вся русская классическая словесность Нового времени. Не следует



в этом плане идеализировать ситуацию с отечественной классикой, равно как и обходить острые углы драматических отношений между светской литературой и церковной традицией.

Пожалуй, одна из самых больших трудностей заключается в том, что сам феномен этноконфессиональности чаще всего рассматривается в контексте конфликтогенной природы современной общественно-политической и экономической жизни. Дифференциация по признаку межконфессиональных отношений (или этноконфессиональных различий) нередко представляется внутренне дестабилизирующим, конфликтогенным фактором. Как известно, Россия предстает полиэтническим и многоконфессиональным государством. Даже христианство (не говоря уже о магометанстве и буддизме) отличается чрезвычайной многоконфессиональностью: православие, старообрядчество, католицизм, лютеранство, кальвинизм, баптизм и т. п. Но в нашем случае, а именно — в объяснении феномена русской литературной классики, дело обстоит, можно сказать, прямо противоположным образом. Следует признать, что именно православие оказало решающее воздействие на формирование русской культуры, и классической словесности в особенности. Социально-историческая зрелость любого этноса (в нашем случае — оформление русской нации) характеризуется созданием собственной религиозно-ценностной системы. Классическая словесность в таком случае выступает своего рода зеркалом, эталонной меркой национально-религиозной идентичности русского народа.

Параллельно отметим сложность еще одного порядка. Являющийся объектом этноконфессионального исследования религиозный тип духовности предстает, по крайней мере, в двух модусах. Во-первых, в виде некоего *канона*, или символа веры, устойчивой системы духовно-нравственных аксиом. В этом случае проявляется опасность догматизации, когда канон редуцируется до некоей предустановленной *парадигмы*, или набора строго определенных догматических правил. Что касается второго модуса духовного существования, или *индивидуально-личностного опыта религиозного переживания*, то он, с одной стороны, ограждает человека от приверженности абстрактно-догматическим правилам, а с другой — таит в себе опасность искушающего срыва в область «человеческого, даже слишком человеческого».

Пожалуй, точнее всего сущность этого второго модуса духовного существования обозначена А.П. Чеховым в его записной книжке: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из этих крайностей, середина же между ними ему не интересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» [Чехов, с. 33–34]. Найденная Чеховым формула «между “есть Бог” и “нет Бога”», на наш взгляд, очень удачно характеризует проблемно-экспериментальный характер духовно-религиозного опыта отдельных русских писателей-классиков. Суть подобного индивидуально-экзистенциального опыта, с точки зрения Ф.М. Достоевского, заключается в том, что «жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно чувствуемое телом и духом, т.е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contra*, которое нужно перетащить на себе» [Достоевский, с. 155].

Несмотря на указанные осложняющие обстоятельства акцентируем внимание на продуктивности рассмотрения феномена русской литературной классики именно в этноконфессиональной перспективе.

Само слово «перспектива» здесь далеко не случайно. Это понятие метафорического порядка, соотносимое с такими терминами-метафорами, как «сегмент» и «горизонт» (или «кругозор»)². Прислушаемся к логике высказывания Татьяны Касаткиной, автора примечательной статьи методологической направленности «Сегмент и горизонт»: «Не надо рассматривать человеческую культуру как ряд дискретных и рядоположенных областей, лишь изнутри себя же самих обозримых сегментов. Она включена в единый горизонт» [Касаткина, с. 587]. Но такой горизонт, как продолжает автор, прежде всего зависит от правильно выбранной точки зрения, позволяющей и любую часть, какой бы малой она ни была, усмотреть в контексте целого: «Поэтому из Христианства язычество видно

---

<sup>2</sup> Напомним этимологию этих понятий: *сегмент* – отрезок, полосу, часть чего-либо; *горизонт* (то же *кругозор*) – пространство, которое можно окинуть взором, способность человека смотреть на вещи с разных сторон; *перспектива* – вид вдаль, охваченное глазом пространство, панорама чего-либо.

даже очень хорошо. Это из язычества не видно Христианства. Оно просто еще за горизонтом, и только для самых зорких сияет на горизонте Звезда Вифлеема» [Там же]. Указанное положение иллюстрируется Касаткиной на примере прочтения творчества известного русского классика: «Достоевский (да и многое, и уж, безусловно, самое главное в русской литературе) прочитывается адекватно только в системе христианского мировидения именно потому, что изнутри любого другого претерпевает недопустимую *редукцию*, сужение взгляда и сокращение мыслей. Из любого другого мировидения просто *не видна* часть картины, изображенной Достоевским, и отсюда, соответственно, можно судить лишь о *части* полотна» [Там же, с. 586].

Итак, в качестве заключения можно предложить следующее. Феномен русской классической словесности для своего аутентичного восприятия нуждается в системе таких объясняющих контекстов, которые могли бы обеспечить необходимый спектр адекватности. Подобный спектр (или сектор) адекватности — неперемнное условие всякой герменевтической деятельности, оправдание правомочных интерпретаций текстов литературной классики. Добиться подобной адекватности можно лишь в том случае, если во внимание принимаются фактор национальной ментальности, контекст христианской традиции, иначе говоря, когда исследование выстраивается с учетом этноконфессиональной перспективы.

### Список литературы

Белинский В.Г. <Общее значение слова литература> // Белинский В.Г. Собр. соч. : в 9 т. М. : Худож. лит., 1981. Т. 6 : Статьи о Державине ; Статьи о Пушкине ; Незаконченные работы. С. 493–524.

Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М. : Книга, 1991. 573, [1] с.

Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 7 : Преступление и наказание : Рукописные ред. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. 416 с.

Захаров В.Н. Русская литература и христианство // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1994. С. 5–11.

Захаров В.Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX ве-

ков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 1998. С. 5–30.

*Зырянов О.В.* О проблемно-методологическом поле религиозной филологии // Русская литература в литургическом контексте : сб. науч. ст. Кемерово : Изд-во КемГУ, 2011. С. 14–25.

*Ильин И.А.* Собр. соч. : в 10 т. Т. 1 : М. : Русская книга, 1993. 398, [2] с.

*Касаткина Т.* Сегмент и горизонт // Литературоведение как проблема : тр. Науч. совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». М. : Наследие, 2001. С. 572–597.

*Позов А.* Метафизика Пушкина. М. : Наследие, 1998. 313, [2] с. (Пушкин в XX веке : ежегод. изд. Пушкинской комиссии ; [вып.] 5).

*Франк С.Л.* Русское мировоззрение. СПб. : Наука : С.-Петербург. изд. фирма, 1996. 736, [2] с. (Слово о сущем).

*Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 17 : Записные книжки. Записи на отдельных листах. Дневники. М. : Наука, 1980. 526 с.

Е. Е. Приказчикова  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## **«Богородица царевна киргиз-кайсацкие орды» и ее мурза: к истории создания одного мифа**

Кто не знает знаменитого анекдота о Г. Державине, Екатерине II и бриллиантовой табакерке, полученной поэтом «Из Оренбурга от киргиз-кайсацкой царевны Фелицы». В этой истории обращает на себя внимание не только то, что Екатерина II так высоко, по меркам своего времени, оценила оду Державина, но и то, с какой легкостью она подключилась к предложенной поэтом «игре» в «богородицу царевну», актуализировав тем самым на высочайшем уровне «восточный текст» русской литературы.

Формирование «восточного текста» (термин П. В. Алексева) во многом было связано с философией эпохи Просвещения, с жанром так называемой «восточной повести», хотя образы Востока появлялись еще в эпоху древнерусской книжности (сарацины, индийцы, турки), преимущественно в жанре хождений. Восточная просветительская повесть чаще всего представляла философско-сатирический жанр, при помощи которого можно было популяризировать просветительские идеи, скрывая их по цензурным соображениям за фасадом восточного колорита и смотря на Запад глазами наивного «восточного» жителя. Особенно прославились в этом плане повести Вольтера («Принцесса вавилонская» (1768), «Задиг. Восточная повесть» (1747)). В России одним из лучших образцов жанра стал «Золотой прут» М. Хераскова с сатирическим образом «идеального» шаха Багема — мастера точить деревянные ложки.

Помимо философско-сатирических повестей «восточный текст» XVIII в. включал в себя, по справедливому мнению В. Н. Кубачевой, повести морально-этические с религиозной

окраской и повести развлекательные, авантюрно-галантные, образец которых был задан «Тысячью и одной ночью», ставшей известной в России и Европе именно в век Просвещения (см.: [Кубачева, с. 299]). Героями этих сюжетов обычно были персы, турки, китайцы, индийцы.

В России символами восточной культуры часто становились совсем другие народности. Одними из них были киргизы или киргиз-кайсаки.

Считается, что научное объяснение термина «киргиз-кайсаки» было дано в XIX в. А.И. Левшиным во II томе «Описания киргиз-кайсацких или киргиз-казачьих орд и степей» (1832). Именно Левшин, которого впоследствии называли «Геродотом казахских степей», первым обратил внимание на то, что на протяжении всего XVIII в. киргиз-кайсаки носили чужое имя, поскольку настоящими киргизами был народ, известный не «своими связями с киргиз-кайсаками, но древнею против них враждою, и доньне существующий под именем кара (черных) киргизов, закаменных киргизов и бурутов» [Левшин, с. 2]. Слово же «кайсак» или «касак», по мнению Левшина, есть не что иное как испорченное слово «казак».

Между тем уже в XVIII в. появление термина «киргиз-кайсак» было проанализировано П. С. Палласом, профессором натуральной истории и членом Императорской академии наук, который в 1768–1774 гг. возглавлял экспедицию Петербургской Академии наук на Южный Урал, прикаспийскую низменность и Южную Сибирь.

Так как все экспедиции совершались по желанию и по прямому приказу Екатерины II, нет сомнения, что выпущенную по ее результатам книгу «Путешествие по разным провинциям Российской империи» (в 3 частях) императрица внимательно просматривала. Безусловно, это касалось и информации о киргиз-кайсаках, происхождение которых у Палласа по традиции своего времени не было лишено поэтичности и «баснословности». По мнению Палласа, термин «киргиз-казаки» произошел в эпоху, последовавшую за изгнанием их из Турции после того, как киргизский хан Языд-хан попытался овладеть турецким престолом. После этого киргизы пошли на службу к киргизскому хану, который стал употреблять их в военную службу. Когда же киргизы ушли от киргизов и поселились в нынешних

степях, они все же сохранили имя кергис-хазак, которое значит кергис-ханского военнослужащего (см.: [Паллас, с. 567–568]).

Еще одним текстом XVIII в., посвященным киргиз-кайсакам, был журнал капитана Н. П. Рычкова «Дневные записки путешествия в киргиз-кайсацкой степи, 1771», который он вел, находясь в отряде, посланном в киргизскую степь для преследования бежавших из России в 1771 г. калмыков.

В целом приведенная в книгах Н. П. Рычкова и П. С. Палласа информация была достаточно нелестной для киргиз-кайсаков. В особенности — характеристика, данная в книге Рычкова, который отмечает их хвастовство, почитаемое за «преимуществонное искусство» [Рычков, с. 19], природную их «склонность к воровству» [Там же, с. 26]. Разрушая характерный для XVIII в. миф о невежественных, но добрых дикарях, Рычков подчеркивает, что невежество киргиз-кайсаков не сочетается со справедливостью и добродушием, но, напротив, влечет за собой «корыстолюбие, лукавство, хищение и обман» [Там же, с. 31]. Паллас подчеркивает боязливость киргизцев, в силу чего они «толь мало склонны к кровопролитию, что лучше стараются взять кого-нибудь в плен, нежели лишить жизни» [Паллас, с. 580] — логика, понятная только в эпоху постоянных войн и пинарической глорификации военных подвигов. Кроме того, он заостряет внимание на их склонности к чародейству, т. е., по терминологии XVIII в., на невежестве, выделяя 6 чинов чародеев (фалча, яурунчи, бакша, рамча...), и к жизни в «неограниченной вольности». В силу этой вольности хану «столько ... повинуются, сколько он может приобрести себе подчиненных своим богатством и подарками» [Там же, с. 279]. Упоминает Паллас наименования киргизской аристократии: бю, ходжа, мурза.

Такие характеристики киргиз-кайсаков вряд ли могли дать Екатерине II нужный материал для создания образа разумного киргизского хана и его мудрой дочери Фелицы, даже если допустить, что «восточный» материал по традиции XVIII столетия привлекался только лишь как аллегорически-иллюстративный. Можно предположить, что на создание образа киргизского хана повлиял человек, которого императрица хорошо знала.

В журнале Н. П. Рычкова в качестве основной версии происхождения киргизцев выступает вариант, согласно которому они являются выходцами из Крыма. Причиной же их вынужденного

переселения оттуда стала ссора, возникшая между сыновьями крымского хана Кундугура после его смерти. Когда сыновья старшей жены обидели при разделе наследства сыновей младшей жены, те удалились в степь и соединились с 33 подобными им изгнанниками. Шайка, состоящая из 40 человек, занималась грабежами; похитив себе женщин, они постепенно превратилась в народ. Число «сорок» по-турецки обозначается словом «кырк», а потому толпа наездников стала именовать себя кырк-казак, т. е. 40 казаков или наездников.

Екатерина II могла помнить это этнологическое предание Рычкова, когда в 1781 г. писала свою сказку о царевиче Хлоре. К этому времени до полного присоединения Крыма к Российской империи оставалось еще два года. Однако последний крымский хан Шахин-Гирей вполне мог стать прототипом киргизского хана, похитившего юного Хлора. Шахин-Гирей современники называли «крымским Петром I». Хан потерял отца еще в детстве, а его мать-итальянка вывезла сына в Салонию, где дала ему европейское образование. Хан знал греческий, латинский, итальянский, французский, арабский и русский языки. Кроме того, он был неплохим поэтом: писал стихи по-турецки и по-русски. В 1771 г., когда хану было 28 лет, он с официальным визитом посетил Санкт-Петербург, и Екатерина II в письме к Вольтеру так характеризовала его: «Это, я думаю, самый любезный татарин, какого можно найти: он красив, умен, образован более, чем эти люди вообще бывают; пишет стихи; ему только 25 лет; он хочет все видеть и знать; все полюбили его» [Екатерина II, 2007, с. 328].

В сказке о царевиче Хлоре киргизский хан не просто разумен, но хитроумен: он похищает Хлора, прикинувшись нищим, но когда Хлор приносит ему розу без шипов, т. е. обретает знание Добродетели в результате своего нравственного квеста, хан добровольно отпускает его на родину к отцу. Таким образом, пребывание Хлора у киргизцев — это этическая инициация, подготавливающая юного царевича к должности идеального правителя своего народа. Спустя всего четыре года после сказки Екатерины II М. Херасков отправит своего князя Владимира, язычника, одержимого страстью к славе и женщинам, в религиозно-нравственное путешествие в Корсунь, в результате которого он станет Владимиром Возрожденным, идеальным



христианским правителем Руси, прошедшим сверх того школу масонской софиологии.

В сказке Хлор, которого похищает хан, «по дикой степи в кибитках кочующий» [Екатерина II, 1893, с. 101], знакомится с вполне реальными чертами быта киргиз-кайсацкой аристократии. Например, похищенного царевича помещают в богато украшенной кибитке, усланной «китайскою красной камкою и персидскими коврами» [Там же, с. 102]. Киргизский старшина, видя, что не может унять слезы царевича подарками, начинает стращать Хлора «небывальщиной» в духе описанных Палласом киргизских чародейств, чем вызывает смех разумного и небоязливого ребенка над таковыми нелепостями. Почему же Екатерина II не придала воображаемой земле киргизцев черт крымского ландшафта, что было бы более эстетично и более достоверно в плане реальных крымских гор, где могла бы цвести «роза без шипов»?

Императрица не хотела, чтобы ее сказка проецировалась на историю настоящих набегов крымских ханов на Русь, память о которых была еще очень свежа. Известно, что последний большой поход крымской армии хана Керим-Герая на русские земли произошел в 1769 г., через два года после путешествия императрицы по Волге (от Твери до Симбирска) и за два года до прибытия последнего крымского хана в Петербург. В таких условиях похищение русского царевича крымским ханом было бы очень болезненным напоминанием, тем более, что Крымское ханство еще продолжало существовать как независимое государство.

Другое дело киргиз-кайсаки. К моменту написания сказки императрица усилила военное и культурно-идеологическое давление на них через исламизацию региона казанскими татарами. Это было естественной реакцией на поддержку киргиз-кайсаками Младшего и Среднего жуза Пугачевского восстания. С другой стороны, киргиз-кайсаки, в отличие от тех же крымских татар или башкирцев, «коварных и мстительных от природы» [Рычков, с. 20], обладающих «природным зверством» [Неплюев, с. 89], никогда не воспринимались властью как серьезные противники, способные причинить значительный урон стране и населяющим ее людям. Хотя страх перед киргизцами, их набегами и грабежами купеческих караванов, неизменно присутствует и в мемуарных источниках эпохи («Записки»

И. И. Неплюева), и в историко-географических сочинениях (Н. П. Рычков или П. С. Паллас). Уже в XXI в. В. Голованов в статье «Три опыта прочтения “Фелицы”» подробно рассмотрел все сложности восточной политики России по отношению к киргиз-кайсакам, начиная с неоднократной присяги на верность России хана Младшего жуза Абул-хаира (см.: [Голованов]). В XVIII в. историю ханств Абул-хаира подробно описал П. И. Рычков (отец Н. П. Рычкова) в «Истории Оренбургской» (1759).

В подобных условиях Екатерина II вполне могла выбрать в качестве положительного героя своей аллегорической сказки киргизскую ханшу Фелицу, чей образ хорошо вписывался в реалии «восточного текста» как его понимали в эпоху Просвещения, когда восточные реалии включали в себя пышное богатство, мудрость, хитрость, тайны, чародейство, деспотизм. Напомним, что именно как проявление деспотизма рассматривают мудрые советники хана само похищение им царевича Хлора. А уже Г. Р. Державин, сделав киргиз-кайсацкую царевну «богоподобной» и придав ей личные черты императрицы Екатерины II, положил начало «тексту Фелицы» в русской поэзии, куда кроме собственно «Фелицы» вошли «Видение мурзы», «Изображение Фелицы», «Благодарность Фелице».

Что касается образа мурзы, то он отсутствовал в сказке Екатерины II, хотя П. С. Паллас и называл мурз среди киргизских вельмож. Давно стало общим местом видеть в образе мурзы отголоски авторской мифологии поэта о своем предке — татарском мурзе Багриме, от имени которого в 1796 г. поэт желал здравия царевне Доброславе. Однако, создавая свой образ мурзы, Державин мог ориентироваться на текст «Явление мирзы», напечатанный в журнале «Ежемесячные сочинения» за 1757 г. В этом произведении, представляющем собой вариант морально-этической аллегорической повести, рассказчик, живущий в Египте, в городе Алкаире, находит рукопись «Явление мирзы», в которой действие происходит в Багдаде — традиционной столице европейского «восточного текста». Некий мирза, молясь на горе Багдадской и думая о ничтожестве человеческой жизни, удостоивается от Духа чести увидеть устройство человеческого бытия, представляющего собой мост, состоящий из 70 целых сводов и с десятков полуразрушенных, находящийся в море Вечности. Люди проходят по мосту, наступая на

невидимые подземные двери и падая в море. В конце концов, на мосту не остается никого: ни тех, кто шел по нему, смотря в небо (философы), ни тех, кто ловил блистающие водные пузыри (гедонисты). Эта неотвратимость смерти для всех приводит мирзу в отчаяние. Однако сопровождающий мирзу Дух показывает ему остров в океане, отделенный от остальной водной глади алмазной горой и предназначенный для праведников, которые наслаждаются на нем цветами, плодами и пением птиц. Но попасть на остров можно лишь через смертные двери. В финале Дух спрашивает мирзу: «Можно ли стать, чтобы ты ужасался смерти, посредством которой вступишь в такие благополучные места, в таковое блаженство?» [Явление мирзы, с. 352–353]. Безусловно, данный текст мог повлиять на пафос од Державина «На смерть князя Мещерского» и «Водопад» с его «алмазной горой», изображающей течение человеческой жизни. Можно предположить, что и в «Фелице» с ее намеренным персифлажем, шутливой иронией, нашел отражение один из важнейших образов «Явления мирзы»: образы мурз, ловящих «блистающие водные пузыри», Лентяг-Мурз екатерининской сказки, показанных на фоне добродетельной жизни идеальной Фелицы.

Вопрошая в оде, где же сияет трон Фелицы, и перечисляя традиционные топосы «восточной повести» — Багдад, Смирна, Кашмир, — поэт уходит от прямого ответа утопически-уклончиво: «Послушай, где ты ни живешь...» [Державин, с. 104]. Конечно, Фелица и ее сын Рассудок жили не в реальной киргизской степи, воинственный дух обитателей которой сам Державин хорошо узнал во время Пугачевского бунта, что нашло отражение в его записках. Но благодаря «богоподобной» царевне и ее мурзе «восточный текст» перестал ассоциироваться с далекими экзотическими странами, хотя Державин и назвал свое произведение переводом с арабского, он получил конкретную семантическую окраску киргиз-кайсацкой степи, полное господство над которой России еще надо было установить. Сам же Державин, по справедливому мнению В. Капниста, навечно стал «мурзой орды киргизской-крымской / каракалпакской золотой» [Капнист, с. 68]. Мифология же киргиз-кайсацкой орды неожиданно будет продолжена в 1914 г. Андреем Белым в романе «Петербург», где писатель возвел родословную своего героя Аполлона Аполлоновича Аблеухова к киргиз-кайсацкому

хану Аблаю, доблестно поступившему в эпоху императрицы Анны Иоанновны на русскую службу, получив прозвище Ухов, Аб-Лай Ухов — Аблеухов.

В 1925 г. киргиз-кайсаки официально стали вначале казаками, а затем, с 1936 г., — казахами. Тем самым подтвердилась справедливость мнения гвардейского капитана Генерального штаба Е.К. Мейендорфа, высказанного им в «Путешествии из Оренбурга в Бухару» (1823). Мейендорф отметил, что казаки-казахи «не называют себя киргизами, а именуют казаками, что означает “всадник” — по мнению одних, “воин” — по мнению других. Они утверждают, что киргизами их называют башкиры, но им неизвестно, откуда взялось это слово» [Мейендорф, с. 43]. Однако в историю русской литературы XVIII в. они вошли под именем киргиз-кайсаков, создав один из самых запоминающихся национальных поэтических образов российско-го самодержавия — образ Фелицы.

### Список литературы

*Алексеев П.В.* Восток и восточный текст русской литературы первой половины XIX века: концептосфера русского ориентализма : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Нац. иссл. Томск. гос. ун-т. Томск : [б. и.], 2015. 39 с.

*Голованов В.* Три опыта прочтения «Фелицы» // Дружба народов. 2006. № 4. С. 155–166.

*Державин Г.Р.* Стихотворения. Л. : Сов. писатель, 1957. 469 с. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

*Екатерина II.* Полн. собр. соч. императрицы Екатерины II : т. I–II. Т. I. СПб. : Родина, 1893. 323 с. (Собр. романов, повестей и рассказов : ежемес. прил. к журн. «Родина»).

<*Екатерина II*>. Письма Екатерины II к Иоганне Доротее Бюлке // Екатерина II. Фасад и задворки империи. М. : Фонд Сергея Дубова, 2007. С. 291–362. (История России и Дома Романовых в мемуарах современников. XVII–XX вв.).

*Левшин А.И.* Описание киргиз-кайсацких или киргиз-казачьих орд и степей : ч. I–III. Ч. II : Исторические известия. СПб. : Тип. Карла Крайя, 1832. 333 с.

*Капнист В.* Избр. произведения. Л. : Сов. писатель, Ленингр. отделение, 1973. 615 с. (Б-ка поэта. Большая сер. 2-е изд.).

*Кубачева В.Н.* «Восточная» повесть в русской литературе XVIII — начала XIX века // XVIII век. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. Сб. 5. С. 295–315.

*Мейендорф Е.К.* Путешествие из Оренбурга в Бухару. М. : Глав. редакция Вост. лит., 1975. 181 с.

*Неплюев И.И.* Жизнь Ивана Ивановича Неплюева (им самим писанная). М. : Тип. Грачева и Ко, 1870. 120 стб.

*Паллас П.С.* Путешествие по разным провинциям Российской империи : [в 3 ч. : в 5 кн.]. Ч. I. СПб. : Имп. Акад. наук, 1773. 786 с.

*Рычков Н.П.* Дневные записки путешествия капитана Николая Рычкова в киргис-кайсацкой степи, 1771 года. СПб. : Имп. Акад. наук, 1772. 104, [1] с.

[Б. п.]. Явление мирзы // Ежемесячные сочинения. 1757. Ч. V. С. 345–353.

И. Е. Васильев  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## «Пестрое кружево» Питирима Сорокина: жанровое своеобразие

О Питириме Александровиче Сорокине, чей научный авторитет вернулся на родину в постперестроечный период, сейчас пишут немало, но российский период его творчества изучен еще недостаточно полно. Представляется перспективным рассмотрение одного из артефактов его ранней биографии — произведения «Пестрое кружево», показательного с точки зрения исследовательских интересов, формирующегося мировоззрения (в частности, общественно-политических взглядов) и жанрово-стилевых поисков молодого автора<sup>1</sup>.

«Пестрое кружево» — это отчет об этнографической экспедиции в виде дорожных заметок, в которых описывается проделанный путь и все основные события на маршруте, представлены собирательская, научная часть работы и попутные размышления автора. Структурирующая роль хронотопа пути, следование сюжету передвижения позволяют использовать по отношению к данному произведению распространенное в последнее время обозначение — «травелог»: «...Травелог — не только документальный рассказ о поездке, экспедиции, исследовании, но повествование, подкрепленное историческими свидетельствами (зарисовками, картами), не чуждое сопоставительного анализа (что было на территории в прошлом, что теперь) и рефлексии пишущего (ожидания и увиденная реальность)» [Бондарева, с. 165]. Подобного рода литература научных путешествий в Коми край уже существовала. Например, травелог А.И. Попова «Путевые заметки от Усть-Сысольска к

<sup>1</sup> Более объемное рассмотрение данного материала с расширением проблематики см.: [Васильев].

Вишерскому селению», опубликованный в «Вологодских губернских ведомостях» еще в 1848 г. Исследователь и знаток коми литературы В. А. Лимерова в специальной статье определила его образцом жанра, его моделью и назвала еще семь литературных коми травелогов XIX в. Был ли знаком с этой специальной литературой П. А. Сорокин — неизвестно, но общероссийские образцы травелогов он знал и даже пошучивал над Карамзиным с его «Письмами русского путешественника»: «...Коли будешь серьезным, то того и гляди, что достигнет автора участь Карамзина, т. е. никто не будет читать, кроме гимназистов, а эти юноши ежели и будут читать, то не раз пошлют “ко всем чертям” и автора, и его письма (у Карамзина, чай, частенько-таки переворачивались в гробу косточки от таких пожеланий)» [Сорокин, 2014, с. 123].

Уместно предположить, что ситуация с выбором жанра могла в чем-то определяться личностными особенностями П. А. Сорокина с его всегдашней тягой к путешествиям, смене места, расположенностью к людям и коммуникабельностью. В автобиографии, знаменательно названной «Долгий путь», Сорокин вспоминал о детстве: «Мы вели кочевую жизнь с отцом. <...> В годы странствий мы посетили и работали во многих селах и деревнях. Мы исходили вдоль и поперек весь Коми край. <...> Путешествуя, мы наслаждались изменчивой красотой пейзажей, наблюдали жизнь животных, вдыхали ароматы леса и лугов, купались и ловили рыбу в чистых протоках, а по вечерам собирались у костра и под звездным небом чувствовали, что нет ничего лучше, чем захватывающая жизнь на природе. В этом постоянном передвижении не было места скуке и ежедневной монотонной рутине. Наша жизнь представляла собой нескончаемый поток встреч и взаимодействий с новыми людьми, новых ситуаций, новых обычаев» [Сорокин, 1991, с. 22–24]. С такими же живыми, жизнерадостными и оптимистичными нотами Сорокин описывает свое первое заграничное путешествие (ему довелось совершить его, спасаясь от ареста за участие в студенческих волнениях): «В целом эти впечатления были приятными. Фермы, сельская местность, города казались мне весьма привлекательными, процветающими и аккуратными. Жизненные стандарты там были намного выше, чем в России, а люди более свободны, удовлетворены и отмечены

чувством достоинства. Солнечная Ривьера, Средиземноморье, горы, курортные города — все выглядело красивым и восхитительным. Русские и иностранцы, которых я встречал в отеле, были людьми приятными и готовыми помочь. Они показывали мне Ниццу и Монте-Карло, где по их предложению я даже рискнул сыграть в казино и за несколько минут выиграл две-три сотни франков» [Там же, с. 66].

Однако свойственные П. Сорокину жажда новых впечатлений, устремление к освоению пространства в случае с «Пестрым кружевом» существенно корректировались целевыми установками автора. Ведь эти путевые заметки родились в ходе индивидуальной экспедиционно-этнографической поездки двадцатидвухлетнего студента Санкт-Петербургского университета на коми-зырянскую родину в Вологодской губернии — из губернского центра на пароходах через Великий Устюг, Котлас и Яренск, по-том на лошадях, как пишет автор, в «места слишком хорошо знакомые»: Межог, Римья, Жешарт, Гам, далее в удорские поселения Буткан, Кослан, Венденга, Ёртом, Важгорт (из-за бездорожья до некоторых из них пришлось добираться даже на лодке).

Увлечение коми-зырянским фольклором, изучение национальных традиций, обычаев и особенностей бытоустройства своих соплеменников (Сорокин по матери был коми-зырянинном) свидетельствовали о поиске профессиональной идентичности с помощью знакомого и родного материала, что отразилось и в серии научных статей Сорокина, появившихся в это время, т. е. в 1909–1911 гг. Для понимания жанровой специфики «Пестрого кружева» важно сочетание в этих дорожных заметках интереса автора к этнографии и коми-зырянской архаике с вниманием к современной действительности и переменам в ней. Дело в том, что за плечами П. Сорокина — социал-революционера по политическим убеждениям — к этому времени уже были агитационно-пропагандистская работа в годы Первой русской революции и опыт трехмесячного политзаключения в Костромской губернии. Его общественный темперамент с очевидностью проявлялся в аналитике, сопоставлениях фактов, оценках увиденного с позиции прогрессивно мыслящего петербургского интеллектуала, критически относящегося к недостаткам российской действительности.



Так, автор заметок подмечает «нужду и забитость» пассажиров третьего класса — выходцев из неимущих слоев народа, невнимательность к ним капитана и команды, плохую организацию работы парходства в целом. Рельефны в его изображении картины тяжелого труда грузчиков, встречающихся на реке плотогонов. Выразительны зарисовки бесед с подсевшими по пути на парход зырянами, возвращающимися с заработков на пермских заводах. Сорокина возмущает несправедливость в отношении соплеменников и со стороны властей, с их колонизаторской политикой, и со стороны одиозных лиц, готовых обвинять зырян в невежестве, лени и едва ли не глупости, и со стороны заводчиков, нещадно эксплуатирующих дармовую силу инородцев. Обвинительные пассажи в адрес гонителей и притеснителей зырян выражали гражданственность общественной позиции автора: «Полное отсутствие каких бы то ни было гигиенических условий, работа в продолжение всей зимы по пояс в снегу, ночевки в наскоро сделанных лесных баньках, питание гнилыми продуктами, продаваемыми заводом же втридорога, постоянные штрафы за каждую мелочь, сводящие “на нет” весь заработок человека, а иногда заставляющие его и впадать в долги, — вот, кратко говоря, условия работы на пермских заводах» [Сорокин, 2014, с. 130].

Публицистичность, свойственная отдельным рассуждениям и замечаниям автора дорожных заметок, вероятно, дополнительно стимулировалась типом издания, поместившего их. Сорокину важно было опубликовать произведение с публицистической нотой в газете как средстве массовой информации. Именно такой была газета «Вологодский листок», рассчитанная на широкую аудиторию.

Сорокин с очевидностью учитывал неоднородность ее читательского состава, отсюда наряду с публицистичностью — популяризаторство, отсутствие развернутых научных выкладок, которые присутствуют в его исследовательских статьях, доступность изложения материала.

Он явно не случайно, а скорее из желания расположить к себе читательскую публику, использовал в названии «Пестрое кружево» отсылку к местной достопримечательности — замечательным вологодским кружевам. Сорокин обыгрывает образ кружева, определяя им собственную манеру повествова-

ния: «Буду болтать и плести “пестрое кружево” о том, что Бог на душу положит. Коли смешно — посмеюсь, коли грустно — погрущу, а, может быть, кое-где и в “сурьезность” пушусь... Да и жизнь-то сама, читатель, разве не так же многолика и разнотранна? И она ведь нестройна, как “русская действительность”, бессистемна, как г. Вологда, и пестра, как “шахмачное одеяло” уютжан! Коли сама жизнь уж такова, то нам и подавно приходится быть пеструшками» [Там же, с. 124]. В установке на «болтовню» характерна нацеленность автора на читателя как собеседника, адресата «дорожных писем» — частой формы травелогов. Возможно, первоначально Сорокин планировал использовать для своего произведения именно эпистолярную форму, отсюда обращения к читателю, речевая непринужденность, разговорный колорит и почти фельетонные интонации. Такая стилистика господствует в нескольких первых газетных выпусках текста травелога, включая обширное описание жизни и быта уютжан. После Великого Устюга беседная «болтовня» все активнее подавляется «сурьезностью» в соответствии с переходом из зоны профанной современности в идеализируемое царство зырян с их сказочно-мифологическим прошлым, богатой духовной культурой, базирующейся на национальных традициях.

Двигаясь по коми-зырянской земле, Сорокин заезжает в села, где прошло его детство, и едет дальше на Удору. Мелькают названия больших деревень и малых населенных пунктов. В отдельных поселениях этнограф останавливается, иногда на несколько суток, и собирает материал: слушает и записывает песни, предания, рассказы местных жителей, некоторые цитирует. Встречаются описания быта зырян, их обычаев, свадебных обрядов. Сорокин не скрывает теплого отношения к зырянам, высоко оценивая их личные и национально-коллективные качества. Его поразило, например, «богатство знаний» «маленькой художницы» Павлы из Римьи, восхитил художественный дар старца Пукоева и других замечательных рассказчиков.

Сорокин отмечает перемены в жизни зырян, связанные с их восприимчивостью к новому: «Когда я ехал на Удору, то думал, что здесь старинных форм быта сохранилось несравненно больше, чем в других районах <расселения> зырян. Однако оказалось, что мои ожидания были правильны только отчасти.

Народ почти поголовно, особенно начиная с Кослана, говорит по-русски, малыши также поголовно грамотны, холст почти совершенно вытеснен ситцем, бóльшая часть домов построенная по-городски, — одним словом, Удора в смысле культурности едва ли не выше всех других зырянских районов» [Там же, с. 142].

Но Сорокин обращает внимание и на издержки прогресса, культуру в кавычках. Он фиксирует «пятна культуры» в случаях ушкуйничества, пьяных драк по праздникам с использованием «ножей, топоров, поленьев» и объясняет их наличие историческими условиями, дурным влиянием: «Несомненно, эти факты — явления переходной эпохи, переживаемой теперь зырянами. Имея склонность к подражанию, зыряне познакомились с “культурой” на отхожих промыслах, переняли кое-что из “культуры”. Лишившись старых устоев и старой почвы и не успев еще выработать новых основ, они почувствовали (как это и всегда бывает), что “все позволено”». Как истинный просветитель Сорокин полагает, что «вылечить от этой болезни удастся... не иначе как через школы и развитие знания» [Там же, с. 139].

Параллельно социально-психологическим наблюдениям, рассуждениям и замечаниям автора развивается тема природы. Мелкие точечные пейзажные детали соседствуют с развернутыми зарисовками окружающего ландшафта. Становится очевидно, что природа является для путешествующего пространством положительных ценностей. Сорокин противопоставляет ее миру человеческого несовершенства: «Берега выростали и отходили назад, и вся эта картина как-то не мирилась с тем, что делалось кругом. На великой красоте и безмятежном спокойствии природы резче выделяются темные пятна человеческой жизни» [Там же, с. 132].

Итак, «Пестрое кружево» Питирима Сорокина представляет собой описание его поездки в Удору и ход выполнения экспедиционного задания по сбору этнографического материала. Канву событий, хронологический порядок встречающихся явлений и фактов определял маршрут передвижения, однако это не умаляет активной роли автора-нарратора, который, воспроизводя обстоятельства и детали поездки, попутно размышляет и высказывает свое отношение к увиденному. Фигура путешествующего, наблюдающего действительность, фиксирующего

и оценивающего ее особенности, является конструктивно значимой. Сорокин стремится к достоверности и объективности, показывая достоинства и недостатки быта, мироустройства земляков. В его рассказе сплетаются география, история, политика, этнология и фольклор, а рефлексия обретает черты то нравоописательного очерка, то иронического фельетона, то публицистического эссе. Форма «Я-повествования» позволяет объемно и укрупненно репрезентировать личность автора — ученого, образованного интеллигента, эмоционально сочувствующего социальным низам, трудовому люду, любящего свой народ, критикующего недостатки общества, наслаждающегося видами родных мест, красотой природы.

### Список литературы

*Бондарева А.* Литература скитаний // Октябрь. 2012. № 7. С. 165–169.

*Васильев И.Е.* «Пестрое кружево» Питирима Сорокина: биографический контекст, содержание травелога и ценностные приоритеты автора // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2 : Гуманитарные науки. 2018. Т. 20. № 4 (181). С. 197–211.

*Лимерова В.А.* «Путевые заметки от Усть-Сысольска к Вишерскому селению» А. Попова как жанровая модель травелога в коми словесности XIX в. // Филологические науки. Вопросы теории и практики (Тамбов). 2008. № 1 (1), ч. I. С. 119–123.

*Сорокин П.А.* Долгий путь : автобиограф. роман / пер. с англ. П.П. Кротова, А.В. Липского. Сыктывкар : Союз журналистов Коми АССР ; МП «Шыпас», 1991. 302, [2] с.

*Сорокин П.А.* «Пестрое кружево». (Дорожные впечатления) // Сорокин П.А. Ранние сочинения: 1910–1914 годы / сост., вступ. ст. В.В. Сапова, коммент. В. В. Сапова и С. Н. Казакова. СПб. : ИД «Мирь», 2014. 830, [1] с.

Т. И. Подкорытова  
г. Омск

## Музыкальный гений Шопена в этнопсихологической трактовке Станислава Пшибышевского

Станислав Пшибышевский (1868–1927) — польский писатель, драматург, эссеист, в свое время был одной из заметных фигур европейского декаданса, прославившихся своим экзальтированным радикализмом. С исходом декадентских «демонических» настроений слава его поблекла, он быстро оказался в числе полузабытых авторов, хотя довольно чутко реагировал на перемены художественных приоритетов и стремился не отставать от времени. Ряд его очерков о Шопене, культ которого Пшибышевский исповедовал всю свою жизнь, свидетельствует, что смена его умонастроений в целом соответствует эволюционной линии русского символизма — от декадентства к почвенничеству.

В пору своей молодости Пшибышевский жил и учился в Берлине. Его творческое сознание сформировалось как под воздействием его берлинских занятий физиологией и медициной, так и под сильным влиянием философии Ф. Ницше, духовного вождя декаданса. Результатом увлечения ницшеанством явилась книга Пшибышевского «К психологии индивидуума» («Zur Psychologie des Individuums», 1892), состоящая из двух частей — «Шопен и Ницше» и «Ола Ганссон». В ней причудливо переплелись идеи двух несовместимых авторов: влияние философии Ницше (главным образом, «Заратустры») и психофизиологии М. Нордау, изложенной в его скандальной книге «Вырождение», где Ницше представлен как один из ярчайших примеров «заката Европы», погружающейся в «сумерки» помешательства.

Творчество Пшибышевского было хорошо известно в России, его мироощущение, отвечающее духу *fin de siècle*: интерес

к глубинам подсознания и не в последнюю очередь его нищезанство — оказалось во многом созвучным идеям и настроениям русских символистов. На протяжении 1905–1911 гг. на русском языке вышло полное собрание сочинений Пшибышевского (в 10 томах). Том пятый этого собрания (М., 1905) включает в себя литературную критику писателя и упомянутую выше книгу «К психологии индивидуума».

Термин «индивидуум» выбран Пшибышевским для именованья сильной творческой личности и является, согласно примечаниям самого автора, синонимом «гения».

Логика эссе о Шопене и Ницше начинается с общих рассуждений о природе индивидуума новой эпохи, кардинально отличающегося от гениальной личности древности и средних веков, полной кипучих сил, энергии хищного зверя, воли, фанатичной веры и т. п. История индивидуума, по словам Пшибышевского, — *«печальная монография подавленной воли и искаженных инстинктов»*, приступов *«тоски по освобождению»* [Пшибышевский, с. 13–14]<sup>1</sup>. Писатель ставит задачу обосновать, что наиболее ярко сущность гениев новой эпохи воплощают собой Шопен и Ницше — глубоко родственные натуры, ставшие прямыми провозвестниками декаданса.

Характеризуя личность Шопена, Пшибышевский отмечает, прежде всего, его болезненные противоречия, обусловленные, помимо прочего, его принадлежностью к двум «расам» — славянской и галльской. От первой, по мнению эссеиста, Шопену достались утонченность чувств, склонность к крайностям и *«своеобразный меланхолический лиризм ... как проявление самого возвышенного эгоизма, все относящего к себе, имеющего единственным и высшим критерием всего свое собственное “я”»*. Все это стояло *«в резком противоречии с гибкой легкомысленной подвижностью галла, с его кокетливой женственностью, любовью к жизни и к свету»* [с. 20].

Соединение разных кровей, по Пшибышевскому, не сила, а слабость личности: унаследованные от разных «рас» свойства не сливаются и не приводят ни к чему цельному. В такой этнопсихологической трактовке отразилось, очевидно, не только влияние Ницше, но и самочувствие польской души самого

<sup>1</sup> Далее сочинения Ст. Пшибышевского цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.

автора, не равнодушного к чистоте своей национальной самобытности. Как мы знаем, опыт русской культуры доказывает обратное: слияние разных этнических корней нисколько не мешает цельности творческой личности, более того, становится немаловажным условием всечеловеческого универсализма художника. (Заметим к слову, что Пушкин именно в сплав ментальных основ разных культур видел наиболее плодотворную перспективу личностного развития; см.: [Подкорытова, с. 178–180]). Пшибышевский же видит в этом условии вырождения (на психогенетическом уровне) и причину психоза, свойственного поздней музыке Шопена.

Свойством, которое можно считать определяющим и константным для самочувствия Шопена и его мироощущения, была, по мнению польского писателя, неясная болезненная тоска, *«непрерывный трепет нервной, чрезмерно утонченной натуры, нечто близкое к постоянной, болезненной раздражимости открытых ран»* [с. 23].

Эта тоска, окрашенная *«бледным цветом анемии»*, объясняется Пшибышевским не только этнопсихологическими, но и социокультурными причинами: она свойственна Шопену как представителю выродившейся аристократической культуры, польских дворянских родов. Сам облик композитора в обрисовке Пшибышевского почти иконографически бесплотен: прекрасный лик, прозрачная кожа, удлиненность всех членов стройной фигуры, чрезмерно развитый интеллект, *«светящийся в глазах, как у тех хрупких детей, которым народная молва предсказывает безвременную кончину»* [с. 23].

В сущности, это типичный портрет художника *fin de siècle*, подобный образ запечатлен в творчестве самых разных художников: можно вспомнить, к примеру, хрупкие, неестественно удлиненные лики, «анемичные» глаза персонажей портретной живописи Модильяни, вызывающих ассоциацию с бледными растениями, выросшими без света; или сомовский портрет Блока и его же образ в «Поэме без героя» Ахматовой: «Плоть почти что ставшая духом...».

Болезненная душа Шопена, как пишет Пшибышевский, выразилась в его музыке *«в виде беспредельной усталости»*, это *«усталость пресыщенного страданиями существа»*. Но порой усталость и меланхолия взрываются какой-то дикой страстью,

«судорожной агонией смертельного ужаса», стремлением к разрушению. Шопен, по словам Пшибышевского, явился «тонким психологом истеричной души, болезненных спазмов нервной системы, напряженных мук, нелокализованных страданий и беспокойного трепета» [с. 26]. По воспоминаниям современников, Пшибышевский на своих публичных концертах так исполнял музыку Шопена, что, действительно, вызывал у публики «болезненные спазмы нервной системы» [Рогацкий, с. 144].

Как предтеча *fin de siècle* Шопен, в интерпретации Пшибышевского, обладал чрезмерной чувствительностью, в музыке он умел передать практически любое состояние — из едва уловимых (чувства и ощущения вроде «je ne sais quoi» — «не знаю что»). Стремление воплотить неясные волнения души, выразить невыразимое — в общем-то, обычный мотив у романтиков (ср. то же самое у А. Фета: «Не знаю сам, что буду петь, / Но только песня зреет»), но Пшибышевский подает это как специфику Шопена, здесь, по его мнению, Шопен превзошел всех и явил нечто новое в облике человека, а именно — потрясающую восприимчивость ощущений, лежащих за порогом сознания. Музыка Шопена, говорит автор эссе, вызывает смутные воспоминания, поднимая с темного дна души область «заглохших чувств». Шопен, таким образом, — тончайший психолог неосознанного.

Свои мысли Пшибышевский проиллюстрировал одним произведением Шопена — Скерцо H-mol (Скерцо № 1 си минор, соч. 20). Его особенно поразил конец *Sostenuto* (сдержанной, медленной части скерцо): «среди монотонного, томительного, страдальческого однообразия — вдруг резкий аккорд, производящий сильнейшее впечатление! Эта неожиданная резкость среди подавляющей грусти в этом тяжелом сне без сновидений, этот физически грубый выкрик среди агонии страдания, этот хриплый, резкий хохот среди мрачной сосредоточенности ночной осенней природы, — дает лучшее представление о темных сторонах в области человеческих восприятий, чем все взятые вместе психологические умствования» [с. 27]. Иначе говоря, *Sostenuto* — это только покров, меланхолическая зыбь на поверхности души, в глубине же — нечто болезненное и жгучее, резкий вскрик в бездонной пропасти подсознания.

Шопен не объясняет, что за ужасный призрак мерцает в глубине человеческой души, он выразил это только музыкально. На



уровень рефлектирующей мысли вывел «дно» человека Фридрих Ницше, поэтому, с точки зрения Пшибышевского, он — прямое дополнение Шопена.

Ницше, по словам писателя, — анализ и дедукция материала, завещанного Шопеном. Заслуга Ницше в том, что он указал, какое решающее значение имеет *«эта подпочвенная, прозябающая во мраке непознанного жизнь человека»* [с. 33]. Не доверяя всему исследованному, Ницше считал разум обольщением человека, *«в современном человеке видел он только низкие инстинкты, животное довольство подножным кормом, грязь и жалкие желания. Сознание того, что самое великое так ничтожно ... что все прекрасное, гордое и могущественное в человеке пресмыкается в сознании нечистой совести, под тенью лжи, — вот что разбило сердце Ницше»* [с. 44]. В утешение себе Ницше создал сверхчеловека, который, в трактовке Пшибышевского, не более как «оргия разума», пьяный бред отчаявшегося сознания.

Подчеркивая родственность философа и музыканта, Пшибышевский отмечает то общее, что их объединяет: болезненную противоречивость, аристократизм, страстность и беспокойство духа, нервность и крайнюю утонченность, сверхчувствительное восприятие потаенных глубин души. Оба являют собой высшую ступень человеческого развития, будучи воплощением чистейшего интеллекта и мозга, примером абсолютной одухотворенности. И, наконец, оба ярче всего демонстрируют саму сущность искусства — «упоение» во всех его проявлениях, иначе говоря, и Шопен, и Ницше, в оценке Пшибышевского, представляют собой высший тип дионисийского художника.

Эта трактовка подверглась существенному пересмотру в очерках, написанных Пшибышевским в течение первого десятилетия XX в. Его новую шопениану составили эссе (названное «экспромтом») «Шопен. Impromptu», очерк «Памяти Шопена» и созданная на их основе итоговая книга «Шопен и народ» (1912). Новые работы Пшибышевского освобождены от заданных идей и являются непосредственным откликом на музыку Шопена, включают в себя серию ассоциативных картин и видений, внушенных музыкой. Писатель выступает здесь своего рода соавтором композитора, и можно говорить уже о близости Шопену творческой личности самого Станислава Пшибышевского, об

их родственности, но обусловленной не философией декадентства, а единой почвой — польской культурой. Именно дух Польши угадывает писатель в музыке своего соотечественника.

«В земле и народе, — пишет он, — корни творчества Шопена». В музыке Шопена «звучит» меланхолия польского пейзажа: ширь отдыхающих под паром полей, речка, и над ней — «повисли в тяжелом раздумье сухие ветви полусгнившей вербы»; равнина, «изрезанная на лоскутья ячменя, на кровавые ковры тяжелых, как бичи, пшеничных колосьев, на покрытые белыми цветами поля гречихи», «небольшие пруды, поросшие камышом и тростником...»; здесь же — образ польского мужика с его фатализмом и покорностью или с непоколебимым презрением к смерти, с его удалством и беспечностью, с первобытным религиозным мистицизмом и истовостью веры (см.: [с. 179–180]).

Противоречия Шопена Пшибышевский склонен сейчас объяснять не болезненным разрывом психогенетических корней, а самой славянской ментальностью, сочетающей в себе многообразие самых противоположных свойств, но тем не менее представляющей цельный духовный организм. Шопен — это вся польская земля.

Обрисованные Пшибышевским под музыку Шопена раздольные польские пейзажи, овеванные неясной тоской и жалостью, и национальный характер в его крайностях смирения и разгульности удивительно напоминают Россию. Или в этом взгляде сказалась общая славянская основа, определяющая такой ностальгический ракурс видения, или можно говорить о влиянии на польского писателя уже не философии Ницше, а русской литературы и культуры. Примечательно, что такая интерпретация музыки Шопена оказалась родственной его восприятию в кругу русских музыкантов. Как отмечают искусствоведы, в России Шопена ценили как величайшего представителя музыки не столько европейской, сколько панславянской (см.: [Понятовская, с. 15; Вишневецкий, с. 27]).

Иначе осмысливается в поздних очерках Пшибышевского и склонность Шопена к психологии неосознанного. Возводя корни творческого мышления композитора к национальной почве, писатель утверждает: «на этом покоится то, что я называю в его музыке *сверхмузыкальным*» [с. 183]. Под «сверхмузыкальным» понимается древний способ выражения, когда музыка и

песня еще не являются результатом творческой рефлексии и профессиональной обработки, а представляют собой «выливание» чувства в звуковой наплыв, чувство «выпекается» до тех пор, пока не иссякнет само по себе. Современный человек, по словам Пшибышевского, утратил эту способность. Имеющие чувственную природу «сверх-звук» и «сверх-слово» исчезли, вместо них «остался только символ, простой математический знак» [с. 184]. Эти идеи свидетельствуют о довольно чуткой реакции Пшибышевского на поворот искусства к новым художественным предпочтениям, ср.: отражение сходных умонастроений можно обнаружить в футуристических теориях слова, или, к примеру, в статье А. Белого «Жезл Аарона» (1917), где бывший символист выступает против символа как отвлеченного от своих чувственных корней слова.

Что касается Шопена, то, как утверждает Пшибышевский, *«его чувство а priori было звуком, в противоположность, — ну, хотя бы Листу, Рубинштейну, Брамсу, музыка которых — превосходная работа, даже гениальная комбинация звуков и их фраз, но зато эта музыка не дает чувственной ценности звука, — она дает только общее представление о настроении в самых грубых чертах»* [с. 188–189].

Общим итогом новых работ Пшибышевского о Шопене стал вывод, что всемирная значимость музыки польского гения обусловлена именно тем, что он сумел проницательно угадать музыкальный строй, являющийся выражением изначальных, древних основ народной души: *«за музыкой Шопена кроется все несравненное великолепие и очарование нашей земли»* и вместе с тем *«за его музыкой кроется необъятное море человеческой души, всемирной души»* [с. 195].

### Список литературы

Вишневский Г. О Шопене в России // Отзвуки Шопена в русской культуре : сб. ст. М. : Индрик, 2012. С. 25–38.

Подкорытова Т.И. Польская прививка на русской почве («Станционный смотритель» А.С. Пушкина) // «Точка, распространяющаяся на все...» : К 90-летию профессора Ю.Н. Чумакова : сб. науч. тр. Новосибирск : Изд. НГПУ, 2012. С. 155–180.

Понятовская И. Отзвук музыки Шопена в культуре Европы и стран других континентов. Краткий обзор проблематики // Отзвуки Шопена в русской культуре : сб. ст. М. : Индрик, 2012. С. 13–24.

*Пшибышевский Ст.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. V : Критика / [пер. А. Соколовой, В. Высоцкого]. М. : В. М. Саблин, 1905. 263 с.

*Рогацкий Х.И.* Фридерик Шопен в текстах польской культуры XX века. От Выспяньского до Дыгата // Отзвуки Шопена в русской культуре : сб. ст. М. : Индрик, 2012. С. 139–150.

Т. А. Сироткина  
Сургутский государственный  
педагогический университет,  
г. Сургут

## Названия народов в художественных текстах как зеркало этнической идентичности (на материале романа Алексея Иванова «Тобол»)<sup>1</sup>

Национальная картина мира, как известно, обнаруживается в единообразии поведения народа в стереотипных ситуациях, в общих представлениях народа о действительности. В художественной картине мира всегда отражаются особенности национальной картины мира, в этом смысле писатель выступает как носитель определенных национально-культурных стереотипов. Создавая тексты исторической прозы, уральские писатели неизбежно обращаются к описанию быта и культуры тех народов, которые проживают на данной территории, показывают взаимодействие их с другими этносами и культурами.

На основе материала нашего исследования — текстов исторической прозы уральских писателей А. Иванова, Н. Никонова, Ф. Решетникова, Е. Туровой — можно выделить следующие компоненты этнической идентичности, нашедшие отражение в произведениях:

1. Внешний вид представителя того или иного этноса. Именно внешние отличия прежде всего бросаются в глаза и становятся объектом описания в художественном тексте: «Заходили они в кибитки, где у чувалов над котлами хлопотали черноглазые *башкирки*<sup>2</sup>: волосы у них иссиня-черные, заплетены в тонкие косы» [Турова, с. 98].

2. Общность материальной культуры, представленная в многообразии ее традиционных составляющих. Многие предметы

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (проект № 18-412-86002 «Образы Сибири в разных типах дискурса»).

<sup>2</sup> Здесь и далее курсив в цитатах наш. — Т. С.

быта, описываемые в текстах исторических романов, имеют этническую маркировку, отражающую их принадлежность к культуре того или иного этноса: «Взор ее упал на кривой *башкирский* нож, который валялся у порога; она подобрала его и спрятала» [Там же, с. 89].

3. Общность языка. Как известно, именно языковая принадлежность служит основанием для лексикографической дефиниции этнонимов, именно язык и общность исторического прошлого являются одними их основных составляющих этнической идентичности: «Подлиповцы *говорят по-пермякски*. Плохо понимая наши слова, или хотя и выговаривают их, но в исковерканном виде. Выговор их походит на выговор крестьян Вятской и Вологодской губерний» [Решетников, с. 96].

4. Особенности вероисповедания. Являясь неотъемлемой частью духовной культуры этноса, религия позволяет отличить «своих» и «чужих», оценить поступки представителя определенного этноса через призму духовной идентичности: «А *пермские боги* похожи на пловцов, что привязывали пленников к хвостам диких кобылиц» [Иванов, 2003, с. 142]; «Подлиповцев не любят жители других деревень еще и за то, что подлиповцы своей *пермякской веры* держатся, слынут за ленивых, самых бедных, и их называют колдунами» [Решетников, с. 32].

5. Территориальный компонент национальной идентичности репрезентируется в художественных текстах с помощью контекстов, в которых функционируют топонимы: «Дошли до места, где впадает в *Чусовую* крупнейший ее приток — река *Сылва*. *По-вогульски* — талая вода» [Никонов, с. 15]; «А вот скала *Вогулинская гора* так и не доползла до берега, чтобы тоже стать бойцом, и застряла в лесу: торчала там над еловыми острями обиженной кучей» [Иванов, 2005, с. 551].

6. Исторический компонент национальной идентичности отражается в текстах художественной прозы чаще всего с помощью сочетаний с отэтнонимными прилагательными и топонимов: «Такой провал называют *чудской ямой*, говорят, не то чудь белоглазая ушла в землю, не то ихний бог Кудэ-водэж сам собой закопался» [Турова, с. 162]; «В октябре 1582 года под *Чувашским мысом* разразилась решающая битва» [Иванов, 2007, с. 194].

Таким образом, этнонимы в текстах исторических романов уральских писателей — это маркеры этнической идентичности,

разграничивающие культурное пространство на «свое» и «чужое». Рассмотрим это на примере нового романа Алексея Иванова «Тобол» (2017–2018).

В своем интервью журналу «Эксмо» в марте 2018 г. писатель говорит о том, что «большая часть нашей страны — terra incognita, пространство, известное только небольшому числу региональных историков» [Иванов, 2018]. Наверное, поэтому он всю свою жизнь пишет исторические романы, желая открыть читателю неизведанные земли и непознанные пространства. Почему в своем новом романе «Тобол» автор обратил взгляд еще дальше на север, переместившись с Урала (см. его предыдущие исторические романы) в далекую, порой неизведанную Сибирь? Ответ, как думается, лежит на поверхности. Поскольку, как отмечают исследователи, «Алексея Иванова эстетически притягивает древнее, неведомое, вышедшее из темных и страшных земных глубин» [Абашев, Абашева, с. 147], север Западной Сибири явился для него тем местом, где еще больше, чем на Урале, нераскрытых тайн и реалий старины, регионом, геополитически еще более ярким и насыщенным. И хотя, по словам А. Иванова, «определение региональной идентичности не было главной задачей этого романа», он все же ставит своей целью «показать многомерность мира через восприятие представителей разных культур» [Иванов, 2018]. И это автору блестяще удается. Удастся прежде всего посредством реализации в тексте двух основных оппозиций: «свои — чужие» и «коренное население — пришлое население». Несмотря на существенность отнесения определенных реалий к конкретной этнической культуре, важнее для автора, как представляется, показать «многомерность мира», о которой он говорит, прослеживающуюся даже в рамках определенного ограниченного пространства, в котором происходят события романа.

Через все произведение проходит идея равноправного существования на севере разных этносов. И русские, и остяки, и татары строят здесь дома, ловят рыбу, находят золото: «Но порой золото вываливается из-под плуга мирного пахаря — *татарина* или *русского слобожанина*» [Иванов, 2017–2018, кн. 1, с. 137]. Различия в их быте и культуре создают то этническое многообразие, которое складывается в сибирскую этническую мозаику: «Вокруг флотилии сновали крестьянские насады и

шитики, *татарские каюки* и легкие обласы инородцев, очертаниями схожие с луками, — судно губернатора сопровождали зеваки из окрестных деревень» [Там же, с. 83]; «*Русские солдаты* ничем не отличались от *шведов*, даже свои ружья они свалили в обозные сани, в которых везли провизию и скарб» [Там же, с. 18].

Подробно описывает А. Иванов особенности быта, культуры, традиционные занятия разных этносов: «*Тобольские бухарцы*, которых возглавлял Ходжа Касым, летом на судах объезжали становища инородцев на Оби ниже устья Иртыша и покупали пушнину» [Там же, с. 31]; «Посреди двора стояла корова; сидя на лавочке, ее доила *русская баба*» [Там же, с. 184]. Многочисленные предметы и явления выступают в произведении А. Иванова этническими маркерами, не только выполняя функцию реально-исторической достоверности, но и создавая национально-культурные образы. Так, отэтнонимные прилагательные маркируют в тексте романа:

– представителей разных этносов: «Вместе с другими *вогульскими женщинами* она стояла за жердяной изгородью и слушала спор» [Иванов, 2017–2018, кн. 2, с. 86]; «Из-за какой-то *девки остяцкой*, поджигательницы, холопки, на железо грудью кидаться — это сколько ума надо?» [Там же, с. 260];

– особенности их внешности: «Ваня рассчитывал увидеть в зайсанге пугающего величием степного вождя, но увидел свинорожего мужика с узкими глазами; *монгольские усы и борода* тонкой черной нитью опоясывали презрительно изогнутый жирный рот; накладные кожаные латы топорщились, как шишка» [Там же, с. 187];

– их жилища: «Дом Нахрача ничем не отличался от других *вогульских домов*» [Там же, с. 523];

– элементы национальной одежды: «Ренат снял рукавицы, сбросил с головы *джунгарский колпак* с ушами и посмотрел в серое небо»;

– характерные для национальной культуры обычаи и особенности поведения: «*Монголы* не любили оставлять указаний тех мест, где под травами спят их властелины» [Там же, с. 101]; «Я вижу мужество сердечное в том, что ты не утаил согрешений *остяков*: как они детей продают в невольники, как лечиться отказываются, как в многоженстве погрязли» [Там же, с. 367];



– объекты небесного пространства: «Иртыш призрачно и просторно светлел в темноте шевелящимся ледоходом, а в черном небе мерцали *джунгарские созвездия*, перекрещиваясь, будто следы степных колесниц, — никто не узнал их древних названий» [Там же, с. 353] (окружающая героев природа всегда в текстах писателя является олицетворением души того народа, который проживает на данной территории);

– особенности вероисповедания и религиозных обрядов: «*Джунгары* верили в Барахмана и своих покойников сжигали, бросали в степи на съедение зверям либо отправляли в Тибетские горы, в Лхасу» [Там же, с. 102]; «*Раскольщицкий мир* — вторая вселенная; он всюду, он невидим, но все опутал заповедными тропами; у него везде — свои люди и свои пристанища» [Там же, с. 227]; «Теперь я знаю, почему вы, *русские*, так упрямо тащите Христа в наши леса. Вам надо, чтобы у нас была такая же сила, как у вас» [Там же, с. 423]; «В Сибири крещение уравнивало инородцев с *русскими поселенцами*» [Иванов, 2017–2018, кн. 1, с. 81].

А. Иванов описывает истории удачных и неудачных попыток крещения остяков-инородцев: «Возле села Самаровский Ям Иртыш впадал в Обь, и тут Филофей ходил на языческие капища Белогорья, укрытые в дебрях чугаса — остяцкого божелься» [Там же, с. 192]; «Владыка требовал от воеводы снарядить гишпедицию на Обь, чтобы крестить инородцев — воевода дал дырявую посудину с драным парусом, и *березовские остяки* только посмеялись над попами-нищесбродами» [Там же, с. 78].

Представитель любого этноса решает для себя вопросы веры исходя из сложившейся ситуации: «*Эстляндский немец*, он был протестантом и старался не ходить в *русские православные храмы*» [Там же, с. 50]; «Ему жалко было своих людей, которые ничего не могли возразить этому *русскому шаману*, и жалко было лесных богов, которых русский шаман объявил злыми духами» [Там же, с. 194]. Звучат в романе и отголоски доязыческой эпохи, о которой вспоминает один из героев: «Ежели те люди, что исписали скалу, не знали одежды, выходит, не знали и бога — не только Христа или Магомета, но даже *вогульских и остяцких божков*» [Там же, с. 223].

Этнические определения имеют многие предметы быта. Не только татары в Сибири носили татарские халаты, татарские

чекмени, не только китайцы пользовались китайскими веерами, не только русские, но и иноземцы ходили в треуголках и пользовались русской посудой: «Матвей Петрович выбежал, в чем спал, — в *татарском халате*» [Там же, с. 141]; «Возле ограды, гомоня и пересмеиваясь, околачивались зеваки и покупатели: приказчики, служилые, казаки-годовальщики, бухарец в *татарском чекмене*, монастырский эконо́м в рясе, захлестанной понизу грязью, какие-то шныри разбойного вида» [Там же, с. 122]; «Довольный собою, Табберт поднялся, взял с полки хрупкий *китайский веер* с журавлями и розовыми цветами вишни и напоказ для Айкони начал томно обмахиваться, как дама, закатив глаза и открыв рот» [Там же, с. 220]; «На голове у степняка была нахлобучена *русская треуголка*, к груди степняк прижимал *русский горшок* — видимо, с кашей в дорогу» [Иванов, 2017–2018, кн. 2, с. 167]. Используемые иноземцами предметы быта не случайно маркируются автором как русские — А. Иванову важно показать неизбежное взаимовлияние и взаимопроникновение культур в условиях совместного существования, и он отражает это не только в мирных бытовых сценах, но и в сценах военных баталлий, когда представители разных этносов испытывают одни и те же чувства, страдают одинаково: «Все перепуталось с сумятице, топоте и снежной пыли: руки, локти, плечи, лошадиные гривы, сабли, пики, копыя, искаженные лица, шведские проклятья, русская брань и монгольские ругательства» [Там же, с. 302].

В романе «Тобол», как и в других исторических произведениях автора, яркое проявление находят этнические стереотипы. Основная функция стереотипизированных высказываний — репрезентация оппозиции «мы (правильные) — они (неправильные)», существующей в языковой картине мира любого народа. В этом смысле герои романа, давая оценку тем или иным национальным предметам в зависимости от их качества, выражают как раз данную смысловую оппозицию: «— Возьми нашу *бумагу, бухарскую*. — Дрянь ваша бумага, — уверенно заявил Ремезов» [Иванов, 2017–2018, кн. 1, с. 118]; «*Немецкие хоромы* хлипкие! Палками подперты!» [Там же, с. 96]; «Крестьянские *лошади*, конечно, уступали *джунгарским* в беге, но кони степняков уже утомились за полдня» [Иванов, 2017–2018, кн. 2, с. 114].

При всей пестроте этнической мозаики, изображаемой автором, он воспроизводит в «Тоболе» — как и в других своих произведениях<sup>3</sup> — русские национально-культурные стереотипы. Оценка героями определенных черт характера представителей других этносов (немецкой педантичности, бухарской хитрости, остяцкой наивности) воспринимается через призму авторской оценки этих качеств, в которой ярче всего реализуется оппозиция «свое — чужое». Так, например, герои романа воспринимает попытку приехавших в Сибирь немцев навести порядок во всем как вторжение на чужую территорию, в чужую жизнь: «Раньше Бухгольц вызывал у него раздражение: приперся из столицы ни с того ни с сего, никому почтения не оказал, да еще принялся переустраивать все на немецкий лад» [Там же, с. 40].

Непривычные для русских героев романа этнические реалии сравниваются с привычными и понятными им: «Поганя на вкус кислятина обожгла, как *русская водка*» [Там же, с. 211]. С другой стороны, в тексте показаны и попытки освоения инородцами русского культурного пространства: «На голове у степняка была нахлобучена *русская треуголка*, к груди степняк прижимал *русский горшок* — видимо, с кашей в дорогу» [Там же, с. 167]; «А джунгары калмыкам кто? Братья? — Ренат тщательно выговаривал эти головоломные русские названия народов» [Там же, с. 158]. Они пытаются найти способы существования в тех условиях, в которых оказались, поскольку понимают: «Бесконечные русские пространства держат нас в плену надежнее, чем цепи и кандалы» [Иванов, 2017–2018, кн. 1, с. 304]. Особое отношение автора к русским связано, как представляется, не только с его принадлежностью к данному этносу, но и с пониманием им как историком огромного значения освоения Сибири для дальнейшего развития страны. «Когда в XXI веке ты целый день едешь на машине от Тюмени до Сургута, ты понимаешь, — говорит он, — какие это гигантские расстояния. Понимаешь, что люди, которые отправлялись в путь на утлых суденышках, уже точно руководствовались не одной лишь материальной выгодой, но еще и какими-то другими соображениями. Освоение

<sup>3</sup> Ср. комментарий А. Иванова в одном из интервью прошлых лет: «Русские люди — это люди реки. А финно-угорские племена (вогулы. — Т. С.) — это люди лесов. Это разные менталитеты, и нам у них — страшно» [Иванов, Ребель, 2004].

Сибири, действительно, было пассионарным выплеском нации, и его можно ощутить по тем расстояниям, которые русскими преодолены» [Иванов, 2018].

Коренным жителям Сибири — остякам — приходится осваивать язык и культуру пришедших сюда русских, и постепенно им это удается: «Айкони не понимала, о чем сейчас без слов договорились эти сильные мужчины, да она почти и не разбирала *русскую речь*» [Иванов, 2017–2018, кн. 1, с. 57]; «У Ремезовых была работница — остячка Пеуди. Поначалу и говорить *по-русски* не умела, а затем ничего, освоилась» [Там же, с. 126]. Вместе с тем остяки на протяжении всего текста романа показаны простодушными и даже немного наивными, беспрекословно подчиняющимися воле своих богов и не ждущими подвоха от других людей. Однако на примере остячки Айкони автор показывает нам их способность к любви и самопожертвованию, несгибаемую волю в разных жизненных ситуациях. Русские, в свою очередь, осваивают те культурные традиции других этносов, которые кажутся им наиболее прогрессивными: «— У него духовный театр, — важно добавил келарь. — Зрелища разные богоугодные с поучениями. *Хохляцкая придумка*» [Там же, с. 73]. К быту же и традициям коренных народов — только присматриваются, понимая, что все эти традиции удастся использовать лишь частично: «Ерофей приглядывался к хитростям *остяцкой жизни*: как остяки плетут из лозы ловушки на песца? Как выгибают полозья лыж? Как сушат юколу, распирая потрошеную рыбу прутиками?» [Там же, с. 39]. Если же «свои» начинают бездумно подражать «чужим», это оценивается отрицательно: «Вырядился, как немецкая баба: овечьи кудри, грудь в кружевах, камзол с оттопыренным задом, на рукаве бант, короткие порты с пуговицами, чулки, — тьфу, мерзопакость» [Там же, с. 89]. Однако в какой-то момент может происходить переоценка привычных взглядов и представлений: «Но сейчас Новицкий вдруг понял, что *остяки* — не идола. Они могут быть красивыми» [Там же, с. 202].

Представители любого «чужого» этноса выглядят непривычно, как, например, непривычно для русских выглядят пленные шведы, которых было много в Сибири: «Неподалеку от дьяков и пушек губернатора ожидали пленные *шведы* — почти все рослые, белобрысые, в потрепанных париках, посыпанных

мукой, и в непривычных русскому глазу камзолах» [Там же, с. 5]. Поэтому восприятие «других» связано с процессом стереотипизации: «*Остячек* он не мог различить между собой: все мелкие, круглолицые, смуглые, не поймешь, молодые или старые» [Там же, с. 39]; «— Думаешь, я *русскую рожу* от *шведской* не отличи?» [Там же, с. 7].

Автор отражает в тексте не только русскую картину мира, но и картину мира инородческого населения Сибири. Так, коренные этносы зачастую воспринимали русских как стихийное бедствие, с которым трудно справиться, поэтому нужно как-то научиться жить с ним: «В отличие от других остяков, Пантила не верил, что русские — колдуны. Он не боялся русских, он ездил на ярмарки и в Березов, и в Тобольск. Власть русских была не в колдовстве. Все русские, даже какой-нибудь последний нищий на ярмарочной площади, имели в себе безоговорочное убеждение, что тут, в Сибири, они самые главные. Они приходили и брали, что пожелают, и даже удивлялись, когда им не хотели давать. Они не сомневались в своем праве. И про меру они тоже не думали — забирали больше, чем надо, могли забрать вообще все, и не испытывали вины. Русские были не народом, а половодьем» [Там же, с. 43].

От названий этносов образованы многочисленные топонимы, образующие и организующие сибирское пространство романа: «Вон справа — остроугольный *Чувацкий мыс*, вернее Почеваш, — верхний по течению Иртыша конец Алафейской гряды» [Там же, с. 82]. С казаками, игравшими основную роль в освоении Сибири, также связаны некоторые топонимы, например, *Казачий взвоз* в Тобольске: «На праздничную службу он решил пойти в Никольскую церковь, что стояла возле Орловской башни Софийского двора над Казачьим взвозом» [Там же, с. 139]. Известный исследователь того времени Семен Ульянович Ремезов пытается изучить и описать по различным документам той эпохи всю историю Сибири: «В углах высились поставцы с кораблями, в которых хранили склеенные в свитки бесчисленные бумаги — “отписки” воевод, казачьи “сказки”, “распросные речи” и сыскные дела Сибири» [Там же, с. 131].

Необходимо отметить, что писатель свободно оперирует этнонимической лексикой, используя в зависимости от ситуации различные формы этнических имен. Если этноним «русские»

встречается в тексте авторских комментариев или речи персонажей, хорошо владеющих русским языком, то в речи иноземцев функционирует форма «орыс»: «Этот русский не понимает, как надо жить. Он только богу молиться может» [Иванов, 2017–2018, кн. 2, с. 88]; «Встань, орыс, — приказал он по-русски» [Там же, с. 116]. Этнонимы и сочетания с отэтнонимными прилагательными равномерно распределены по всему тексту романа, выполняя самые различные функции: номинации персонажей, создания исторического контекста повествования, стилистической характеристики предметов, репрезентацию особенностей национальной культуры, в результате чего в произведениях Алексея Иванова перед читателем разворачивается картина многонационального и поликультурного региона России — Сибири, в которой сосуществуют (когда-то мирно, когда-то конфликтно) представители различных этносов. С помощью описания особенностей внешности, традиционной одежды, верований, занятий представителей того или иного народа через текст писателя проходит идея толерантности, взаимопроникновения и взаимообогащения различных культур, которые являются как основой развития данного региона, так и одной из интереснейших в самых разных отношениях территорий России.

Таким образом, этнонимы в художественных текстах являются маркерами национальной идентичности, репрезентируя такие ее компоненты, как особенности внешнего вида представителей, общность их языка и культуры, территории, исторического прошлого, а также традиции именования. Данный вид языковых единиц помогает писателям выразить оппозицию «свой — чужой», существующую в языковой картине мира любого этноса, а также передать идею толерантного сосуществования представителей разных культур на определенной многонациональной территории.

### Список литературы

*Абашев В. В., Абашева М. П.* Литература и география: Урал в поэтике России // Вестник Пермского университета. Сер. «История». 2012. Вып. 2 (19). С. 143–151.

*Иванов А. В.* Чердынь — княгиня гор (1455–1481) : роман. Пермь : Перм. кн. изд-во, 2003. 528 с.

*Иванов А.В.* Золото бунта, или Вниз по реке теснин : [роман]. СПб. : Азбука-классика, 2005. 700 с.

*Иванов А.В.* Message: Чусовая. СПб. : Азбука-классика, 2007. 479 с.

*Иванов А.* Тобол : роман-пеплум : в 2 кн. М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2017–2018. Кн. 1 : Много званых. 2017. 703 с.; Кн. 2 : Мало избранных. 2018. 827 с.

*Иванов А.* Алексей Иванов: «Никогда одна эпоха не может быть объяснением другой»: интервью с автором романа «Тобол» // Эксмо : журн. 2018. 15 марта. [Электронный ресурс]. URL: <https://eksmo.ru/interview/aleksey-ivanov-nikогда-одна-epocha-ne-mozhet-byt-obuyasneniem-drugoy-ID13085296/> (дата обращения: 05.11.2018).

*Иванов А., Ребель Г.* Алексей Иванов: «Я интуитивно понимал, что надо сделать так, а не иначе...» : [интервью] // Филолог. 2004. Вып. 4. [Электронный ресурс]. URL: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/pub\\_4\\_72](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/pub_4_72) (дата обращения: 05.11.2018).

*Никонов Н.* Ермак : рассказ // Уральский следопыт. 1973. № 4. С. 11–24.

*Решетников Ф.М.* Подлиповцы: этнографический очерк (из жизни бурлаков) : в 2 ч. М. : Сов. Россия, 1977. 190 с. (Российские повести и рассказы).

*Турова Е.* Кержаки. Пермь : ООО «Маматов», 2007. 322 с.

О. Г. Сидорова  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Европа и Япония смотрят друг на друга: роман Д. Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута»

Япония, которая никогда не была колонией ни одной из европейских империй и вплоть до второй половины XIX в. официально не допускала иностранцев на свою территорию (так называемый период самоизоляции страны — эпоха Эдо), стала очень популярной в Европе в конце XIX — начале XX в. (см. об этом: [Молодяков]). Влияние японской культуры на европейскую литературу неплохо прослеживается, прежде всего, в популярных жанрах, но в серьезной литературе образ Японии почти не разрабатывался. В нашей статье будет рассмотрен образ Японии и японцев, который был создан в современном британском романе, а также некоторые его особенности.

Один из ведущих современных британских писателей Казуо Исигуро, этнический японец, живущий в Великобритании с раннего детства, посвятил послевоенной Японии первые два свои романа («Там, где в дымке холмы», 1982; «Художник зыбкого мира», 1986), но все его последующие произведения посвящены Великобритании, и тема Японии не проявлялась в серьезной британской литературе до 2010 г., когда вышел роман Дэвида Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута» (David Mitchell “Thousand autumns of Jacob de Zoet”). Роман был с большим интересом встречен критиками, хотя некоторые высказывали разочарованность отсутствием в нем привычных для прозы Д. Митчелла формальных экспериментов. Влиятельный журнал «Нью-Йоркер» опубликовал развернутую статью Джеймса Вуда, в которой критик анализирует творчество писателя в целом, чрезвычайно высоко оценивает роман «Тысяча осеней...» и считает, что он по

*Сидорова О. Г. Европа и Япония смотрят друг на друга...*



ряду параметров продолжает традиции прозы Л. Н. Толстого, Дж. Конрада и С. Беккета (см.: [Wood]).

Анализируя произведение, А. Уинслоу вычленяет целый ряд оппозиций, которые автор реализует в тексте романа: «Ксенофобские японские практики противостоят импульсам вестернизации страны; традиционные синтоизм и буддизм — запрещенному, подпольному христианству; растущий интерес к научному знанию — старым суевериям, в том числе убийственному оккультизму; борьба за власть и самостоятельность — борьбе за милость сегуна» [Winslow] и т. д. В данной статье нас будет интересовать лишь один аспект произведения, а именно: отражение в нем контакта и противостояния двух культур.

Контакт культур — основная тема произведения, она точно обозначена в его заглавии: поэтическое самоназвание Японии как «страны тысячи осеней» соседствует в нем с отчетливо звучащим европейским именем героя. Произведение является единственным на сегодняшний день историческим романом автора, одного из ведущих писателей своего поколения (род. в 1969 г.), который завоевал мировое признание прежде всего романами-антиутопиями, где смело экспериментирует с художественной формой, пространством и временем. На этом фоне роман «Тысяча осеней...» с его линейной композицией выглядит традиционно; автор, однако, экспериментирует с точками зрения (perspectives), т. е. создает произведение, в котором две культуры — японская и европейская — представлены как равноправные, одинаково значимые для романного мира. Подобная позиция не слишком характерна для британской литературы с ее сложившейся традицией колониального, а позднее постколониального дискурса. Сам Д. Митчелл утверждает, что старался написать «бикультурный роман (bicultural novel), в котором японская точка зрения сосуществовала бы на равных основаниях с голландской и европейской точками зрения» [“The Thousand Autumns...”, p. 2].

Знание Японии для автора во многом является знанием внутренним: после окончания университета он в течение восьми лет жил в Японии в качестве преподавателя английского языка, женился на японке и регулярно посещал страну, даже покинув ее. Роман имеет прочную историческую основу: в интервью автор вспоминает, как во время своей поездки в Нагасаки слу-

чайно попал в музей Дэдзими и был поражен историей места. Поясним: в XVII–XIX вв. в заливе Нагасаки (единственный порт, через который осуществлялись контакты Японии с другими странами) был насыпан искусственный остров в форме веера — Дэдзима, который соединялся с берегом мостом. В период Эдо он стал резиденцией Голландской Ост-Индской торговой компании, своеобразной резервацией, которую голландцы не могли покидать без разрешения местных властей, равно как и местные жители, кроме имевших специальные пропуска чиновников и переводчиков, не имели права посещать остров.

В 1799 г. на Дэдзиму прибывает герой романа писарь Яков де Зут, намереваясь заработать на колониальной службе и вернуться в Голландию через три-четыре года. События, прежде всего исторические (даже до далекой голландской колонии докатились волны наполеоновских войн), разворачиваются таким образом, что Якоб покидает Японию только в 1817 г., сделав оглушительную карьеру и став, используя современный термин, транскультурным<sup>1</sup> субъектом — человеком, который не только изучил культуру и язык Японии, но и во многом ее принял.

Последующие тридцать лет жизни Якоба на родине складываются ровно и успешно, но в романе событиям этого периода посвящено полторы финальных страницы, тогда как его жизни в «стране тысячи осеней» отводится почти шестьсот. Автор, таким образом, фокусирует внимание на времени пребывания героя на Дэдзиме. Роман плотно заполнен персонажами, которые распадаются на две группы: японцы и европейцы. Группа японских персонажей неоднородна и по отношению к основному сюжету произведения, и с точки зрения социальной и религиозной: в

<sup>1</sup> В трактовке М. Эпштейна «“транскультура” предполагает диффузию исходных культурных идентичностей по мере того, как индивиды пересекают границы разных культур и ассимилируются в них», она «создает новые идентичности в зоне размытости и интерференции» [Эпштейн]. Кроме того, немаловажным (а в ряде случаев и принципиальным) является и тот факт, что транскulturация — процесс динамический, связанный «с постоянным культурным полилогом, в котором, однако, не должно происходить полного синтеза, слияния, культурного перевода, где культуры встречаются, взаимодействуют, но не сливаются» [Глостанова, с. 6], и где, добавим, каждый получает возможность конструирования собственной личности, в том числе и творческой.

границах японского мира разворачивается несколько самостоятельных сюжетных линий, иногда имеющих лишь отдаленное отношение к европейцам у берегов Нагасаки. Мир Японии конца XVIII — начала XIX в., воссозданный Д. Митчеллом со скрупулезной точностью (автор утверждает, что в течение четырех лет занимался историческими изысканиями, чтобы написать роман), очень необычен с европейской точки зрения, но в нем присутствует своя логика и порядок. И в нем, как и в любом другом уголке Земли, разворачивается вечная борьба добра со злом. Зло, воплощенное в образе могущественного настоятеля Эномото и созданного им военно-религиозного ордена, оказывается в конечном итоге поверженным — не без трагических потерь и не без помощи Якоба.

Японии посвящены в романе поэтичные и одновременно точные описания, такие, например, как в начале главы XXXIX: «Над изящными кровлями и соломенными крышами в сиянии солнечных лучей кружатся чайки ... Чайки летят над прачечными, пускающими пар из окошек; над коршунами, клюющими дохлых кошек; над учеными, прозревающими истину в хрупких узорах закономерностей; над мужьями, уличенными в неверности...» [Митчелл, с. 578–579]<sup>2</sup>. Далее предложение продолжается более чем на страницу, разворачивая панораму Нагасаки. Описание завершается «возле зала Последней хризантемы, где потихоньку высыхает лужа от вчерашнего дождя, и в этой луже градоправитель Сирояма видит, как кружится чайка в сиянии солнечных лучей. “В нашем мире, — думает Сирояма, — есть только один шедевр, и это — он сам”» [с. 579].

При всей самобытности Япония тянется к европейскому знанию и достижениям науки, а образованные японцы хорошо осознают последствия своей изоляции. «Все японцы ... пожизненно в тюрьме. Кто задумал уехать — казнь. ... Моя самая дорогая мечта — один год в Батавии. ... Всего один год» [с. 124], — говорит романтический герой произведения переводчик Огава, который переводит на японский язык не только торговые документы, но и книгу Адама Смита. Неслучайно Огава характеризует мост, связывающий Дэдзиму с берегом, как «самый длинный мост в мире, потому что это есть мост между двух миров» [с. 124].

<sup>2</sup> Далее роман Д. Митчелла цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Неоднородна и группа европейских персонажей романа. Эта группа складывается не только из представителей европейских народов — голландцев, англичан, ирландцев, немцев, но и из их азиатских слуг и даже рабов, поскольку они совокупно представляют европейский колониальный миропорядок. Внутри этой группы также разворачивается целый ряд автономных сюжетных историй, таких, например, как история английского капитана Пенхалигона, явно восходящая к классическим английским «морским» романам. Автор описывает истории — предыстории по отношению к романному времени — почти всех европейцев-служащих компании; истории, полные приключений и войн, страданий, крови, жестокости, мужества, алчности и упорства. Истории, характерные для эпохи колониальных захватов, многомесячных морских походов на парусных судах, но, одновременно, и эпохи значительных научных открытий, социальных сдвигов, эпохи Просвещения на ее излете.

Тема рабства, которая неоднократно осмысливается в произведениях Д. Митчелла, звучит пронзительной нотой и в «Тысяче осеней...». Один из рабов размышляет: «Рабу не позволено даже сказать: “Это мои пальцы”... Однажды я подумал такой вопрос: “А мое имя мне принадлежит?”» [с. 414]. Далее следуют вопросы о воспоминаниях и мыслях. Таким образом, европейский мир также представлен в романе крайне неоднородным и полным трагических противоречий.

Самыми очевидными точками напряжения романного текста становятся зоны контакта культур, где особенности и проблемы каждого из миров актуализируются и даже трансформируются. Уникальность описанной ситуации состоит в том, что, с одной стороны, контактирующие стороны не ищут понимания и демонстрируют высокий уровень ксенофобии, с другой стороны — заинтересованы в контактах.

Профессиональные коммуникаторы — японские переводчики — составляют особую группу в системе персонажей произведения. Переводчики в романе — это те люди, которые соединяют миры Европы и Японии, их роль в развитии сюжета очень важна. Переводчики в романе Митчелла — ученые и эрудиты, но, одновременно, и люди, сосредоточившие в своих руках определенную власть над обеими сторонами, и власть эту они употребляют по-разному. Если благородный Огава

сначала «не замечает» христианскую книгу среди вещей Якоба де Зута, а позднее становится его другом, то его коллега Кобаяси использует свое влияние для собственной наживы и, будучи разоблаченным, затевает сложную интригу против Якоба. Кроме того, Митчелл описывает процесс работы переводчиков, и почти неожиданно рутинные обсуждения и профессиональные консультации превращаются в описание разницы культур и возможностей их преодоления: «У каждого переводчика приготовлен список слов, не поддающихся разгадке даже общими силами Гильдии. Слова зачитывают вслух, и Якоб их объясняет, как умеет, помогая себе жестами, приводит примеры и подбирает синонимы. Переводчики обсуждают, какой японский эквивалент годится ... С простыми словами, такими, как “истощенный”, “обилие” и “селитра”, справляются быстро. Сложнее с абстрактными понятиями, как “подобие”, “фикция” ... Минут по десять-пятнадцать уходит на слова, для которых не существует аналога в японском языке: “приватный”, “ипохондрия” ... В тех случаях, когда голландский студент сказал бы “Я не понимаю”, переводчики японцы молча опускают глаза...» [с. 158].

Среди европейских персонажей также присутствует герой, который преодолевает границы миров. Доктор Лукас Маринус — единственный из европейцев, кто приехал в Японию, движимый интересом к стране. Он изучает природу страны и обучает японских студентов медицине. Именно ему принадлежит заявление «Душа — не существительное ... Она — глагол» [с. 190] и именно доктор Маринус описан автором как человек и мыслитель, значительно опередивший свое время. Его история такая же драматическая, как история других героев-европейцев, покинувших Европу и оказавшихся в мире приключений, далеко не всегда веселых, но Маринус делает свои выводы, резко отличающие его от других персонажей. Он становится противником рабства, сторонником равенства народов; он врач, просветитель и человек принципов. Книга открывается сценой родов в доме наложницы градоправителя Кавасэми, которые принимает ученица доктора, акушерка Орито Абигабва, а сам доктор, будучи иностранцем, может лишь давать советы из-за ширмы. Тем не менее, с его помощью в мир приходит новый человек. Одна из финальных сцен произведения — похороны Маринуса на кладбище для иностранцев Нагасаки. С доктором прощаются

ся и японцы, и европейцы; среди них — Орито, ставшая знаменитым врачом, и Якоб, управляющий факторией, друг и ученик доктора.

Якоб — тот герой, который в результате многолетнего пребывания на Дэдзиме и контактов с японцами принимает японскую культуру, не отказываясь при этом от своей. Повторимся: он становится транскультурным субъектом, а его сознание — гибридным, т. е. принимающим ценности двух культур. «Тяжело, должно быть ... что вы не знаете, когда снова увидите Европу. — Чтобы смягчить эту боль, я стараюсь думать о Дэдзиме как о доме» [с. 602]. Якоб готов остаться у берегов Нагасаки до конца своих дней, но вновь вступает в действие силы, которые он не может преодолеть, и он возвращается в Голландию. Критик утверждает — и с этим сложно спорить — что «Д. Митчелл написал ... о беззащитности перед лицом обстоятельств, когда не имеет никакого значения, японец ты или иностранец ... потому что каждый из нас — не больше песчинки в масштабе вечности» [Черникова]. Представляется, однако, что Д. Митчелл написал также о многообразии культур и их внутренней неоднородности, о разуме, красоте и честности, которые свойственны представителям разных миров, о том, что контакты культур могут быть плодотворными, если приложить к этому определенные усилия.

### Список литературы

*Митчелл Д.* Тысяча осеней Якоба де Зута / пер. с англ. М. Лахути. М. : Иностранка, 2017. 638 с.

*Молодяков В.Э.* «Образ Японии» в Европе и России второй половины XIX — начале XX века. М. ; Токио : Ин-т востоковедения РАН, 1996. 182 с.

*Глостанова М.В.* Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить никогда, писать ниоткуда. [М.] : Едиториал УРСС, 2004. 414 с.

*Черникова Л.* «Душа — это глагол... Не существительное...» : рец. на роман Д. Митчелла «Тысяча осеней Якоба де Зута». [Электронный ресурс]. URL: <http://write-read.ru/reviews/618b> (дата обращения: 26.11.2018).

*Эпштейн М.* Транскультура // Проективный философский словарь. Новые термины и понятия / под ред. Г.Л. Тульчинского и М.Н. Эпштейна ; предисл. М. Н. Эпштейна. СПб. : Алетей, 2003. [Электронный

ресурс]. URL: [http://www.emory.edu/INTELNET/fs\\_transculture.html](http://www.emory.edu/INTELNET/fs_transculture.html) (дата обращения: 27.03.2018).

“The Thousand Autumns of Jacob de Zoet” by David Mitchell : Reader’s Guide. 2 p. [Electronic resource]. URL: [https://themanbookerprize.com/sites/manbosamjo/files/files/MBP10\\_mitchell-0.pdf](https://themanbookerprize.com/sites/manbosamjo/files/files/MBP10_mitchell-0.pdf) (accessed: 26.11.2018).

Winslow A. “The Thousand Autumns of Jacob de Zoet” by David Mitchell // Chicago Tribune. 2010. October, 5. [Electronic resource]. URL: <http://www.chicagotribune.com/lifestyles/books/chi-books-review-thousand-autumn...> (accessed: 26.11.2018).

Wood J. The Floating Library. What can’t the novelist David Mitchell do // The New Yorker. 2010. July 5. [Electronic resource]. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2010/07/05/the-floating-library> (accessed: 26.11.2018).

## **Раздел II**

### **Литература Древней Руси и XVIII в. и ее рецепция**



А. И. Попович  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Жертва vs. жертвенность: телесное и святое в памятниках книжности Древней Руси<sup>1</sup>

Формулирование темы настоящего исследования является не самой простой задачей, поскольку все противопоставления, существующие в современном русском языке и могущие раскрыть обозначенную проблематику (телесное — духовное; греховное — святое; вещественное (материальное) — идеальное; мирское — сакральное (или «священное — мирское» [Элиаде])) неизбежно становятся «заложниками» представлений, сформировавшихся в относительно недавнее время и в рамках определенных культурных и мировоззренческих позиций.

Изысканий о телесном в культуре предпринято достаточно много, равно как и изысканий о греховном начале. Отношение христианства к подобным категориям известно, однако существует необходимость посмотреть на них в ключе исследования устойчивого сюжетно-мотивного комплекса «жертва / жертвенность» в памятниках древнерусской книжности. Очевидно, что понятие жертвы, а тем более жертвоприношения, обращено к вещественному миру (жертва в первую очередь имеет материальный облик), тогда как жертвенность принадлежит к духовной сфере.

Именно об этом говорят создатели службы Борису и Глебу на 24 июля (XI в.): «Радуйтесь, иже Христови заповѣди по образу съблюдше; радуитесь, яко Христово смирение въсприѣмше, никако же противистася врагу и брату, *немилиститивно убиваю-*

---

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Ларисы Степановны Соболевой.

*щому телеса ваша*<sup>2</sup>; радуитася, иже люди своя къ истиннѣи вѣрѣ наставльше и ныня съхраняюще не оставляите, Романе пречюдне и незлобиви Давыде, отчъству си прѣсвѣтли свѣтилници и молитвеници *дръзновенни о душахъ нашихъ*» [Жития святых мучеников Бориса и Глеба..., с. 166–167].

Важно, что в категориях телесности / духовности описание убийства и описание жертвы спасения мало чем отличаются. Ср.: «поваръ же Глѣбовъ, именемъ Търчинъ, вынъзъ ножъ, зарѣза господина своего. Акы агня непорочно, принесеса на жертву Богови, въ воню благоухания» (Проложное сказание) [Там же, с. 97], «оканьный же поваръ ... уподобися Июдѣ предателю: изволкъ ножъ свой и ятъ святого Глѣба за честную главу, хотя и заклати» (Чтение) [Там же, с. 13] и «земля Руская благословися ваю кровью, и мощми положениемъ въ церкви» (Сказание) [Там же, с. 77], «блажена бо естъ земля, напившися крови вашей, и свята бысть церкви, приемши телѣса ваша» (Церковная служба) [Там же, с. 189]<sup>3</sup>.

Целью нашего исследования не является выявление в творении книжника определенных дохристианских представлений о жертве<sup>4</sup>. Книжники прекрасно понимали качественные отличия жертвы и жертвенности в период начального христианства на Руси, именно об этом пишет Кирилл Туровский, осуждая языческую жертву: «Еллини не остригаху влас детем своим, приводяху бо их на жертву бесом велики власы имуща, *честъ дещи идолом*» [Кирила епископа Туровскаго сказание...] — и превознося жертвенность Христа: «Ветхый закон отнудь обнища отвержением телча крове и козлия жертвы, *един бо Христос Собою Сам к Отцю за всех жертву възнесе*» [Слово Кирила мниха недостойнаго...].

Христианская религия отказывается от материальной, ветхозаветной жертвы: «ибо невозможно, чтобы кровь тельцов и козлов уничтожала грехи. Посему Христос, входя в мир, говорит: “жертвы и приношения Ты не восхотел, но тело уготовал

<sup>2</sup> Здесь и далее курсив в цитатах наш. — А. П.

<sup>3</sup> Ср. вообще объединяющий контекст: «*братъмъ своимъ прѣдана на убийство, нъ драгою крѣвию, яко агница непорочна и прѣчиста, приведостася своему Владыць*» (Летописная повесть) [Там же, с. 118].

<sup>4</sup> См. наблюдения исследователя А. М. Ранчина: [Ранчин].

Мне. Всесожжения и жертвы за грех неугодны Тебе...» (Евр. 10: 4–7). Полностью отказаться от материального воплощения жертвы невозможно, и этот аспект для христианства не главный, потому что подлинно важной является ее святость и чистота. Так, в явлении поклонения мощам телесности определяет элементы статусного порядка в культуре — нетленность мощей свидетельствует о святости, тогда как для язычества характерно неоднозначное отношение к останкам предков (ср. захоронения в болотах или отправления по реке): они не лишены сакрального смысла, но он важен исключительно в человеческой плоскости.

Христианская святость — иного, божественного порядка, что внушает своим прихожанам Иларион, прекрасно понимая новое значение жертвы, преодоление материального «вкусения»: «Радуйся, въ владыкахъ апостоле, *не мертвыа тѣлеса въскръшав, нѣ душею ны мертвы, умерьшаа недугомъ идолослужения въскръсивъ!* Тобою бо *обожихомъ и Живота Христа познахомъ*» [Слово о законе и благодати..., с. 52], — пишет в своем Слове Иларион, предварительно расставляя смысловые акценты: «...и уже не идолослужителе зовемся, нѣ христианини, не еще безнадежници, нѣ уповающе въ жизнь вѣчную. И уже не капище сътонино съграждаемъ, нѣ Христовы церкви зиждемъ; уже не закалаемъ бѣсомъ другъ друга, нѣ *Христос за ны закалаемъ бываеть и дробимъ въ жертву Богу и Отцю. И уже не жерьтвенныа крове въкушающе, погыбаемъ, нѣ Христовы пречистыа крове въкушающе, спасаемся*» [Там же, с. 38].

Структурированность языческого мира чрезвычайно сильна, языческий мир предметен и внимателен ко всем проявлениям реальности. Именно поэтому такие ситуации, как подмена жертвы (известный сюжет «Ифигении в Авлиде»), становятся оправданными только тогда, когда происходит осуждение человеческой жертвы. Похожим образом работает свидетельство летописцев о принесении в жертву Феодора Варяга и его сына Иоанна. Но они стали первыми на Руси мучениками за веру, что говорит о силе другого, нематериального мира — неслучайно того же Бориса убивают несколько раз, а он все равно становится святым с позиций христианской аксиологии.

Важно, что христианство наделяет предметы материального мира качеством святости только в том случае, если они отве-

чают определенным моральным требованиям, нравственным законам. Таковы обряд евхаристии, почитание мощей и т. д. Нелучайно в церковной службе Борису и Глебу митрополита Иоанна (и не только у него) встречается мысль: «Кыими похвальными и вѣнцы вѣнчаимъ пѣваемая, *раздѣленная телесема и съвѣкупленая душою*, вѣрнымъ людемъ теплая заступника, земля русьскыя удобрение и вся вселеныя наслаждение...» [Жития святых мучеников Бориса и Глеба..., с. 137]. Да и что такое «сырорезание» в известной реплике Глеба, как не что-то материальное?

Оценка преступления как проявления греховного начала происходит в категориях христианской морали. Особенно ярко осуждение язычества по этим признакам проявилось в обличительных проповедях. И хотя между исследователями уже давно идут споры о том, насколько факты и предмет обличения соответствуют реальной исторической действительности так называемой «языческой» Руси (понятие это часто приходится брать в кавычки, предпочтительнее использовать синоним «дохристианский»), отрицать наличие подобного субстрата в русской христианской культуре бессмысленно.

Примечательным памятником для характеристики процесса христианизации на Руси является житие Стефана Пермского Епифания Премудрого (более позднее по времени в сравнении с другими упомянутыми памятниками, но от этого не менее показательное произведение). Важно, что материальному миру пермских язычников Стефан противопоставляет святой, а потому идеальный мир Божьего слова: язычникам, стреляющим в него, он говорит: «Мнѣ бо ваших стрѣлъ не велѣно блюстися Владыкою моим. Тако бо пишет въ святем Евангелии: “Идѣте, се аз посылаю вы, яко овца посредѣ волкъ”. *“Не убоитесь от убивающих тѣло, а душа не могущих убити*. Убоити же ся паче могущаго и душу, и тѣло погубити, и по убении в геону огненую воврещи” ... Горе же есть и люто *еже умрети челоувьку душевною смертию*. “Смерть бо, — рече, — грѣшнику люта есть”, — рекше душевная смерть. *Смерть бо души есть мука вѣчная*» [Слово о житии и учении..., с. 164].

Епифаний соединяет полярные понятия, превращая слова материального мира в метафоры духовного прозрения. Таким образом, заставляя неопитов вглядываться в привычные и бы-

товые действия, он вносит в их смысл новое содержание, противоположное изначальному: «Иосифъ же телеса едина точию препита, сии же не токмо телеса прекорми, но и душа их прекорми, — учением, глаголю, Божественных Писаний, сугубою пищу: *телеса убо брашны еже от плод земных, душам же поучение, еже есть плод устенъ*. И тако обояко кормивъ люди и препитавъ я въ глад ... Сего ради не точию бо бѣяше чювствена трапеза видима предлагаема, но и духовная представляема: *и поучение Божественное присно, и преже ядениа, и при ядении, и по ядении глаголашеся псаломъ, и по питыи — пѣснь*» [Там же, с. 208–210] — за такой метафоризацией слова, несомненно, стоит желание обозначить за привычными язычникам вещами смыслы, значимые для христианина.

Все отмеченное пока не позволяет сделать какой-либо однозначный вывод о соотношении святого и телесного даже внутри отдельных памятников книжности. Однако уже сейчас можно сказать, что отмеченность материальным (греховным, телесным) миром совершенно не мешает входить в сакральный (духовный) контекст. Ранние памятники книжности Древней Руси становятся площадкой для художественного освоения нового, «словесного» мира христианства: «и въсприаста вѣнца вѣчныя отъ Христа Бога, Его же и възлюбиста, *възненавидѣвшиа мирскихъ красоты*» (Проложное сказание о Борисе и Глебе) [Жития святых мучеников Бориса и Глеба..., с. 145] — жертва оказывается и отказом от материального мира, противопоставляя ему идеал особого, не бытового поведения.

Книжники демонстрируют непрерывную работу в освоении духовного мира, иногда обращаясь непосредственно к миру материальному<sup>5</sup>, иногда только отталкиваясь от него, предстают носителями сознания, осваивающего христианскую жертвенность с опорой на вещественность древнейшего комплекса жертвы. Жертва, таким образом, неотрывна от жертвенности, это суть проявления одного мира, находившегося на стадии своего формирования в период возникновения первых самостоятельных произведений древнерусской литературы.

<sup>5</sup> Ср., как в древнерусских памятниках слово «грех» предстает как нечто материально выраженное: [Кондратьева].

## Список литературы

Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / подгот. к печати Д. И. Абрамович. Пг. : Отд-ние рус. яз. и словесности Акад. наук, 1916. [4], XXIII, 3, 204, [1] с. (Памятники древнерус. лит. ; вып. 2).

Кирила епископа Туровьскаго сказание о черноризьчестем чину от ветхаго и новаго: онаго образа носяща, а сего дела совершающа // Мельнікаў А. А. Кірыл, епіскап Тураўскі. Жыцце, спадчына, светапогляд. Мінск : Беларуская навука, 2000. [Электронный ресурс]. URL: [http://yakov.works/acts/12/2/kirill\\_tur\\_02.htm](http://yakov.works/acts/12/2/kirill_tur_02.htm) (дата обращения: 10.09.2018).

*Кондратьева О.Н.* Метафорическая репрезентация религиозных концептов в литературе Древней Руси // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 4. С. 36–47.

*Ранчин А.М.* О принципах герменевтического изучения древнерусской словесности // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2001. Июнь. № 2 (4). С. 69–81.

Слово Кирила мниха недостойнаго о поновлении въскресения, и о артусе, и о фомине испытании ребр господень // Мельнікаў А. А. Кірыл, епіскап Тураўскі. Жыцце, спадчына, светапогляд. Мінск : Беларуская навука, 2000. [Электронный ресурс]. URL: [http://yakov.works/acts/12/2/kirill\\_tur\\_02.htm](http://yakov.works/acts/12/2/kirill_tur_02.htm) (дата обращения: 10.09.2018).

Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего епископа в Перми, составленное преподобным во священноиноках отцом нашим Епифанием / подг. текста Ю.А. Грибова, перевод Е.Г. Водолазкина, Н.Ф. Дробленковой, Л.С. Шепелевой ; коммент. Т.Р. Руди // Библиотека литературы Древней Руси. СПб. : Наука, 2003. Т. 12. С. 144–231. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10091> (дата обращения: 10.09.2018).

Слово о законе и благодати митрополита Илариона / подг. текста и коммент. А.М. Молдована ; пер. А. Юрченко // Библиотека литературы Древней Руси. СПб. : Наука, 1997. Т. 1. С. 26–61. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4868> (дата обращения: 10.09.2018).

*Элиаде М.* Священное и мирское / пер. с фр., предисл. и коммент. Н.К. Гарбовского. М. : Изд-во МГУ, 1994. 143, [1] с.

Е. Е. Мамыкина

Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Татарский мир в интерпретации автора Казанской истории<sup>1</sup>

Казанская история — литературный памятник XVI в., посвященный взятию Казани Иваном Грозным в 1552 г. Это сочинение, очевидно, пользовалось большой популярностью, о чем свидетельствуют более 270 списков, дошедших до нашего времени. Казанская история была создана в 60-х гг. XVI в., во время обострения отношений Ивана IV с боярами. Изучение этого памятника осложняется большим количеством его списков, значительно различающихся между собой. Ученый рубежа XIX–XX вв. Г. З. Кунцевич разбивает известные на тот момент 152 списка памятника на 9 редакций и выделяет три этапа в его литературной истории: первый этап — до 1573 г. (I и II редакции), второй — после 1592 г. (III–VIII), третий — начало XVII в. (IX). Г. Н. Моисеева, открывшая еще 79 списков, делит их на две редакции: древнейшую (I и II по Кунцевичу) и позднейшую, созданную после 1592 г. (III–VIII по Кунцевичу) (см. об этом: [Волкова]). Прделанная работа исследователей устанавливает два важных момента: во-первых, все редакции Казанской истории, включая самую раннюю, создавались уже после того, как Казань стала частью Российского государства, во-вторых, интерес к этому сочинению не угасал до середины XVII в., т. е. достаточно долго. Его востребованность объяснялась не только тем, что текст фиксировал историю Казани и ее взятия, но и потому, что поднимал важную проблему — проблему взаимо-

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Ларисы Степановны Соболевой.

отношений русских и татар. С учетом того, что Российское государство с течением времени завоевывало все новые и новые земли, тема культурного трансфера с иноязычными и иными по генезису культурами и верами всегда оставалась для русской литературы наиболее важной.

Что же такое «трансфер»? «Новейший философский словарь» предлагает следующее определение: трансфер — «процесс и результат спонтанного взаимодействия людей, характеризующиеся влиянием ранее сформировавшихся стереотипов восприятия, действий или отношений на новые действия или отношения, выступающие в форме бессознательного переноса на партнера сформировавшихся ранее (в результате предшествующего взаимодействия с другими людьми) положительных или отрицательных чувств» [Новейший философский словарь]. Это определение отлично иллюстрирует ситуацию XVI в., героями которой были русские и татары: русские — зачастую неосознанно, под влиянием стереотипов, господствовавших в обществе около 200 лет, — проецировали на татар свои отрицательные чувства, заранее представляя их как безжалостных безбожников. Очевидно, понимая этот механизм культурного трансфера, неизвестный автор Казанской истории и решил написать данный текст.

Казанская история получила научное освещение с разных сторон: современных исследователей привлекала как подробно описанная в Казанской истории политическая ситуация, обострение конфликта между Иваном Грозным и боярами, так и героические темы (А. С. Орлов), рассматривалось своеобразие жанра этого произведения (В. К. Соколова), ставился вопрос о его источниках (Н. А. Наганов), авторе (Г. Н. Моисеева), исследовались лексика и язык (А. К. Абдульманова). Задача же нашей статьи — привлечь внимание к проблеме культурного трансфера между недавно враждовавшими народами на материале сказания, которое создавалось после вхождения Казани в состав Российского государства и отвечало необходимости налаживания связей, в том числе культурных, с недавним врагом.

Как пишет автор, «грѣх же моихъ ради случи ми ся пленену быти варвары и сведену в Казань» [Казанская история, с. 302]<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Далее текст Казанской истории цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.



В плену он провел около 20 лет («И удержану ми бывшу тамо у него двадесать лѣтъ в пленении» [с. 302]), за это время успев «сдружиться» с придворными и самим татарским царем Сафа-Гиреем. На протяжении всего пребывания в плену автор расспрашивал татарского царя об истории Казани и неоднократно слышал о походе Батыея, «основателя» Золотой Орды, после распада которой и появились многочисленные ханства, в том числе Казанское. Возможно, причина популярности памятника кроется как раз в этом представлении татарского мира словно бы изнутри.

Особый интерес для нас представляет интерпретация автором татарского мира. Но что можно назвать «татарским миром»? — В рамках нашей работы рассмотрим следующие его грани: поведение казанцев в битве, вера татар, а также описание Казани и окружающей природы.

**Описания города и природы.** Описаний непосредственно Казани в тексте мы не находим, однако в 7 главе можем узнать историю основания города. Автор повествует, как Ордынский царь Саин, наследник Батыея, решил поставить «град на славу имени своего» [с. 314], в котором останавливались бы на отдых его послы, идущие в Русские земли. Эти строки раскрывают цель, с которой был поставлен город: Казань изначально мыслилась в качестве некоей контактной зоны между русскими и татарскими землями. Следовательно, татары понимали, что взаимодействие с Русью будет выгодным для обоих государств (а также, как мы полагаем, предвидели будущий авторитет Руси). Саин сам искал место, на котором будет построен город. Нашел он его «на Волге, на самой украине Руския земли, на сей странѣ Камы рѣки, концемъ прилежащих Болгарстей земли, а другимъ концемъ к Вятке и къ Перми» [с. 314]. Место было крайне удачно как само по себе, так и благодаря его окрестностям: «и скотопажно, и пчелисто, и всякими земляными сѣмянны родимо, и овощами преизобилно, и звѣристо, и рыбно, и всякого угодия житейскаго полно» [с. 314]. Странно, однако, что на таком хорошем месте еще не стояло города — но автор и этому дает объяснение. По его словам, на земле той было змеиное гнездо, а среди обычных змей был один с двумя головами: змеиной, которой он пожирал животных и людей, и воловьей, которой ел траву. Таким образом в текст вводится топоним рай-

ского места, оскверненного нечистой силой. Татары же в данной ситуации не оставили эту землю и не пошли искать другую, они не теряли надежду очистить место. Нашелся волхв, согласившийся очистить землю от змей, собрал «вся живущая змии от малыхъ и до великих в мѣсте том к великому змию во едину великую громаду и всѣхъ чертою очерти, да не излѣзетъ из нея ни едина змиа» [с. 314], а после сжег их. «Многимъ же от вой его умрети от лютаго смрада того змиина близ мѣста того стоящимъ, и кони, и велбуды его многи падоша» [с. 316]. В итоге место было очищено и Саин поставил на нем град Казань. Автор делает акцент на том, что это райское место было очищено именно казанцами, в результате понесшими большие потери, — это должно было в какой-то степени реабилитировать казанцев в глазах русского читателя.

Показателен эпизод въезда Ивана Грозного в захваченную Казань (глава 87). Царь потрясен величием и красотой города, он падает на землю, плачет, не боясь выражать чувства, и благодарит Бога: «О, коликъ народ людей паде единымъ малым часомъ единого ради града сего! И не без ума положиша главы своя казанцы до смерти, яко велика бѣ слава и красота царства сего» [с. 534]. Автор подчеркивает, что сам Иван Грозный не испытывает ненависти к казанцам, не держит на них зла за понесенные его государством потери, поскольку понимает: настолько красивый город нельзя не защищать.

**Казанцы в битвах.** В битвах казанцы изображаются автором как бесстрашные воины, про которых царь Шигалей, ставленник Москвы в Казани и, следовательно, враг самим казанцам, сказал: «Казанския бо люди худы в ратном дѣле: зѣло свирѣпы и жестоки» (глава 48) [с. 442]. Автор не зря вкладывает эти слова в уста именно Шигалея — ведь похвала врага ценится более всего.

Четырнадцатая глава показывает, что татары могут пойти и на беззащитных, по сути, людей. Когда казанцы устроили большой пир «честь празнику своему» [с. 334] за стенами города на лугу, на них напали русские воины, многих перебив. Затем русские, сочтя победу своей, наелись и напились из тех запасов, что казанцы принесли с собой, а когда же уснули пьяным сном, татарские воины напали на них: «И пояде мечь толикое воинство: клас несозрѣлыхъ — юношъ и средовѣчныхъ муж, покры

земное лице трупием человеческим, и поле Арское и Царевъ лугъ кровию очервленишася. Едва сами воеводы болшия от смерти убѣгнути возмогоша. Инѣх же побиша, а инии на Русь прибѣгоша с великою тщетою, много язвеных имуще» [с. 336]. При этом в описании отхода русских воинов в свои земли автору важно заметить, что, хотя казанцы «свирѣпы и жестоки» [с. 442] в битвах, по словам Шигалея, раненные смогли добратъся до своих земель, т. е. казанцы их не преследовали. Наряду с другими, условно говоря, позитивными характеристиками этот момент добавляет образу казанцев черты благородства, способности не только разрушать, но и созидать и т. д., ведущие к последующему примирению с русскими.

В 23 главе автор показывает, как обращались татары с пленными: здесь, в частности, рисуется жестокость татар, завоевавших часть русских земель во время очередного набега. Автор повествует о том, как многих, в том числе и священнослужителей, увели в рабство, как грабили церкви, насильовали девушек и женщин: «и мнихом наругахуся, образ ангельский безчестяху: горящее углие за сандалия ихъ засыпаху и, ужемъ о шии зацепляюще, скакати имъ веляху и плясати, яко звѣремъ на сие изученымъ; и добровидных инокъ и тѣлсы младых, премѣняюще, совлачеху черных риз и в мирския портища облачеху, и в варварския земли далече, яко простых юнош, продаяху; и младыя инокини разстризаху и разтлѣваху ихъ, яко простыя девицы, и за себя поимаху; над девицами же мирскими пред очима отецъ и матерей ихъ беззаконие, блудное дѣло, не срамляющесе творяху, тако же и над женами пред очима мужей ихъ, еще же и над старыми женами, которыи до 40 лѣтъ и до 50 во вдовствѣ пребываху, мужей своихъ оставше. И нѣсть мочно такового беззакония ихъ подробну исчести, понеже бо то аз своима очима видѣх и пишу, свѣдая, горкое повѣдание» [с. 366]. Столь подробное описание жестокостей, вероятно, имело свою причину — автору требовалось оправдать жестокость русских, проявленную при захвате Казани.

Вспомним о том, что и сам автор — пленник казанцев, в самом начале он рассказывает о своей жизни при дворе Сафа-Гирея и о том, как любил его царь и бояре: «бѣ бо царь по премногу и меня любя, и велможи его паче мѣры брегуще мя» [с. 302].

**Вера.** Как известно, люди Средневековья разделяли народы на «свои» и «чужие» на основании их вероисповедания. Мусульмане-татары, разумеется, оказывались «чужими» для православных русских, а потому вполне закономерно, что автор Казанской истории именуется казанцев *варварами* (в следующем контексте это слово используется, скорее всего, как обозначение представителей другого вероисповедания, другой культуры: «грѣх же моихъ ради случи ми ся пленену быти варвары и сведену в Казань» [с. 302]) и *погаными* (первоначальное значение слова — ‘язычник’; отрицательные коннотации появились позже, однако на момент написания Казанской истории, возможно, уже были. Так, например, в главе 14 автор противопоставляет христиан «поганым»: «побѣжени быша християне от поганых» [с. 334]). Несмотря на подобные определения, автор дает иноверцам «право на искупление»: в главе 10 один из татарских царей, Улу-Ахмет, изгнанный из Большой Золотой Орды и просивший московского царя Василия Васильевича позволить ему «невозбранно на предѣлах земли своя мало время от труда почити» [с. 318, 320], узнал, что Василий Васильевич собирается лишить его данной ему ранее земли. Тогда Улу-Ахмет в отчаянии обратился к христианскому Богу с просьбой о помощи: «и паде при дверѣх храма у порога на земли, не смѣя влѣсти вонь, вопияше и плача с многими слезами» [с. 322]. После этой молитвы он собрал своих воинов и смог победить русского царя в битве. Этим эпизодом автор стремится показать, что христианскому Богу важна искренняя молитва, даже если она парадоксальным образом звучит из уст иноверца. Слезная молитва имеет в христианстве особое значение, о чем писал еще Владимир Мономах. В сознании автора Казанской истории Бог — некий Абсолют, для которого ценной является сама молитва. Он справедлив, а потому, если православный царь решается на бесчестный поступок — изгнание «неверного» из той земли, что сам же ему дал, Бог защитит безвинного.

\* \* \*

Таким образом, неизвестный автор сказания «Казанская история» раскрывает русским читателям татарский мир, делая при этом акцент на том, что казанцы — такой же, как и другие,

народ, со своими достоинствами и недостатками; татары — не Божье наказание, не олицетворение зла, как считалось прежде на протяжении веков, и автор стремится по мере возможности вызвать в русском читателе сочувствие к ним.

### Список литературы

Волкова Т.Ф. Казанская история // Словарь книжников и книжности Древней Руси / отв. ред. Д.С. Лихачев. Вып. 2 : Вторая половина XIV — XVI в. Ч. 1 : А–К. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1988. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4006> (дата обращения 10.11.2018).

Казанская история // Памятники литературы Древней Руси : [сб.] / [сост. и общ. ред. Л.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева ; вступ. ст. Д.С. Лихачева]. М. : Худож. лит., 1985. [Вып. 7] : Середина XVI века. С. 360–565, 601–624.

Трансфер // Новейший философский словарь / под ред. А.А. Грицанова. Минск : [Изд-во В. М. Скакун], 1999. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.e-reading.by/chapter.php/149350/1233/Gricanov\\_-\\_Noveiishiii\\_filosofskiii\\_slovar%27.html](https://www.e-reading.by/chapter.php/149350/1233/Gricanov_-_Noveiishiii_filosofskiii_slovar%27.html) (дата обращения: 10.11.2018).

А. Э. Мокроносова  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Брачно-семейное поведение супругов в памятниках древнерусской литературы XVI в.<sup>1</sup>

Определение ролей мужчины и женщины в семье занимает особое место в произведениях древнерусской литературы XVI в. Связано это было с общей задачей укрепления российской государственности, где семья становилась той атомарной единицей, на основе которой выстраивались константы социальной субординации. Семейная структура, бывшая объектом изображения в текстах разных жанров, должна была продемонстрировать, насколько правильное распределение функций в семье способствует ее гармоничному существованию. Задача данной статьи — выяснить, как проявляются ролевые установки супругов на основе ряда произведений послемонгольского времени: «Повести о разорении Рязани Батыем», «Домостроя», «Повести о Петре и Февронии Муромских».

«Повесть о разорении Рязани Батыем», старшие списки которой датируются концом XVI в., посвящена взятию Рязани в 1237 г. ордынским ханом Батыем. Имея богатую рукописную традицию в Древней Руси, эта повесть была впервые опубликована в 1841 г., став основным историческим источником для описания разрушения Рязани и истории Ордынского завоевания.

В рамках рассматриваемой нами проблемы существенен ряд эпизодов сюжета повести. В частности, эпизод, описывающий, как князь Федор Юрьевич пришел к хану Батыю умолять его не воевать на Рязанской земле. «Нечестивый» Батый

---

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Ларисы Степановны Соболевой.

в ответ стал просить дочерей и сестер рязанских князей «себе на ложе», и кто-то рассказал ему, что у князя Федора Юрьевича Рязанского есть красавица жена. «Царь Батый, лукав есть и немилостивъ в неверии своем, пореваем в похоти плоти своея, и рече князю Федору Юрьевичю: “Дай мнѣ, княже, вѣдети жены твоей красоту!” Благовѣрный князь Федор Юрьевич Рязанской и посмѣяся, и рече царю: “Не полезно бо есть нам, христианом, тобѣ, нечестивому царю, водити жены своя на блуд, — аще нас приодолѣши, то и женами нашими владѣти начнеши”» [Повесть о разорении...]. Батый разозлился и убил князя и всех посольских воинов. Таким образом, князь заплатил жизнью за свой смелый и афористически краткий ответ.

Поступок князя Федора Юрьевича демонстрирует, что муж несет ответственность за честь своей жены, ибо это и есть мужское достоинство. Он сознает, что этим нельзя поступиться, т. к. от этого зависит спасение не только его души, но и души жены. Федор Юрьевич Рязанский выбирает смерть вместо бесчестия. Также поступает и его жена Евпраксия: когда ей рассказали об убийстве мужа, она стояла в высоком тереме и держала на руках своего сына, «И услыша таковыа смертоносныа глаголы и горести исполнены, и абие ринуся из превысокаго храма своего с сыном своим со князем Иваномъ на средю земли и заразися до смерти» [Там же].

Евпраксия понимала, что, будучи живой, она окажется в руках Батыя, убийцы мужа. Мысль о смерти мужа и о возможной потере собственной чести — что осквернило бы душу обоих супругов — оказалась для нее настолько невыносимой, что она тотчас бросилась с сыном из терема. И. А. Лобакова трактует самоубийство Евпраксии следующим образом: «Рассказ о самоубийстве Евпраксии — не только воплощение темы любви средствами средневековой поэтики, но на идейном уровне продолжение главной темы “Повести о разорении Рязани Батыем”: татары победили не потому, что есть побежденные, а потому, что их противников не осталось в живых» [Лобакова, с. 51]. Князья и воины отдали свою жизнь за город, а его жители предпочли умереть, чтобы не попасть в руки безбожника. В этой повести мы видим, что и муж и жена чувствуют свою ответственность перед Богом и перед друг другом — это выражается в их поступках. Муж выступает защитником города и

защитником своей жены, а жена, в свою очередь, защитницей семейного очага и чести мужа. Для автора XVI в. тема защиты Отечества логично продолжается и становится своего рода квинтэссенцией в конфликте чести / бесчестья, и патриотизм проявляется не только в сражении и гибели «рязанцев» — защитников города и Русской земли, но и в трогательном сердце читателя судьбе любящих супругов, защитивших свой брак перед лицом опасности нарушения его сущности — как земной, так и небесной. Фактически это был путь, соединивший супругов на небесах.

Более отчетливо и подробно ролевые гендерные установки мужчины и женщины проводятся в таком памятнике древнерусской литературы XVI в., как «Домострой». Его авторство связывают с духовным наставником Ивана IV Сильвестром; текст этого труда должен был поддержать волю государя к поиску механизма дальнейшего укрепления государственного устройства.

«Домострой» представляет собой сборник правил и наставлений в самых главных сферах жизни человека. Современные публикаторы и исследователи текста памятника отмечают, что «Для своего же времени “Домострой” был авторитетным руководством и важным, регламентирующим жизнь текстом. В полном соответствии со средневековыми представлениями “Домострой” в законченном виде выстраивал иерархию основных организующих форм: государство — церковь — семья, с ведущим для такой иерархии принципом единения на основе воли, понимаемой как общественная польза» [Колесов].

На примере отношений в семье «Домострой» описывает модель государства с государем во главе и определенным отношением к нему «домочадцев», которое базируется не только на силе, но также на законе и чувстве долга. Например, в главе «Наказъ мужу и женѣ, и людем, и дѣтемъ, како лѣпо быти имъ» можем встретить такие наставления: «Да самому себѣ государю и жену, и дѣтей, и домочадцов своихъ учити не красти, не блясти, не солгати, не оклеветати, не завидѣти, не обидети, не клепати, чюжаго не прѣтися, не осужатися, не бражничати, не просмѣвати, не помнити зла, не гнѣватися ни на кого, к большимъ быти послушны и покорну, к средѣнимъ любовну, к меньшим и убогимъ привѣтну и милостиву, со всякимъ управа без



волокиты, ноипаче наимита наимомъ не избодѣти, а всякая обида со благодарениемъ терпѣти Бога ради...» [Домострой].

Главная мысль «Домостроя» заключается в том, что именно семья — основа государства, осмысляющегося как единая большая семья. Что делает женщина в семье — то делает и мужчина в государстве. Именно поэтому памятник столь подробно описывает обязанности женщины, чтобы впервые показать: женщина тоже участвует в жизни общества. Это утверждает, например, в 34 главе «По вся дни жене с мужемъ о всемъ спрашиватися и совѣтовати о всемъ: и как в люди ходити, и к себе призывать, и з гостями что бесѣдавати» [Там же]. Включались в Домострой советы и экономического характера, где большая роль также отводилась женщине, которая провозглашалась исполнителем теории сохранения и приумножения семейного благополучия (ср.: глава 37 «Какъ платья всякое жене носить и устроить») [Там же]. Можно предположить, что здесь содержалось завуалированное указание молодому государю не пренебрегать мудрым советом в решении сложных государственных проблем. Тем самым на государственном уровне закреплялась роль семьи по отношению к государственной структуре и распределялись ролевые функции ее членов.

К XVI в. относится и «Повесть о Петре и Февронии Муромских», написанная монахом Ермолаем-Еразмом. Этот уникальный памятник древнерусской литературы отличается множественностью смыслов, а потому неоднократно привлекал внимание исследователей. Особенно яркая его черта — близость к фольклору — была выявлена в процессе изучения. Так, М.О. Скрипиль пишет о том, что «лучшие страницы “Повести о Петре и Февронии”, крайне сложной и противоречивой по своему идейному смыслу, подсказаны автору исторической действительностью и богатым источником литературы его времени — фольклором» [Скрипиль, с. 167].

События, о которых повествуется в «Повести о Петре и Февронии Муромских», побуждают оценить вклад этого литературного памятника в процесс утверждения семейного присутствия в сфере государственной политики.

К жене правителя Муромы, князя Павла, начинает являться крылатый змей с греховными действиями. На языке аллегории змей означает грех всей княжеской семьи, которая правит го-

родом. Единственным спасением от греха оказывается Агриков меч: «Смерть моя есть от Петрова плеча, от Агрикова же меча» [Ермолай-Еразм]. Родной брат Павла, Петр, принимает решение защитить честь княжеского рода и убить змея. Он осознает свою ответственность как перед семьей, так и перед городом, и защищает их, поразив змея Агриковым мечом. Кровь же змея обрызгивает спасителя, покрыв его тело язвами и вызвав тяжелую болезнь, из-за чего Петр оказывается причастным к греховной природе змея.

Вылечить князя удается только Февронии, при этом с условием, что он возьмет ее себе в жены. «Да приведеша князя твоего сѣмо. Аще будет мяхкосердѣ и смирен во отвѣтѣх, да будет здрав!» [Там же]. Феврония спасает князя, а вместе с ним и все княжество, поскольку после смерти Павла Петр правит в Муроме справедливо и праведно. Таким образом, вмешательство Февронии «вылечило» не только тело, но и душу правителя, а также избавило всю Муромскую землю от греховного влияния. Автор не останавливается на эпизоде избавления от нечисти и установления справедливого правления, он разрабатывает тему возникающего недоверия и его последствий для княжества / государства.

Бояре невзлюбили княгиню, т. к., по их мнению, она была низкого происхождения, и прогнали ее. Княгине удалось перехитрить бояр и увести Петра с собой из города: «Блаженный же князь Петръ не возлюби временнаго самодержавьства кромѣ Божиих заповѣдей, но по заповѣдем его шествуя, держашеся сих, якоже богогласный Матфѣй в своем Благовѣстии вещает. Рече бо, яко иже аще пустит жену свою, развие словеси прелюбодѣйнаго, и оженится иноу, прелюбы творит» [Там же]. Петр осознает, что он связан с Февронией, как Христос с церковью, и не может бросить ее, не осквернив при этом ее и свою душу. Здесь автор соединяет идею защиты Отечества с отстаиванием чести жены, в этом также видит проявление праведности князя.

Исследователи текста памятника говорят о том, что «Ум, благородство и кротость помогают Февронии преодолеть все враждебные действия ее сильных противников. В каждой конфликтной ситуации высокое человеческое достоинство крестьянки противопоставляется низкому и корыстному поведению ее высокородных противников» [Дмитриева]. Роль

жены здесь выявляется в том, что Феврония направляет Петра по пути Божьих заповедей, благодаря чему он обретает христианское смирение. Д. С. Лихачев так пишет о Февронии: «Животворящая сила любви Февронии так велика, что жердья, воткнутые в землю, расцветают в деревья по благословиению. Она настолько сильна духом, что разгадывает мысли встреченных ею людей. В силе любви, в мудрости, подсазанной ей этой любовью, Феврония оказывается выше даже своего идеально-го мужа — князя Петра» [Лихачев]. М. О. Скрипиль описывает главную героиню следующим образом: «...это поэтический образ пряхи, мудрой крестьянской девушки, своей сказочной мудростью побеждающей князя. Она — носительница активной любви, организующей, преобразующей обыденную жизнь до уровня христианского идеала. Она вместе с тем — идеал женщины-правительницы, как он складывался в сознании некоторых слоев русского общества второй половины XV в.» [Скрипиль, с. 148].

В повести изображается участие Петра и Февронии в жизни государства: Петр — князь-защитник, а Феврония — его наставница. Именно здесь показано, как важно для женщины быть мудрой, доброй и справедливой. На данном этапе возникает новая функция жены — носителя гармонического начала семьи, хранителя ее духовного предназначения, в то время как роль мужчины состоит в защите чести и включения семейных ценностей в систему государственной политики.

По итогам анализа перечисленных произведений можно сделать вывод, что именно в XVI в. семья начинает осознаваться в качестве единицы государства, где муж и жена играют свои особые роли. В это же время возрастает роль женщины, находящейся в центре организации семейного начала, это формирует уважение по отношению к ней и укрепляет ее авторитет в семейных делах.

### Список литературы

Дмитриева Р.П. Сочинения Ермолая-Еразма // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. СПб. : Наука, 2000. Т. 9 : Конец XV – первая половина XVI века. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskijdom.ru/default.aspx?tabid=5116> (дата обращения: 04.10.2018).

Домострой / подгот. текста, пер. и коммент. В.В. Колесова // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. СПб. : Наука, 2000. Т. 10 : XVI век. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5145> (дата обращения: 27.03.2019).

*<Ермолай-Еразм>*. Повесть о Петре и Февронии Муромских / подгот. текста и коммент. Р.П. Дмитриевой, пер. А.А. Алексеева и Л.А. Дмитриева // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. СПб. : Наука, 2006. Т. 9 : Конец XIV – первая половина XVI века. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5116> (дата обращения: 27.03.2019).

*Колесов В.В.* Домострой // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. СПб. : Наука, 2000. Т. 10 : XVI век. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/default.aspx?tabid=5145> (дата обращения: 06.10.2018).

*Лихачев Д.С.* <Повесть о Петре и Февронии Муромских> // Лихачев Д.С. Избр. работы : в 3 т. М. : Худож. лит., 1987. Т. 2 : Великое наследие; Смех в Древней Руси : моногр.; Заметки о русском. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/lihach/4\\_05.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/lihach/4_05.php) (дата обращения: 05.10.2018).

*Лобакова И.А.* Проблема соотношения старших редакций «Повести о разорении Рязани Батыем» // Труды отдела древнерусской литературы. СПб. : Дмитрий Буланин, 1993. Т. 46. С. 36–52. [Электронный ресурс]. URL: <http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=xz37pQGIA6M%3D&tabid=2292> (дата обращения: 03.10.2018).

Повесть о разорении Рязани Батыем / подгот. текста, пер. и коммент. И.А. Лобаковой // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 т. СПб. : Наука, 1997. Т. 5 : XIII век. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=4956#> (дата обращения: 27.03.2019).

*Скрипиль М.О.* Повесть о Петре и Февронии муромских в ее отношении к русской сказке // Труды отдела древнерусской литературы. М. ; Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1949. Т. 7. С. 131–167. [Электронный ресурс]. URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=6630> (дата обращения: 04.10.2018)

А. В. Нестерова

Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Авторская рецепция пастырского слова в сборнике конца XVII в. «Статир»<sup>1</sup>

«Статир» — обширный и малоизученный памятник древнерусской письменности, созданный во второй половине XVII в. в центре Строгановских владений. Это уникальный по содержанию сборник авторских проповедей, самобытность и художественная ценность которого сопоставима с сочинениями выдающихся авторов своей эпохи, таких, как протопоп Аввакум и Симеон Полоцкий. Автор данной рукописи, несмотря на отсутствие в XVII в. сложившейся практики написания проповедей от первого лица, принимает решение создать и зафиксировать на бумаге собственные поучения, выказывая при этом удивительную самостоятельность в интерпретации традиционных сюжетов и выводах. Эти особенности вызывают интерес к личности создателя текста.

Объем рукописи составляет 815 листов, она содержит 156 «слов» (тематических поучений, приуроченных, как правило, к праздникам церковного года), двухчастное Предисловие, молитвы об окончании работы, составленные автором, и заключительные вирши [Сборник слов и поучений «Статир»]. «Статир» был создан в 1683–1684 гг. в Прикамье, центре Строгановских владений второй половины XVII в. — Орле-городке. Зная время и место написания данной рукописи, мы не можем назвать имя создателя. Оно оказалось скрыто по невыясненным причинам (см. об этом: [Соболева, Мангилев]). Актуальным остается вы-

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Ларисы Степановны Соболевой.

вод, сделанный исследователем Д. М. Буланиным, что информация из источников не позволяет на сегодняшний день назвать имя с полной научной достоверностью (см.: [Буланин]).

В данной работе будет рассмотрена проблема авторской рецепции пастырского слова на примере текста проповеди «Слово 35. Поучение на день трех святителей: Василия Великого, Григория Богослова, Иоанна Златоустаго, Похвала о пастве прилежания их. И о лживых пастырях, и на еретики, и на нынешния раскольники». В силу значимости для автора предметов речи она насыщена необходимым материалом для освещения поставленной проблемы.

Поскольку обозначенная тема освещается в проповеди достаточно широко, остановимся лишь на некоторых интересных и показательных отрывках «Слова 35». Условно текст проповеди можно разделить на несколько частей. В центре первой оказывается восхваление трех святителей, ко дню памяти которых проповедь приурочена. В «Слове 35» есть много замечательных пассажей, обнаруживающих трепетное отношение автора к трем святым, но остановимся на одном из них, содержащем сравнение: «Аще чюдень бысть во архиереехъ Ааронъ Ветхаго Закона служитель, его же Моисей облече одеждоу священства, коея славы и похвалы достойни суть наши о(т)цы, величьи светилницы. Их же Моисеовъ Творецъ облече в светлую ризу безсмертия, избра ихъ от всехъ живущихъ на земли *не кровь козацю и телячию приносити, но Самаго Агнца безгрешнаго, вземлющаго грехи всего мира. Кровь бесценную Ц(а)ря и Б(о)га И(зра)ил(е)ва, еяже а(н)гг(е)ли желаютъ зрящи приникнути*» [Сборник слов и поучений «Статир», л. 195]<sup>2</sup>. Для возвышения роли святителей проводится их сравнение с крупной ветхозаветной фигурой — первосвященником Аароном. Если он удостоился великой славы, то, по логике текста, еще большей славы достойны святители. Интересна аргументация этого положения: объектом жертвоприношения в первом случае были обычные жертвенные животные («кровь козаия и телячия»), а во втором — «кровь бесценная Ц(а)ря и Б(о)га И(зра)ил(е)ва, еяже а(н)гг(е)ли желаютъ зрящи приникнути» (т. е. описывается суть таинства Евхаристии). Сравнение проникает, пожалуй, в один

<sup>2</sup> Далее текст рукописи цитируется по данному источнику с указанием номера листа в скобках.

из самых существенных аспектов ветхо- и новозаветной обрядовости, который восходит к вероучению и одновременно и роднит две традиции, и обособляет их друг от друга. Сопоставление с ветхозаветной фигурой внушительных масштабов еще раз подтверждает значимость святителей для автора. Он продолжает сравнение и сопоставляет святителей уже не с ветхозаветным персонажем, а с ангелами, возводя первых еще выше в священной иерархии: «Сего ради с(вя)тии наши о(т)цы, прославишася, / и болшихъ даровъ сподобишася, / паче а(н)гг(е)ловъ, / оны бо трепещутъ зрети, / а они руками подъемлюще, / и вернымъ подающе» [л. 195 об.]. Так, святители по достоинству оказываются выше самих ангелов. Интересно, что причина такого превосходства — возможность совершения ими Евхаристии. Это таинство, как известно, совершают все рукоположенные иереи. Таким образом автор, не высказывая мысль об этом напрямую, как бы ставит себя в один ряд со святителями. Если продолжить эту мысль — что вряд ли делал сам автор, поскольку это суждение могло бы представиться ему дерзновенным, — то окажется, что сан простого священника уже возносит его обладателя на уровень ангелов, а оправдывается это священнослужителем или нет — отдельный вопрос. Конечно, здесь существует множество нюансов, связанных уже с областью теоретического богословия, но тот факт, что приведенное сравнение утверждает в том числе и значимость служения автора как священника, а значит, и его пастырского слова, не вызывает сомнений.

Вторая часть проповеди переносит слушателей в современность и содержит критику священников, не оправдывающих своего высокого призвания. Интересно, что основную причину упадка в среде священства автор видит именно в недостаточной образованности его представителей. Критикуемые священники оказываются некомпетентны в вопросах веры, и ни теоретически (учением), ни практически (праведностью жизни) не подают пример своим духовным чадам и не ограждают их от распространения ереси.

Необходимо отметить, что тема ереси — в частности, распространения учения раскольников — особенно волновала автора, и все предшествующие части проповеди как бы подготавливают слушателя к восприятию последней части, посвященной критике раскольного движения. Здесь слово

истинного пастыря противопоставляется учению пастырей ложных, уводящих чад церкви на путь гибели. В системе авторской аргументации выделим лишь один из наиболее интересных моментов.

Автор особо отмечает вольное толкование раскольниками Священного Писания и трудов святых отцов Церкви — это прерогатива «мудрых мужей», обладающих компетентностью в вопросах богословия и способных адекватно истолковать священные тексты. Здесь же вводится отрицательное сравнение с древними еретиками, усугубляющее вину раскольников и усиливающее несправедливость их учения в глазах адресатов проповеди: «И многая писания о(те)ческая, и пр(о)р(о)къ с(вя)тых протолковали по своему мнению и темному разуму, по научению диаволу, ниже древнии еретицы тако мудрствовали. А здраваго учения не приемлють, и мудрых мужей, и ведущих с(вя)тое писание, иже д(е)нь и ношь тружаются в книжном чтении, и от пелень м(а)т(е)рнихъ во училищахъ пребыша — и они ихъ не слушають» [л. 198].

Положения, побудившие раскольников отделиться от реформированной официальной церкви, даже не берутся автором во внимание: они заведомо ложные, т. к. выработывались *некомпетентными* в области богословия людьми, которым противопоставляются «мудрые мужи». В этом проявляется особенность мировоззрения человека той эпохи, и система аргументов автора дает возможность посмотреть на проблему раскола изнутри сознания священнослужителя, погруженного в церковную традицию и наблюдающего церковные нестроения как член общества того времени.

И последний фрагмент, которого мы коснемся в данной работе, представляет собой назидание слушателям — практическое воплощение автором того пастырского слова, значимость которого утверждалась с самого начала проповеди. Это прямое обращение к адресатам с наставлением.

В первую очередь, автор говорит о том, что мирянам не следует уповать на «свой разум», а тем более возноситься над пастырями. В распространении ереси большую роль играет и гордость мирян, стремящихся к самостоятельному осмыслению положений веры, которое, по мнению автора, чаще всего оказывается некомпетентным и приводит к ложным выводам.



Ум «овец» немощен, и для истолкования Писания им даны пастыри, которых и следует слушать: «Ибо первее, познайте яко Хр(ис)товы суть: и яко немощни в разуме, и не можете себе сами пасти на пажити бл(а)г(о)честия. Сего дарова вамъ Хр(ис)тость ради пастырей, да вы слушайте гласа ихъ, не своя бо гл(а)гол(ю)т, но Б(о)жия» [л. 199–199 об.]. В центре фрагмента находится образ, которому член паствы во всем должен подражать, и даже форма для его обозначения использована уменьшительно-ласкательная: «Но во всемъ буди подобень кроткому и бесловесному *овчате*» [л. 200]. Образ овцы обретает объем благодаря следующей за ним метафоре: «Ибо тая приноситъ господину своему *волну, млеко, и тучная, и паки совершенное смирение*» [л. 200].

Эти три элемента приношения получают свою интерпретацию. Так, «волна» (т. е. шерсть) — это одежда и пожертвование нищим, «млеко и тучная» — жертвование «на здания ц(е)рк(о)вная, в монастыри, на размножение хвалы Б(о)жия» [л. 200], третий компонент — смирение — говорит сам за себя. Обозначив необходимость материальных жертвований, автор обращается и к трем аспектам духовного делания христианина: «И самъ приноси Хр(ис)ту истинному Пастырю, *моления, хваления и бл(а)годарения за толика дары Его...*», и божественных даров, за которые стоит возносить хвалу Богу, оказывается также три: «...иже приведе тя *от небытия в бытие, изять тя от усть лва, и породи тя паки с(вя)тымъ крещениемъ в с(ы)н(о)в(с)тво Б(о)жие*» [л. 200]. Перечисленные дары действительно велики в системе христианских ценностей, они носят онтологический характер, и сопоставляя их с тем, что требуется от человека — смирением, милостыней с жертвованиями и молитвой, — автор обнаруживает разрыв между милосердием Божиим и ожидаемым откликом человека. Трудность последнего оказывается ничтожной в сравнении с дарами, и это соположение должно побуждать слушателей охотнее следовать пастырскому наставлению. Таким образом, в пассаже выстраивается система из девяти элементов, равномерно распределенных между тремя сферами — человеческой, духовной и божественной.

Обобщая сказанное, стоит отметить, что в «Слове 35» автор поднимает различные темы, органично вытекающие одна из другой и друг друга дополняющие, и тема пастырского слова

в данном тексте является одной из центральных. В силу невероятной значимости для автора трех фигурирующих в названии святых, данная проповедь вбирает в себя рассуждения о жизненно важных для него явлениях окружающего и духовного мира, через которые обнаруживается и его рефлексия о *слове учения* как таковом.

Работая над «Статиром», создатель рукописи ощущает себя звеном вневременной иерархически выстроенной цепи, берущей начало от апостолов, продолжающейся в святителях и учителях церкви и включающей любого представителя священства, что налагает на последнего определенную ответственность и требует творческого выражения имеющейся способности к убеждению и красноречию.

### Список литературы

*Буланин Д.М.* Некоторые трудности изучения биографии древнерусских писателей // Русская литература. 1980. № 3. С. 137–142.

Сборник слов и поучений «Статир». 1683–1684 г. // РГБ. Собр. Румянцева № 411. 815 л. 4° (30 x 25), п/у одного почерка, авторская нумерация листов: 1–17 (I счета), 1–517 (II счета), 1–279 (III счета). Сбой нумерации: пропущены лл. 474 (II сч.), 187 (III сч.); пронумерованы дважды лл. 439, 443 (II сч.), 189 (III сч.). Утрачены лл. 250, 251 (III сч.).

*Соболева Л.С., Мангилев П., прот.* Исторический контекст создания сборника проповедей «Статир» и личность автора // Церковь. Богословие. История : материалы II Всерос. науч.-богословской конф. (Екатеринбург, 12 февр. 2014 г.). Екатеринбург : Информ.-изд. отдел ЕДС, 2014. С. 134–145.

Т. В. Шильникова  
Сургутский государственный  
педагогический университет,  
г. Сургут

## **«Путник» Иоанна Максимовича митрополита Тобольского как жанровая модификация путевой литературы XVIII в.**

В источниковедческом комплексе, связанном с историей Руси, важное место занимают нарративные тексты, особое среди них — отведено жанру «хожений». Возникнув в глубине веков древнерусской книжности, жанр, претерпев изменения, продолжил свое существование в литературе Нового времени. Большинство текстов жанра хождений можно рассматривать как исторический документ, рассказывающий о географических открытиях, культурных связях, политической и социальной жизни разных народов. Несмотря на многочисленные труды полемического и дискуссионного характера, посвященные путевой литературе<sup>1</sup>, исчерпывающе описанной и окончательно изученной считать ее нельзя. Есть хождения, которые не проанализированы как памятники своей эпохи, не до конца изучены модификации жанра в зависимости от историко-литературного контекста. Жанр хождения, рукописные произведения которого именовались «Путник», «Странник», «Паломник», является жанром со сложившимися традициями, четкое представление о котором книжники имели со времен ранних образцов паломнической литературы (XII в.). Это особый вид эпического повествования, существовавший на грани церковной и светской литератур и являвшийся рассказом о реально совершенном путешествии с какой-либо целью: паломнической, дипломатической или служебной. В центре повествования — не только описание посещаемых зе-

<sup>1</sup> Имеются в виду труды Д. С. Лихачева и Н. И. Прокофьева, а также работы В. М. Гуминского (см.: [Лихачев; Гуминский, 1987; 1987а; 1996; Книга хожений...]).

мель, но и выражение личных впечатлений, которые отражают сущность автора. В зависимости от обозначенных целей, в тексте складывалось и его функциональное назначение: либо это религиозно-поучительное чтение, либо познавательное, либо отчет о дипломатической поездке. Это и определяло художественную природу жанра. С одной стороны — изображение пространственных границ, описание пути до точки назначения, включая рассказы о дорожных испытаниях, приключениях, личные впечатления путешественника; с другой стороны — это «хождение» к святыням, реликвиям, к сакральным достопримечательностям. Все это разрушало и вместе с тем обогащало жанр, в котором переключались реалии средневековой картины мира и черты литературы Нового времени, что способствовало формированию писательского стиля, появлению нового типа путешественника — героя-литератора. Важно отметить, что он не созерцатель, отгораживающийся от внешнего мира, не моралист, призывающий к правильному образцу жизни, он — личность волевая, целеустремленная, беспокойная.

Такой личностью и был Иоанн Максимович, отправившийся по велению Петра I из налаженного, устроенного монастырского быта в Малороссии, в Чернигове, в далекую, пугающую суровым климатом Сибирь, в неизвестный Тобольск. История жизни Иоанна Максимовича достаточно хорошо известна и периодически привлекала к себе внимание церковных историков, создавших своеобразную историко-биографическую эпопею, способствующую характеристике его творческой литературной деятельности. Биография Иоанна Максимовича вбирает в себя различные интенции времени и отражает эпоху в целом. Выходец из небогатого дворянского рода в Черниговской губернии, он получил достойное образование в Киево-Могилянской академии, что в дальнейшем определило отношения с русским царем Петром I и было востребовано в далекой Сибири. Образованность, высокий уровень культуры, умение убеждать оппонента в словесной полемике — характерные черты слушателей Академии, — все было востребовано в русском обществе конца XVII — начала XVIII в. В течение 14 лет, вплоть до 1695 г., Иоанн Максимович был настоятелем Брянского Свенского монастыря, где уже тогда были замечены его личные качества —

умение находить компромисс с властью и при этом сохранять высокие требования к собственной духовной деятельности. Примечательно, что спустя годы, отправляясь по велению государя в Тобольск, путь Иоанна лежал как раз через Свенский монастырь, о чем с печалью и одновременно радостью он написал в своем «Путнике». Позже, в 1667 г., по указу Петра I, Иоанн Максимович отправляется в Черниговскую епархию архиепископом. Так, будучи уже в почтенном возрасте (60 лет), много потрудившийся во имя православия, Иоанн Максимович, выполняя императорский указ от 7 июня 1710 г. по усилению миссионерской деятельности, послушно отправляется в далекий путь.

Учитывая литературную одаренность, глубину мысли и нравственный облик митрополита, неудивительно, что итогом его путешествия стал текст в жанре хождений под названием «Путник» (текст написан полууставом начала XVIII в.). Это своего рода очерк, который ведется неторопливо, величаво, со ссылками на библейские высказывания, что оживляло воображение читателя. Топографическое же описание местности и природы повышало читательский интерес к неизвестным местам.

Придерживаясь жанровой традиции, Иоанн Максимович начинает свой текст со вступления, обращаясь за помощью к Господу и уверяя читателей в своей немощи в таком важном деле: «Повесть начинаю / Помози ми Боже, / Возмогах творити». Далее автор говорит о получении «грамоты монаршей», в которой повелевается явиться в столицу. И митрополит «В печали пребывая / Что в путь с собою взятии» [Иоанн (Максимович), № 1/2, с. 11]<sup>2</sup>, смиренно отправляется в дальний путь. 14 февраля 1711 г. Иоанн Максимович вместе с митрополичьим поездом едет в Тобольск через Москву, желая встретиться со Стефаном Яворским, человеком влиятельным и приближенным к государю, в надежде, что все образуется и можно будет вернуться назад, в Чернигов (так поступил Димитрий Ростовский)<sup>3</sup>. Но тщет-

<sup>2</sup> Далее сочинение Иоанна Максимовича цитируется по данному изданию с указанием выпуска и страницы в скобках.

<sup>3</sup> Получив до Иоанна Максимовича предложение занять митрополичью кафедру в Тобольске, он сослался на немощь, отказался ехать в далекую Сибирь и остался в Ростове.

ны были ожидания митрополита: царь, вероятно, был увлечен внутригосударственным обустройством, а Стефан Яворский не обладал достаточным влиянием, способным изменить ход истории. Автор сообщает: «Лишихся, многогрешный, царской благодати / Не сподобихся лица царского видети / ... Преосвященный Стефан по благоразумию / не вскоре отвещав мне малоумию» [№ 1/2, с. 17]. Остается только подчиниться царскому указу: «Десницею царскою подписано цело: “Чернеговскому бытии архиепископу / В Тобольску и Сиберу там митрополиту...”». И далее: «Мое дело творите всё послушание» [№ 1/2, с. 18]. В этом и заключалось в высшей степени смирение Иоанна Максимовича. Вынужденный отъезд из любимой Черниговской епархии глубоко потряс архипастыря. Плача, прощаясь со своей паствой, в глубокой печали он рассуждает о предстоящих сборах и долгом пути, что тоже соответствует жанровому канону. «В печали пребывая, надолзе помышлях, / Что в путь с собою взять» [№ 1/2, с. 11]. Конечно же, для человека просвещенного, литературно одаренного, это, прежде всего, книги и иконы. Иоанн Максимович предчувствовал, знал, что в далекой Сибири не только будет требы совершать, а явится носителем новых культурных знаний, культурной традиции, откроет новые страницы в русской дипломатии, будет способствовать становлению переводческой школы в русской литературе и формированию русского образования. «Многажды наедине и сам прослезихся, / Як хлебом, слезами довле усладихся / Разсуждая дальний путь, путешествие нужно. / Сокровища, умолчу, любимии книги, / Ихже носих по вся дни, як сладки вериги. / От юности моя многое множество / Во всем утешение» [№ 1/2, с. 11]. Своими рассуждениями во вступлении о божественном промысле, испытании, посланном свыше, смирении, о необходимости трудиться, ибо только так можно «узреть Бога», автор заверяет своих читателей в благочестивости и показывает путь к спасению. Как и подобает паломнику-путешественнику, перед дальней дорогой архипастырь держал пост, отправился в пустыню к старцу за благословением, прослезился и во всем положился на Господа — все возбуждало творческое воображение читателя и являлось неким символом духовного возрастания. «Не боюся в далеку страну изгнания, Злогубытельных словес, ни поругания / ...Яко же Ты изволил, иду, радуясь» [№ 1/2, с. 34].

Нельзя не отметить чувство скромности и смирения, сдержанность в оценке событий, случившихся с архипастырем в пути, что соответствовало не только требованиям жанра, но и эпохи. Несмотря на невозможность встреч с царем, со Стефаном Яворским в Москве, на которые он рассчитывал, пытал определенные надежды и в отказах увидел придворные игры и нежелание решать его вопрос, Иоанн Максимович за всех молится и смиренно несет свой крест: «Сам Господь воздаст за мя, всемирно молю / Путь предлежащий дальный радостнее приемлю... / Все печали и скорби, всяко изгнание / Благодарне приятии, як дарование» [№ 1/2, с. 39]. Именно так — принять изгнание как дар. Пробыв в Москве почти месяц, 31 марта 1711 г. черниговский архипастырь с архиерейским поездом отправляется в дальний Tobольск. Путь его лежал до Казани через Ярославль, Кострому, Нижний Новгород, т. е. по реке, которая не всегда была благосклонна к путешествующим. Испытывая страх перед водной стихией, Иоанн Максимович сравнивает ее с жизненной бурей, бурей искушений, и говорит, что нужно иметь мужество, чтобы выдержать этот натиск. А спасение, конечно, в молитве, ибо все чудеса и спасение происходят по воле божьей: «Сильна бо от Всесвятой Марии бывает / Помощь, не постыдится, кто к Ней возывает» [№ 1/2, с. 61]. Описание своего пути автор строит на пространственном и временном принципах, что тоже соответствует жанровому канону хождения. Посещение храмов, иногда с разрешения настоятеля служение литургии в них, преклонение перед святыми иконами — все соотносилось с топографией местности и соответствовало паломническим хождениям. С благодарностью автор вспоминает встретившихся людей на их пути и помощь, оказанную ими. Несмотря на нездоровье, больные ноги Иоанна Максимовича, архиерейский поезд, размещившийся на трех судах, шел к своей цели, пока на первое судно, плывшее вдалеке, не напали разбойники — так их называет автор. Возможно, это были казаки, промышлявшие разбоем, но архипастырь воспринимает это как божественный знак, как наказание. Но разве спросишь об этом у Бога? Защищая митрополичий поезд, погибает монах Федор. Оплакивая его, автор не скрывает в своем плаче тревогу, переживания, опасение и нежелание умереть в пути, вдали от дома. Но вме-

сте с тем, так важно выполнить свою миссию — добраться до Тобольска, ибо это промысел Божий: «Все подана от Бога радостнее приемли» [№ 1/2, с. 70]. После стольких испытаний, наконец-то прибыли в Казань, где состоялась встреча со сподвижником Петра I, казанским губернатором Петром Апраксиным. Душевно, гостеприимно, с большим размахом, как и подобает благочестивому христианину, Апраксин встречает Иоанна Максимовича, за что и получает искреннее восхищение и благодарность. Архипастырь искренне убежден, что именно такие «государевы люди» и должны служить отечеству<sup>4</sup>. Ну а Господь все видит: «Господь всем за ны воздаст и узрит вся блага» [№ 1/2, с. 73]. После столь радушного приема митрополичий поезд отправился дальше по Волге, которая была «...тиха, кротка от начала / Плаваний, небурна, помощь в ней бывала...», а далее, по реке Каме, в г. Сарапул. И здесь автор подробно описывает бытовые детали: сложность реки Камы, сравнивает ее с величавой Волгой, препятствия, встречающиеся на его пути; подробно описывает комаров, которые «...шумят, звинят и гласят, не дадут поспати»; пчел, которые «медом своим пресладким дает веселие» [№ 1/2, с. 76]. Словом, всё, что составляет историю его личных переживаний, историю повседневности. Даже болезнь (язвы на ногах, боли в спине), которая омрачала его существование, доставляла столько неудобств, мешала служить литургию, нужно, по убеждению автора, воспринимать как явление временное. Нужно научиться терпеть и принимать это как испытание, данное за грехи. Но, несмотря на недомогание, митрополит отслужил праздничный молебен, посвященный 27 годовщине Полтавской битвы, в котором прославлял государя Петра I. На всем пути следования митрополичьего поезда жители сел, деревень приносили хлеб, соль, рыбу и другую снедь. Сплаваясь по Каме, митрополит вспоминал и любимый Свенский монастырь, и Чернигов, и полученную от Петра I грамоту о назначении в Сибирь, куда ему — старому, больному человеку — совсем не хотелось ехать. Не найдя среди окружения защиты, остается только смиренно принять вызовы судьбы и отправиться в далекий Тобольск, уповая на Бога: «Укрепляйся

<sup>4</sup> Иоанн Максимович в стихах и проповедях прославлял его и указывал на то, что Апраксин делает добро по велению сердца.



по вся дни в Господе Иисусе. / Он твоя сила, помощи и упование, / от него примешь крепость и избавление» [№ 1/2, с. 91]. Перемежая водный путь с сухопутным, митрополитчий поезд добрался до городков (земель) Строгановых, оказавших теплый и радушный прием, о чем впоследствии не раз с благодарностью вспоминал Иоанн Максимович. Сознвая, какой долгий и опасный путь предстоит, митрополит все чаще вопрошает: «что будет в Сибири, Таболе, / Тещи не разсуждая, нозе ми готове» [№ 1/2, с. 95]. Митрополит часто с сожалением вспоминал покинутый не по своей воле, а по воле Божьей и царскому велению, Чернигов, в котором он служил 15 лет. Завещал помнить его труды и дело, а зло прощать ему.

Предчувствовал митрополит, что не все ладно будет в Табольске, куда он прибыл 14 августа 1711 г. Встретили нерадостно, даже стол не накрыли, указам государя не подчинились. «Везде любовь готова, радостно стретаху... / А в Табольску не тако. Во своя приидохом / Стыдно рещи — милости в ных не обретохом. / По далечайшем пути чарки нам не дали, / Чим бы покрепитися, в прочих отказали, / И доселе милости ни в чем не являют нам / И царя Петра указу не исполняют» [№ 3/4, с. 120].

Так, история частной жизни, отраженная в тексте, характеризует эпоху, раскрывает межличностные отношения между людьми разных социальных слоев, разных планов (государства и церкви), выявляет проблему соотношения стереотипов и индивидуальных импульсов.

### Список литературы

Гуминский В.М. Открытие мира, или Путешествия и странники. М.: Современник, 1987. 284, [2] с.

Гуминский В.М. Путешествие // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энцикл., 1987а. С. 314–315.

Гуминский В.М. Странники и путешественники // Наш современник. 1996. № 1. С. 181–191.

Иоанн (Максимович), свт. Автобиографическое сочинение святителя Иоанна (Максимовича) [«Путник»] / публ. А. Е. Жукова // Вестник церковной истории. 2012. № 1/2. С. 5–115; № 3/4. С. 53–130.

Книга хожений : записки русских путешественников XI–XV вв. / [сост., подгот. текста, пер., вступ. ст. и коммент. Н. И. Прокофьева]. М. : Сов. Россия, 1984. 446 с. (Сокровища древнерус. лит.).

*Лихачев Д. С.* Хожение за три моря Афанасия Никитина // Лихачев Д. С. Избр. работы : в 3 т. М. : Худож. лит., 1987. Т. 2 : Великое наследие; Смех в Древней Руси : моногр.; Заметки о русском. С. 277–280.

М. С. Яклюшина  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Особенности топоса «храм» в эпической поэме М. М. Хераскова «Владимир Возрожденный»<sup>1</sup>

Поэма Михаила Матвеевича Хераскова «Владимир Возрожденный», написанная в 1785 г., в наши дни в руках ученых (Е. Е. Приказчиковой, А. В. Семеновой, Л. Л. Федотовой [Приказчикова; Семенова; Федотова] — если называть лишь некоторых) постепенно преобразуется из малоизвестного и малоопытного явления литературы XVIII в. в объект интереснейших исследований по филологии и культурологии. В данной статье мне бы хотелось обратить внимание на небольшой кусочек мозаики этого текста — функционирование в нем образа храма, храмовой топики. Быть может, этот любопытный элемент поэмы дополнит наше понимание развития пространственных образов русской литературы.

Под словом «топика» здесь имеется в виду то, что Ю. М. Лотман определял как «пространственный континуум текста, в котором отображается мир объекта» [Лотман, с. 220]. Пространственные детали в художественном мире произведения часто оказываются семантически нагруженными, т. к. «структура топоса выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений текста» [Там же, с. 221].

В поэме «Владимир Возрожденный» особенно важным является пространство храма, которое включает в себе целую вереницу сакральных и культурных смыслов. Значительная часть сюжета поэмы разворачивается непосредственно в пространстве

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, доцента, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Елены Евгеньевны Приказчиковой.

храмов. Со сцены в языческом храме Перуна в Киеве начинается путь Владимира к возрождению, крещением Владимира в христианском храме в Херсонесе этот путь завершается.

В поэме можно найти две разновидности «светлых» храмов, которые связаны с духовным просвещением героев и их движением к самосовершенствованию. Это храм в долине Идолема, мудрого наставника Владимира, и мраморный храм близ Херсонеса, где Владимир принимает крещение. Прямо в противовес им в поэме существуют два «темных» храма, в которых разворачиваются события, ведущие к духовному падению героев: это храм Лжесвятства и храм Суесвятства. Кроме того, появляются в поэме два храма языческих — храм Лады и храм Перуна, темная суть которых скрыта от почитателей этих богов, но очевидна автору.

Стоит заметить, что есть и седьмой (фактически — первый) мельком упомянутый храм — обитель бога на небесах:

Молитвы праведных текут как искры к богу,  
Ко затворенному возносятся чертогу,  
Во славе где своей вещей Творец сокрыт;  
Ни ангел никакой их внутренней не зрит.  
Поставлен Божий храм творений вне высоко...

[Херасков, с. 10]<sup>2</sup>.

Сразу же говорится, что божий храм, идеальный прообраз храмов на земле, находится на недостижимой высоте. Мы помним, что верхний космос во многих культурах по традиции связывается с добром, благом, с духовным миром человека. Внутренние чертоги храма как сакральное пространство скрыты от глаз непросвещенных (ангелы по отношению к богу, язычники по отношению к христианам). Эти черты Божьего храма отразятся (или исказятся) в остальных вариациях храмового топоса в поэме.

Близки к образу небесного храма храмы первой выделенной нами группы. Храм в долине Идолема (наставника и друга Владимира, посвящающего его в тайны христианства) — это кристальный чертог, озаренный светом, составленный из камня и металлов, очищенных от телесной оболочки:

<sup>2</sup> Далее сочинение М. М. Хераскова цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Меж пальмовых деревьев кристальные чертоги;  
 Там своды радужный живой имели цвет,  
 От стен происходил неизреченный свет. <...>  
 Там солнечны лучи, во злате заключенны,  
 Блещут, из цепей телесных извлеченны... [с. 93].

Очищенность самих стен храма от «телесного», земного — конечно, прямое указание на божественную, духовную природу его и всего, что может происходить в его чертогах. Сама же об-разность материалов, «из цепей телесных извлеченных», кста-ти, происходит из масонской системы символов и аллегорий, где у всего на свете, в том числе человека, есть внутреннее, истинное, «духовное» тело, в противовес внешнему, «мирскому». Владимир находится на пути «совлечения внешнего Адама», он ищет в себе духовную суть и учится видеть духовную суть окружающего мира. Вполне естественно, что основы этого не-легкого дела открываются ему в храме, духовном по своей сути и сияющем внутренним светом.

Храм отделен от остального мира, даже от долины: един-ственный путь в него — узкие ступени за «некими багряновид-ными тенями». Путь в храм оказывается чрезвычайно тяжелым для Владимира: физические усилия, затрачиваемые князем, прямо отражают трудность духовного пути, которым он идет, пути самопознания:

Они его ввели на узкия ступени;  
 Не раз на лестнице Владимир упал,  
 Не раз в чертог войти стремленье покидал;  
 Трудами изнурен и потом орошенный,  
 Достигнул наконец во светлый храм священный [с. 94].

Ступени предполагают, что направление пути к храму — вверх. Опять же, видим, что верх ассоциируется с истиной, с божественным. Ступени также можно соотнести со степеня-ми масонства, возможно, аллегорически представленными в этом образе.

В храме князь сталкивается со светом столь ярким, что от него невозможно заслониться:

Великий свет его незапно озарил,  
Смущенный князь глаза своей рукой закрыл;  
Но блеск, в котором он стоял, не померцает,  
Как молния, глаза смежены пронизает [с. 94–95].

Владимир фактически ослеплен до тех пор, пока не подтвердит своего намерения познать себя. В некотором смысле это напоминает ритуал принятия неопита в масонскую ложу, во время которого человеку завязывали глаза и задавали ритуальные вопросы, а после снимали повязку, и новоприбывший оказывался ослеплен ярким светом в ложе. Яркий, ослепляющий свет в чертогах храма соответствует свету истины: она ослепляет, отворачивая от себя неготовых и недостойных. Преодолевающая себя и принимающая свет истины Владимир видит в храме зеркало-совесть, в отражении которого открывается внутренняя сущность человека — все его пороки и тлеющая божественная искра, ими затемненная.

Другой божий храм описан в последней песне поэмы. Это христианский храм в Херсонесе, где Владимир должен принять крещение:

Там рощу видит князь, которая шумленье  
Вливает сладкое внутрь сердца вождельне;  
На холме меж древес является очам  
Воздвигнут на столпах крестообразный храм;  
Не видно вокруг него при ясном небе теней;  
Ко храму видит он семь мраморных степеней [с. 238].

Этот храм возносится над окружающей местностью, устремляется вверх, стоя на холме, да еще и на столпах: тем самым подчеркивается его отчужденность от профанного мира и устремленность к богу. Снова в описании появляется сверхъестественный свет, присущий зданию, — оно не отбрасывает тени. Так же, как и к кристальному храму, к этому ведут ступени — семь ступеней как семь степеней масонства, — но на этот раз Владимир не утомляется подъемом; напротив, князь не встречает трудностей при входе в храм, что можно понять как знак того, что теперь он менее принадлежит к профанному миру, чем в момент посещения первого храма, также имевшего ступени.

Внутренность храма частично скрыта от Владимира завесой. Когда князь отодвигает ее, он оказывается ослеплен божественным светом — опять же, светом истины, непостижимой для обычного человека.

Нужно заметить, что оба храма находятся в отдалении от городов, в уединенной роще или долине, что не случайно. Так показывается их отделенность от мирской суеты. Кроме того, здесь можно увидеть и отголоски масонского мировоззрения Хераскова. Исследовательница А. Г. Маслова отмечает, что в поэзии масоны часто передают через уединение на природе близость к богу, т. к. в природе, в своих творениях, бог проявляет свои могущество и мудрость; в уединении масон может обратиться напрямую к богу и в «иероглифах» природы читать его ответ (см.: [Маслова, с. 127]).

Если в храме Идолема произошли два события, которые открыли Владимиру глаза на путь к возрождению (осознание своих пороков через зеркало совести и чтение божественных свитков с византийским мудрецом Киром), то в херсонесском храме происходят два события, завершающие возрождение: ослепление как наказание за греховное любопытство и крещение вкупе с прозрением князя, физическим и духовным. Можно сказать, что образы этих храмов «рифмуются» в поэме, обрамляя духовный путь Владимира.

Противоположностью, своеобразным «кривым зеркалом» описанных двух храмов являются в поэме образы храмов Суесвятства и Лжесвятства. Если христианские храмы отмечают наиболее значимые вехи в духовном пути Владимира, эти храмы отмечают точки падения его антипода, Рогдая. Рогдай — полководец Владимира, стремящийся ко благу и прославлению России, но избирающий для этого пути, противоположные тем, которыми идет князь. Это фактически темный двойник Владимира: Владимир движется к духовному возрождению, Рогдай — к духовной гибели.

Образ храма Суесвятства (т. е. посвященного языческим верованиям и практикам) намеренно построен как противоположность кристальному храму: вместо радуги и света — чернота и тьма, вместо «духовных» металлов, освобожденных от телесности, — тяжкие цепи и железо, вместо восхитительной гармонии — подобие руин:

Из черных аспидов был храм сооружен,  
Железных он столпов рядами окружен,  
Цепями тяжкими сии столпы смыкались,  
Входящие навек за ними оставались.  
Являли вход во храм широкия врата,  
Которых вшедшим в тыл смыкалась широта;  
То здание извне развалинам подобно,  
Состава коего изведать неудобно [с. 189].

Там, где кристальный храм создает препятствия для входа внутрь, храм Суесвятства, напротив, открывает широкие врата входящим, но не выпускает уже вошедших. Войдя в него и приняв чудеса языческой богини, Рогдай фактически подписывает смертный приговор своей духовности, хотя и благополучно покидает долину физически. Стоит подчеркнуть и чисто физическую огражденность храма от окружающей местности искусственными материалами — цепями и колоннами, тогда как божественные храмы отделены от всего мирского живыми рощами.

Если в кристальном храме Владимир находился в уединении с собой и близкими друзьями, то Рогдая окружают семьдесят жрецов. Если для входа в кристальный храм Владимир должен был принести своеобразную духовную жертву — продемонстрировать решительность и силу воли, то Рогдай для входа в храм должен принести в кровавую жертву ворона. Там, где Владимир видит пороки внутри себя — в зеркальном отражении, Рогдай видит персонифицированные пороки вне себя, прислуживающими своей богине. И если Владимиру говорят бороться с пороками, Рогдая богиня-волшебница в его тщеславии поддерживает, говоря: «Иди, и славой увенчайся».

Соответственно, можно провести параллель между храмом Лжесвятства и «крестообразным» христианским храмом. Крестообразный храм вознесен над землей на холме и столпах — храм Лжесвятства принадлежит подземному миру, находясь в пещере. Христианский храм не отбрасывает тени и содержит в себе ослепляющий свет — в пещере летают обманчивые огоньки, не являющие сути предметов:

Представилися им летающи огни,  
Как солнца тусклый луч блестящ в туманны дни;

*Яклюшина М. С. Особенности топоса «храм» в эпической...*



Огни сии вещей поверхность освещают,  
Однако темноты в душе не очищают [с. 233].

В крестообразном храме Владимир ощущает присутствие бога и позже духовно прозревает через ритуал крещения; здесь же «всемогущая», в чем-то божественная фигура Лжесвятства предстает во плоти и напрямую обращается к Владимиру, убеждая оставить христианство. В крестообразном храме истина в виде ослепляющего света скрыта от неподготовленного человека за завесой; в храме Лжесвятства всё, что можно предложить последователю, выставлено напоказ: груды золота, герой с молнией в руке и добычей у ног (т. е. военная слава), лестные слова, роскошь и безмятежность, ученое знание (гасящее истинный свет), плотские удовольствия... Наконец, в полной противоположности друг другу, Рогдай находит в храме Лжесвятства свою смерть, а Владимир в крестообразном храме возрождается.

Топика описанных четырех храмов воплощает противоположные представления. Истина, возвышенность, свет, духовность христианских храмов противостоят обману, ограниченности и низости, тьме храмов злых сил.

Однако в поэме присутствуют еще две вариации топоса храма — языческие храмы Перуна и Лады.

О храме Перуна говорится так:

Сей храм, ужасный храм, над Боричевым током,  
Спокойно не был зрим безстрашным самым оком:  
Курился вокруг его всечасно черный дым,  
Запекшаяся кровь видна была пред ним [с. 24].

Капище языческого бога описывается в зловещих тонах, в соответствии с происходящими в нем событиями — призывом злых духов, жертвоприношениями. Но любопытно, что автор не помещает его в пространство подземного мира, как храм Лжесвятства. Это не обитель зла в том смысле, в каком ей является тот подземный храм. Храм Перуна отчасти принадлежит миру людей и сочетает некоторые характеристики обоих полярно противоположных типов пространства: он огражден, отделен от остального мира столпами дыма, как храм Суесвят-

ства — железными столпами, но в то же время устремлен вверх, располагаясь над речным берегом и имея вид на небо (жрецам «светят в тьме ночной летаючи огни» [с. 24]).

Если в храме Перуна демонстрируется жестокая сила язычества, то в храме Лады, богини любви, мы видим не менее опасные, хотя не столь жесткие, орудия князя тьмы — мирскую прельщающую красоту и любовную страсть.

Храм Лады, опять же, построен на возвышенности, на горе («Ликует Ладин храм носящая гора» [с. 37]). Описан он, казалось бы, как прекрасное сооружение:

Храм Ладин, пестрыми гордящийся столпами,  
Сплетенными из роз обвешен вкруг цепями [с. 37].

Но цепи мы уже упоминали, говоря о другом храме, который описан в поэме позже — храме Суесвятства. Да, цепи сделаны из роз, но служат они той же функции — не выпускать попавшую в «темное царство» жертву. Так же и у всего остального, связанного с храмом Лады, есть две стороны: прельщающая внешняя и ужасная внутренняя. Автор говорит о нем как об угле, который являет свет, но внутри на самом деле — темный.

Едино углие, поверхностью горяще,  
Являющее свет, но тьму внутри храняще.  
То мыслей слепота, угодная жрецам,  
Дающая роскоши в возмездие сердцам [с. 37].

Можно сказать, что языческие храмы в сущности представляют в поэме связанные со злом начала, но имеют и элементы, присущие «светлым» храмам — как, например, расположение на возвышенности, — призванные обмануть обычного человека, заставить воспринимать их как божественные.

Но мы видим, что два последних языческих храма не совсем встают в ту же парадигму, что первые четыре из описанных нами. Храмы «кристальный», «крестообразный», Суесвятства и Лжесвятства олицетворяют собой привычную для христианства антитезу свет / мрак, одновременно проецируясь и на масонскую топику тварного / возрожденного человека. Эта линия поэмы связана с высокими темами и высокими героями-

правителями, с Владимиром и его соперником, Рогдаем. Языческие же храмы в большей степени показывают издержки бытия частного человека, в них смешиваются черты высокого и низкого, светлого и темного.

### Список литературы

*Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб. : Искусство-СПб, 1998. С. 14–285.

*Маслова А.Г.* Поэтика времени и пространства в русской поэзии 1760–1780-х годов : моногр. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2013. 212 с.

*Приказчикова Е.Е.* Нравственно-религиозная концепция человека в поэме М.Хераскова «Владимир Возрожденный» // Классическая словесность и религиозный дискурс (проблемы аксиологии и поэтики) : сб. науч. ст. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2007. С. 49–71. (Эволюция форм художественного сознания в русской литературе ; вып. 2).

*Семенова А.В.* Прения о вере в поэме М.М. Хераскова «Владимир» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 11. С. 31–36.

*Федотова Л.Л.* Национально-героический эпос М.М. Хераскова как феномен культуры XVIII века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2007. № 6. С. 227–230.

*Херасков М.М.* Эпическія творенія М. М. Хераскова. Часть вторая : Владимир. Плоды наук. М. : В Уни-верситетской тип., 1820. XIV, 264 с.

М. А. Голендухина  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## **Житийный образ протопopa Аввакума в стихотворных переложениях XIX–XX вв. (Д. Мережковский, М. Волошин, А. Несмелый)<sup>1</sup>**

Отношение к старообрядчеству со времен церковного раскола XVII в. было непростым, а подчас даже враждебным. Однако публикация в 1861 г. созданного за два века до того «Жития протопopa Аввакума, им самим написанного» вызвала небывалый прежде интерес со стороны историков и литераторов к феномену раскола и личности идеолога староверия. Литературный талант протопopa Аввакума был высоко оценен писателями XIX и XX вв., а его автоагиография и многогранность образа ее центрального героя послужили основой для ряда стихотворных переложений этого выдающегося памятника древнерусской литературы. В данной статье мы обратимся к трем поэмам — стихотворным переложениям и переработкам жития, созданным Д. С. Мережковским, М. Волошиным и А. Несмеловым<sup>2</sup>.

**Д. С. Мережковский, поэма «Протопop Аввакум» (1887).** Первым по времени создания стихотворным переложением является поэма Д. С. Мережковского. Из текста оригинального жития — многоаспектного и включающего различные

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Ларисы Степановны Соболевой.

<sup>2</sup> Ранее эти произведения рассматривались в работе А. И. Мазунина: [Мазунин]. К тексту жития и образу протопopa Аввакума неоднократно обращались и писатели середины — второй половины XX в. В частности, А. Толстой в «Рассказах Ивана Сударева», Ю. Нагибин в исторической повести «Огненный протопop», В. Пикуль в исторической миниатюре «Аввакум в печи огненной».

тематические линии — Мережковский отбирает сцены, преимущественно раскрывающие тему страдания и смирения протопопа. Наиболее интересной гранью сложного и многопланового образа Аввакума для него оказывается смиренное послушничество и мученичество за веру Христову. Этим, как известно, личность героя жития не исчерпывалась: по своей натуре Аввакум — упорный борец за «древнее благочестие», спаситель Руси от «Антихриста-Никона». Для Мережковского было важно концептуализировать в своем произведении культ всепобеждающей христианской любви; отношение к другому как к брату становится основой переживания лирического субъекта поэмы в свете наступающего кризиса, приведшего к утрате человеческого взаимопонимания. Именно потому поэт отходит от оригинального текста XVII в.; так, в сцене, где протопопу, заточенному в Андроньевом монастыре, является Ангел, у него является сам Христос: «И шептал я, как безумный: “Дай мне муки претерпеть, / Свет-Христос, родной, желанный, — за тебя бы умереть!..”» [Мережковский]<sup>3</sup>. И в этой сцене, и дальнейшем тексте поэмы смысловым концептом выступает *братская любовь*: «...И руки прикосновеенье братски нежно и тепло»; о юродивом Кирилле: «Я печальный голос брата до сих пор забыть не мог...»; о сокрытом им преступнике: «Я забыл, что он преступник, я хотел его поднять / И как брату, кто б он ни был, слово доброе сказать»; о церковном расколе: «Вижу — льется кровь невинных, брат на брата восстает».

Призыв к братской любви соединяется с христоцентризмом Аввакума. Фраза «За Христа — в огонь и пытку!» открывает первую главу поэмы — и тем же, по сути, призывом, звучащим из уст героя перед сожжением, поэма завершается:

Вы простите, не сердитесь, — все мы братья о Христе:  
И за всех нас, злых и добрых, умирал Он на кресте.  
Так возлюбим же друг друга, — вот последний мой завет:  
Всё в любви — закон и вера... Выше заповеди нет.

В этом образ Аввакума значительно отличается от своего житийного оригинала, где любовь героя распространяется на

<sup>3</sup> Далее поэма Д. С. Мережковского цитируется по данному источнику.

сподвижников, но оборачивается яростным противостоянием прониконовской партии.

Герой поэмы Мережковского чувствителен и даже поэтичен: находясь в заточении, он отмечает мельчайшие явления природного мира — в его воспоминаниях «паутина сеткой радужной горит», а на заре «крик касаток беззаботен и счастлив». В романтическом ключе изображаются и молодые годы протопопа: «Был и я когда-то молод; да, и мне хотелось жить, / Как и всем, хотелось счастья, сердце жаждало любить». В сюжете жития эти признания героя о себе-юноше включены в эпизод воспоминания о «дочери послушной» Анне: когда девушка пришла к нему на исповедь, Аввакум «похотью любовной возгорелся», но затушил назревающую страсть, подержав руку в пламени свечи. Характерно, что Аввакум как автор и герой жития никогда не акцентировал внимания на своей чувственной природе, и даже упомянутый эпизод служил для него прежде всего иллюстрацией к теме преодоления искушения. Мережковский же изображает героя, подверженного слабостям, подчас робкого в своих мыслях, смиренного и покорного, что является совершенно противоположным образом к отмеченному в свое время М. Горьким образу Аввакума как героя-борца (см.: [Горький, с. 166]).

Поэма состоит из XII глав, и лишь в конце последней Мережковский совершает попытку хотя бы отчасти соотнести созданный им образ героя с житийным Аввакумом, изображая готовность протопопа к борьбе с никонианами: «Встал я мощный и готовый на последний грозный бой. / Где ж они, враги Господни, жажду битвы я святой».

Взгляды Д. С. Мережковского наложили значительный отпечаток на его трактовку фигуры протопопа Аввакума. В его поэме Аввакум предстает верным последователем традиционного православного учения, с достоинством, безропотно переносящим все муки и лишения, требуемые от подвижника в доказательство верности Христу. Именно братская любовь, заповедованная Христом, должна была стать той силой, что способна сокрушить Никона и его реформы.

**Максимилиан Волошин, поэма «Протопоп Аввакум» (1918).** Если говорить о наиболее близком к оригинальному тексту жития стихотворном переложении, то таковым является лишь

поэма М. Волошина «Протопоп Аввакум». Написанная верлибром, она реализует возможности стилизации «живого» языка Аввакума.

Поэма состоит из 15 глав, последняя строка предшествующей главы начинается следующей. В отличие от Мережковского и Несмелова, Волошин включает в свое произведение практически все эпизоды «Жития протопопа Аввакума...», при этом некоторые фрагменты повествования Аввакума передаются в поэме без изменений и сохраняют исходную ритмическую организацию; например: «отец мой прилежащее пития хмельного, / матери — постница, молитвенница бысть» [Волошин]<sup>4</sup>.

Помимо текста жития Волошин привлекает тексты челобитных Аввакума государю Алексею Михайловичу. Двенадцатая глава полностью посвящена посланию Аввакума к царю. Однако многое здесь оказывается домысленным автором переложения, который руководствовался стремлением сблизить образ Аввакума с личностью своего современника — анархиста М. А. Бакунина. Об этом свидетельствует письмо Волошина к А. Петровой от 9 января 1918 г.: «Меня волнует то лицо, которое я чувствую все время за Аввакумом. Это — Бакунин. Я чувствую их органическую связь, но совершенно не знаю, как ее выявить и передать, настолько они исторически сейчас далеки для общего представления. Между тем они выражают собой основную черту русской истории: христианский анархизм» (цит. по: [Куприянов, с. 192]).

Аввакум в интерпретации Волошина предстает небесным жителем, посланным на землю сокрушить Никона:

Отец рече Сынови:  
 — Сотворим человека  
 По образу и по подобию огня небесного... —  
 И голос был ко мне:  
 «Ти подобает облачиться в человека  
 Тлимого,  
 Плоть воспрять и по земле ходить.  
 Поди: вочеловечься  
 И опалай огнем!»

<sup>4</sup> Далее поэма М. Волошина цитируется по данному источнику.

— читаем в начале. В какой-то мере Аввакум повторяет путь Спасителя, вочеловечившегося и пострадавшего за веру. Финальная сцена поэмы вводит тему небесного Фаворского огня и огня слова — столь характерного для русской литературы топоса. Здесь реализуется многогранная метафора огня веры, огня проповеди, огня подвига и т. п.

Святая Троица! Христос мой миленькой!  
Обратно к Вам в Иерусалим небесный!  
Родясь — погас,  
Да снова разгорелся!

Кроме того, Волошин включает в текст поэмы и фольклорные элементы (это же мы увидим у А. Несмелова); когда ослухавшийся Еремей с войском выехал против врагов,

Лошади заржали, овцы и козы заблеяли,  
Коровы заревели, собаки взвыли,  
Сами иноземцы завывали, что собаки...

**Алексей Несмелов, поэма «Протопопица» (Харбин, 1938–1939).** Поэма А. Несмелова «Протопопица» также является творческой переработкой жития протопопа Аввакума, однако, как видно уже из ее названия, в центр повествования здесь помещен женский образ — образ жены Аввакума, Настасьи Марковны, а все эпизоды житийного сюжета, отобранные Несмеловым для своей поэмы, изображают взаимоотношения протопопа с супругой. Поэт не стремится передать житийную многогранность образа Аввакума, хотя и видит в фигуре протопопа «человека нестигаемого характера и сильной воли, талантливое писателя и умную, смелую личность» [Мазунин, с. 410].

Поэма начинается со ссылки Аввакума и его семьи в годы начальствования Афанасия Пашкова. Ни один житийный эпизод, предшествующий этим событиям, в поэме не освещается.

В поэтическом сознании Несмелова Аввакум символизирует лучшего из живших на земле, совершенное творение Бога — в противовес современникам, лишенным целостности:



Наших прадедов Бог по-иному ковал,  
 Отливал без единой без трещины, —  
 Видно, лучший металл он для этого брал,  
 Но их целостность нам не завещана<sup>5</sup> [Несмелов]<sup>6</sup>.

Он — человек большой судьбы, его смерть — жертва во спасение. Несмотря на то, что обличительное перо Аввакума остро, а «Что письмо — то Апостола чтение!...», Марковна полюбила его за доброту ко всему живому и незлобивость: «За уменье понять, улыбнуться светло, / Пожалеть неумемного ворога».

Несмелов также вводит в художественную канву поэмы фольклорные элементы, в частности обращается к пафосу плача как фольклорного жанра. Поскольку образ протопоба подается главным образом в ракурсе взгляда Настасьи Марковны, одно из четверостиший звучит как женский плач:

И топили его, и палили в него,  
 И под угол бросали избитого,  
 И сгорит протопоб в купине огневой,  
 И России костер опалит его.

\* \* \*

Ключевыми эпизодами жития Аввакума, которые включают в свои произведения все рассматриваемые нами писатели, являются описание тяжелых условий жизни в ссылке под началом воеводы Пашкова, падение протопобицы на льду Нерчи, диалог протопоба с женой о том, остаться ли ему с семьей, «связавшей его», или же «пойти обличать блудную еретическую», а также описание мученической смерти Аввакума в огне.

Характерно, что в изображении Аввакума все авторы обращаются к теме огня<sup>7</sup>. В русской традиции неслучайно принято называть Аввакума «огнепальным протопобом», и дело здесь не только в известном факте его биографии — сожжении в срубе. Так, у А. Несмелова эпитетом «огнеглазый» обозначается неу-

<sup>5</sup> Ср. со строками из лермонтовского «Бородино»: «Да, были люди в наше время. / Не то что нынешнее племя — богатыри, не вы».

<sup>6</sup> Далее поэма А. Несмелова цитируется по данному источнику.

<sup>7</sup> См. подробную разработку темы огня в христианстве в сборнике статей: [Иеротопия огня...].

емность и несгибаемость Аввакума. Протопоп владеет «огневым» пером и как писатель беспощаден «для гнили и нечисти»: «Ах как жжет, как горит протопопа пера, / Повествуя из ямы про это вот».

Тема огня в поэме Мережковского представлена несколько слабее и напрямую связана с мученической смертью Аввакума на костре. Готовый на подвиг Аввакум восклицает: «За Христа — в огонь и пытку!». Образ опаляющего огня также присутствует в автохарактеристике героя: «И разжегся дух мой гневом — поднял крест я над главой...».

У Волошина же, напротив, тема огня становится ключевой для понимания образа протопопа. В его произведении Аввакум в целом — воплощение огня. Вспомним начало поэмы, где Аввакум «был, как уголь раскален», оделся собственным пеплом и был низвержен в хлябь земную, возродясь, как Феникс, из пепла. Во время чудесного видения ему корабля, который интерпретируется как символ грядущего пути мучений и испытаний, Аввакум восклицает: «Аз есмь огонь, одетый пеплом плоти, / И тело наше без души есть кал и прах». Образ корабля возникает и в финальной сцене казни Аввакума, только теперь этим кораблем становится сруб, обложенный соломой: «Корабль огненный — / На родину мне ехать». Смерть Аввакума в поэме Волошина представляется не сожжением, а самосожжением: почувствовав приближение земного конца, герой сам подпалывает сруб свечой, чтобы на «огненном корабле» вернуться на небо.

Финальная сцена поэмы представляет собой целую кладезь интерпретационных аллюзий. Аввакум, как полноправный святой обитая рядом с Господом, послан им на землю в человеческом образе опалять своим внутренним огнем — т. е. словом, подвигом, духом — Никона и его последователей (по сути, в эпоху Нового времени именно Аввакум выполняет функцию спасителя, повторяя подвиг Христа)<sup>8</sup>.

Как видим, три стихотворных переложения «Жития протопопа Аввакума...», написанные в разные годы и в разные

<sup>8</sup> Тема небесного Иерусалима также возникает в переложении Волошина неслучайно. В предыдущих работах мы обращались к данному локусу в связи с анализом творческих и амбициозных личностных замыслов патриарха Никона (см.: [Голендухина]).

исторические периоды, совершенно различны по творческим и мировоззренческим установкам их авторов. Они представляют собой три интерпретации образа Аввакума, различие которых обусловлено не только разницей индивидуально-авторских художественных манер, но и необыкновенной многогранностью самого образа героя жития. Аввакуму удалось соединить в личности героя своей автоагиографии диаметрально противоположные стратегии поведения: послушника и бунтаря, мученика и обвинителя, любящего мужа и общественно-религиозного деятеля. Творческая интерпретация неоднозначного и ранее остававшегося без внимания литературного сочинения свидетельствует о начале переосмысления духовной силы и роли старообрядчества в истории России.

### Список литературы

*Волошин М.* Протопоп Аввакум : поэма. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.maxvoloshin.ru/protopop/> (дата обращения: 23.09.2018).

*Голендухина М.А.* Пророк и отступник в Житии протопопа Аввакума: символическое прочтение исторического факта // Многомерность общества: человек в социальном взаимодействии : I молодежный конвент : материалы междунар. студ. конф., 28–29 апр. 2017 г. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2017. С. 330–333.

*Горький М.* Собр. соч. : в 30 т. Т. 27. М. : ГИХЛ, 1953. 590 с.

*Куприянов И.Т.* Судьба поэта (личность и поэзия Максимилиана Волошина). Киев : Наукова думка, 1978. 231 с.

Иеротопия огня и света в культуре византийского мира / ред-сост. А.М. Лидов. М. : Феория, 2013. [Электронный ресурс]. URL: [http://hierotopy.ru/ru/?page\\_id=214](http://hierotopy.ru/ru/?page_id=214) (дата обращения: 14.04.2017).

*Мазунин А.И.* Три стихотворных переложения «Жития» протопопа Аввакума // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 14. Л. ; М. : Изд-во АН СССР, 1958. С. 408–412.

*Мережковский Д.С.* Протопоп Аввакум : поэма. [Электронный ресурс]. URL: <http://merezhkovsky.ru/lib/poetry/protopop-avvakum.html> (дата обращения: 18.09.2018).

*Несмелов А.* Протопопица. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.belrussia.ru/page-id-5234.html> (дата обращения: 24.09.2018).

## **Раздел III**

### **Русская литература классического периода: опыты осмысления**

Л. Н. Житкова  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Философская парадигматика романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»

Исследователи, занимавшиеся эпохой 1830-х гг. (П.Н. Сакулин, В.В. Зеньковский, А.Н. Скабичевский, З.А. Каменский и др.), характеризовали ее как эпоху философского идеализма, пришедшего на смену просветительской культуре. В.В. Зеньковский отмечает царившую «в широких кругах русского общества» «атмосферу философской культуры»: «...здесь, — пишет он, — интересовались и жили философскими вопросами» [Зеньковский, с. 40]. З.А. Каменский говорит о русской философской школе 1830-х гг., одним из истоков которой была во многом немецкая классическая философия и прежде всего Ф. Шеллинг, но также и Кант, Фихте, Гегель и др. Интеллектуальным центром духовно-культурной жизни тогда была Москва, Московский университет.

Вопрос об интересе М.Ю. Лермонтова к немецкой философии, какой-либо связи с ее идеями и теориями или даже знакомстве с ней в отечественном лермонтоведении систематически не исследовался. Однако некоторые частные моменты этой проблемы так или иначе освещались в науке. Например, Б.Т. Удодов в одной из своих статей (см.: [Удодов]) рассматривает духовную драму Печорина как конфликт родового и исторического, конфликт «внешнего и внутреннего» человека — в аспекте концепций Канта и Гегеля о самосовершенствовании «разумного человека» в процессе исторической эволюции. В статье таганрогского исследователя С.Н. Зотова (см.: [Зотов]) анализируется природа печоринского сознания с апелляцией к некоторым идеям Шеллинга. Автор выявляет в логике мышления Печорина особенности, фатально разрывающие

объективно-диалектические связи явлений в процессе познания. Вывод автора состоит в следующем: печоринское сознание, постоянно продуцируя рефлексивный импульс, каждый раз возвращает героя в собственную субстанциональность, препятствуя выходу в объективную реальность.

Не располагая фактами о прямых контактах Лермонтова с немецкой философией, мы имеем, однако, некоторые косвенные свидетельства того, что поэт не остался в стороне от интеллектуальных интересов времени.

В 1830–1832 гг. Лермонтов учился в Московском университете, который считался рассадником шеллингианства. Тогда студентами университета были Н. В. Станкевич, В. Г. Белинский, А. Н. Герцен, на которых идеи немецких философов оказали сильнейшее влияние. Здесь в то время преподавали профессора М. Г. Павлов, И. И. Давыдов, Н. И. Надеждин — известные шеллингианцы. Лермонтов слушал лекции по истории М. П. Погодина, бывшего в 1820-е гг. видным членом шеллингианского «Общества любознателей». В петербургском доме другого видного члена этого общества В. Ф. Одоевского поэт бывал не однажды. Там он познакомился с Е. А. Боратынским, также шеллингианцем.

В 1837 г. в Пятигорске поэт встречался с декабристами. Н. И. Лорер вспоминает, как ему рассказывал его товарищ декабрист В. Н. Лихарев о том, как однажды во время одного из военных сражений они с Лермонтовым «шли рука об руку», время от времени останавливаясь «в жару спора» о Гегеле и Канте (см.: [М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях..., с. 396]).

Наконец замечательна во многих отношениях состоявшаяся 14 апреля 1840 г. встреча Лермонтова с Белинским в заключении поэта в ордонансгаузе, которую критик описал в письме к В. П. Боткину [Белинский, с. 364–365] от 16 апреля. Кроме того что сама личность поэта потрясла Белинского своей «мощью», он пишет о незаурядной образованности Лермонтова, читавшего наизусть по-немецки всего Гете и Байрона — по-английски. Известно, что они говорили о современной русской и европейской литературе и, конечно же, о «Герое нашего времени», который вышел из печати также в апреле и о котором Белинский уже, вероятно, обдумывал или даже писал статью, напечатанную затем в июне–июле в журнале «Отечественные записки».

Принципиально важно отметить то обстоятельство, что ко времени встречи с Лермонтовым критик прошел многолетнюю школу изучения Шеллинга, Фихте, Гегеля в кружке Станкевича и его статья о лермонтовском романе вся пронизана гегелизмом. Именно Гегель, его феноменологические идеи и его диалектика легли в основание аналитической методологии Белинского в интерпретации романа как философского исследования проблемы познания, в центре которого личность, страдающая жаждой последней истины, личность «беспокойного духа» и «жаждущего сердца».

Как отмечают исследователи, немецкие философы воспринимали современную им историческую эпоху как время познания и самопознания, причем активного познания, как время, специфически выражаясь по Канту, «вторжения субъекта в объект» [Гуревич, с. 5].

Если Кант утверждает мысль об объективности познания, при условии чего формулируется сознание личности, и непрерывности взаимодействия субъекта и объекта, то у Фихте субъективное начало автономизируется. Личность, утверждает он, «совершенно отвергает ... все существующие вне ее цели и последней целью считает себя ради себя же». Фихте полагает, что импульсом к познанию является «закономерное хотение ... только ради себя самого; это познание могло быть найдено как факт моей внутренней жизни, и невозможно найти его другим каким-нибудь путем» [Фихте, с. 30].

Здесь описан собственно рефлексивный тип печоринского мышления, замкнутого на самом себе, оберегающего себя от внешних воздействий и зависимостей, что включило бы Печорина в мир других людей, в то время как он культивирует свой уникальный интеллект, который выделяет его из толпы, ставит вне ее и над ней. Временами герой все же испытывает зависимость от внешних обстоятельств: например, неожиданный отъезд Веры вызывает в нем приступ почти отчаяния. Он смущен своим состоянием, преобразившем его в человека, который способен чувствовать и страдать, а затем почти цинично объясняет его «расстроенными нервами, ночью, проведенной без сна ... и пустым желудком» [Лермонтов, с. 147].

Гегель описал подобный тип следующим образом: в силу того, что в человеке существует требование «разумности мира,

он отказывается от мира и ищет... удовлетворения в себе самом ... удовлетворяется в себе самом» [Гегель, с. 62].

В своей философской системе трансцендентального идеализма Шеллинг рассматривает идею целостной противоречивости мироздания в единстве субъективного и объективного, реального и идеального, свободы и необходимости.

Именно в системе этих тождеств осмысливается Шеллингом диалектика категорий добра и зла: зло, по Шеллингу, заложено в Божьем замысле миротворения как условие распознавания добра. Философ вводит в научный обиход такие категории, как «основа сущего», «сущее» и «не-сущее», т. е. решает вопрос человека и мира как вопрос человека и Бога, выходя в трансцендентальную сферу. «Начало греха, — утверждает Шеллинг, — состоит в том, что человек переходит из подлинного бытия в небытие, от истины ко лжи, от света в тьму, чтобы самому стать творящей основой и посредством содержащейся в нем мощи центра господствовать над всеми вещами». И еще: «...истинное добро может быть вызвано только божественной магией, а именно — непосредственным присутствием Сущего в сознании и познании... Бог есть живое единство сил», а личность «покоится на связи некоего самостоятельного начала с независимой от него основой, и это единство есть милосердие» и «любовь, которая есть все во всем» [Шеллинг, с. 51].

Все претензии Печорина к жизни обусловлены ее несовершенством, в то время как он ищет ее абсолютных сущностей. Его эксперименты над людьми вызваны страстной жадью откровения, но, как известно, опыты приводят лишь к потерям.

В гносеологическом методе Печорина изначально заложен порок — именно принцип рации, доминанта «чистого разума», что разрушает как целостность самой личности, коей только и может открыться полнота истины, так и целостное единство мироздания, в коем только и пребывает такая истина.

Если обратиться вновь к модели Шеллинга, то окажется, что Печорин находится на линии разрыва противоречий, описывающих мир: субъективного и объективного, реального и идеального, свободы и необходимости. Он блуждает по миру, не находя выхода к сущему, в бытие, из временного, исторического к искомому им абсолюту.



Поставлен ли в романе Лермонтова вопрос о Боге и вере как пути к полному знанию и последней истине?

В главе «Фаталист» Печорин, размышляя о судьбах «древних» людей, «премудрых», как он слегка иронически называет их, которые верили в «покровительство» неба, в то, что небесные светила, эти «лампады» зажжены «для того, чтобы освещать их битвы и торжества». Они верили, что «целое небо ... на них смотрело с участием...». Именно вера придавала им «уверенность» и «силу воли». Это были герои, цельные и целеустремленные люди, но пришли иные времена других людей, — «жалких», как определяет цену нового времени Печорин, «не способных более к великим жертвам ни для блага человечества, ни даже для собственнго нашего счастья» — «равнодушно» переходят они «от сомнения к сомнению» [Там же, с. 51].

Печорин до конца остается верным своему тотальному скепсису.

Философы строили идеально-умозрительные модели миропознания — Лермонтов исследовал живую действительность, и в этой живой действительности его герою не удалось постичь целостного смысла жизни со всеми ее трагическими противоречиями, которые обернулись для него гибельным тупиком.

Последний вывод из сказанного следующий. Очевидно, что Лермонтов существовал в интеллектуальном пространстве своего времени, был более чем осведомлен относительно современной европейской культуры, точки соприкосновения с которой нельзя рассматривать как результат влияния или заимствования. Он предложил оригинальное, глубокое и пророческое философское осмысление нового времени, трагически парадоксального, когда, с одной стороны, в мир является личность с сознанием независимой самооценности, с другой — возникает неодолимое отторжение такой личности от мира. Лермонтов исследует духовный опыт поколения обезбоженного времени, формировавшего человекобога, сверхчеловека, по Д.С. Мережковскому, видевшему в русском поэте предшественника Ницше.

Позиция автора романа «Герой нашего времени» не совпадает ни с Кантом, с его оптимистической верой в исторический прогресс, ни с Гегелем, который в своей системе снимал противоречия в синтезе примирения с действительностью, ни с апо-

логией «хотения» Фихте, ни с Шеллингом, в отличие от которого создал открытую модель познающего мир и себя человека.

В контексте отечественной литературы времени до Достоевского роман Лермонтова выглядит достаточно одиноким. Возможно, что он более органичен в контексте европейской культурной традиции. Очевидной представляется также и типологическая близость Печорина к гетевскому Фаусту.

### Список литературы

*Белинский В.Г.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 9 : Письма 1829–1848 годов. М. : Худож. лит., 1982. 862 с.

*Гегель Г.В.Ф.* Философия и религия // Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век : [сб.]. М. : Республика, 1995. С. 52–84.

*Гуревич П.С.* Тайна человека // Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век : [сб.]. М. : Республика, 1995. С. 3–13.

*Зеньковский В.В.* История русской философии : [в 2 т. : в 4 кн.]. Т. 1, ч. 2. Л. : Эго, 1991. (Философское наследие России).

*Зотов С.Н.* Специфика художественного мышления М.Ю. Лермонтова в романе «Герой нашего времени» (М.Ю. Лермонтов и немецкая классическая философия) // Синтез культурных традиций в художественном произведении : межвуз. сб. науч. тр. Н. Новгород : НГПУ, 1994. С. 120–130.

*Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1958. Т. 4 : Проза. Письма.

М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М. : Худож. лит., 1989. 672 с. (Сер. лит. мемуаров).

*Удодов Б.Т.* «Герой нашего времени» // Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энцикл., 1981. С. 101–111.

*Фихте И.Г.* Назначение человека // Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век : [сб.]. М. : Республика, 1995. С. 28–32.

*Шеллинг Ф.* Философские исследования о сущности человеческой свободы и связанных с ней предметах // Человек. Мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии. XIX век : [сб.]. М. : Республика, 1995. С. 32–51.

И. А. Качков  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

**«Деятнадцатый век принадлежит России»:  
о значении эпилога  
романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»<sup>1</sup>**

О том, что «Русские ночи» В. Ф. Одоевского — произведение загадочное, любят говорить исследователи творчества писателя. Немало вопросов вызывает даже название романа, показавшееся, например, В. Г. Белинскому странным (см.: [Белинский, с. 119]). Е. А. Маймин полагал, что оно должно быть понятно романтически настроенному читателю: «“Русские ночи” — это русские мысли, русские раздумья, русские идеи» [Маймин, с. 262]. Этими идеями и занимались исследователи; без упоминания «Русских ночей» не обходится ни книга В. В. Зеньковского «История русской философии», ни «Русская философская эстетика» Ю. В. Манна. До сих пор непревзойденным по охвату материала и глубине его исследования остается труд П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель» 1913 г.

Все исследователи «Русских ночей» Одоевского стремятся постичь тайну этой книги — разобраться с позицией автора, его философскими взглядами, эстетикой, отношением к искусству, науке и религии. Но нельзя забывать и о другой проблеме, которая заявлена Одоевским в самом заглавии.

Если мотив ночных разговоров довольно очевиден и задается буквально в первом же абзаце (в тексте есть даже рефлексия героев по этому поводу), то о «русском» в полный голос резонер Одоевского — Фауст — говорит лишь в эпилоге. Более

---

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, доцента, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Натальи Викторовны Пращерук.

того, слова его друзей о том, что «девятнадцатый век принадлежит России», в самом финале поддерживает Ростислав, заканчивая ими произведение и образуя таким образом кольцо в композиции произведения, ведь именно с его размышлений все и началось. Итогом размышлений о судьбе человечества стали размышления о судьбе России.

Напомним, что книга «Русские ночи» имеет сложную структуру и систему рассказчиков, поскольку в основное повествование постоянно включаются вставные новеллы. Стержнем композиции и ее рамкой выступают беседы четырех персонажей: Ростислава, Виктора, Вечеслава и Фауста. Эти беседы разбиты на девять ночей с эпилогом, который интересует нас особо.

Как замечает В. В. Зеньковский, «Русские ночи» впервые в русской литературе дают критику западной культуры» [Зеньковский, с. 148]. «Запад гибнет!» и «Не одно *тело* должны спасти мы — но и *душу* Европы» [Одоевский, с. 148]<sup>2</sup>, — пишут друзья Фауста в своем послании, а сам он, продолжая эту линию, переходит к обсуждению проблем Европы, упоминая и работу детей на фабриках, и катастрофических масштабов ложь. «Касательно оценки текущего времени я буду несколько невежливее моих друзей; они характер настоящей эпохи назвали *синкретизмом*, я осмелюсь сказать, что ее характер просто — *ложь*, какой еще не бывало в прежней истории мира» [с. 150], — говорит Фауст. Он сокрушает любые аргументы Виктора в защиту Запада и его достижений простой идеей: «Высшее развитие сил какого бы то ни было организма есть начало его конца» [с. 150], — но сразу же добавляет, что не видит у Запада даже этого высшего развития, что, на первый взгляд, может вызвать некоторое недоумение. Однако, как мы поймем позже, проблема Запада не в уровне его развития.

Как пишет П. Н. Сакулин, в идее, что девятнадцатый век принадлежит России, выражены упования не только Одоевского, но и целого поколения тридцатых годов (см.: [Сакулин, т. 1, ч. 2, с. 276]). Более того, за этой фразой скрывается начало мощного интеллектуального спора, который захватил людей того времени и к 40-м гг. расколол их на западников и славянофилов.

<sup>2</sup> Далее роман В. Ф. Одоевского цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

«Русские ночи» были опубликованы в 1844 г., но интересующий нас эпилог был написан еще в начале 30-х (см.: [Маймин, с. 275]). Примерно в то же время было опубликовано знаменитое «Письмо» П. Я. Чаадаева, о котором Одоевский, разумеется, знал. В 1836 г. Одоевский писал: «Два года тому назад, не имея почти никакого понятия о мыслях Ч., я написал эпилог, заключающий книгу и как будто совершенно противоположный статье Ч.; то, что он говорит о России, я говорю об Европе, и наоборот» (цит. по: [Сакулин, т. 1, ч. 1, с. 612]).

Идеи Одоевского о противопоставлении России и Запада, особой спасительной роли России, ее самобытности и непохожести на другие страны естественным образом вызвали отторжение у западников (как пример можно привести критику книги В. Г. Белинским), но были созвучны славянофилам. Однако ни те, ни другие полностью произведение Одоевского не принимали. Как отмечает Е. А. Маймин, «автор “Русских ночей” шел своим особым путем, отличным как от пути западников, так и славянофилов» [Маймин, с. 276].

В письме С. П. Шевыреву Одоевский писал так: «Дело в том, что все эти взаимные обвинения в Славянизме, в Западолубии, в староверстве, в иноземщине — не стоят выеденного яйца, потому что спор лишь в нескольких неопределенных словах; все мы Русские, все мы любим Россию. Но не ужли смотреть на ее допотопную старину с той или другой точки зрения — есть преступление? Не ужли, признавая все способности и качества Русского человека, зажать глаза и не видеть, что в его характере, как характере всякого народа, есть недостатки, которым потворствовать не следует» [Сакулин, т. 1, ч. 2, с. 450].

Важно заметить, что сам Одоевский был выходцем из кружка Любомудров, у которого хоть и было много общего с будущими славянофилами, но имелись и принципиальные различия. И одно из этих различий — отношение к религии. Как отмечал В. А. Кошелев, славянофилы занимались «пропагандой православия и обоснованием его “пригодности” как раз для высших, образованных слоев общества» [Кошелев, с. 27], в то время как Любомудры исповедовали другой подход. В записках А. И. Кошелева — Любомудра и товарища Одоевского — читаем следующее воспоминание о том времени, когда кружок еще существовал: «Христианское учение казалось нам пригодным

только для народных масс, а не для нас, философов. Мы особенно высоко ценили Спинозу и считали его творения много выше Евангелия и других священных писаний» (цит. по: [Зеньковский, с. 138]). Сразу можно отметить любопытный факт из жизни другого любомудра, ставшего впоследствии уже славянофилом, — И. В. Киреевского. В. В. Зеньковский пишет о том, что в семье Киреевских случались «столкновения по религиозным вопросам — горячая и сосредоточенная религиозность жены, по-видимому, вызывала в Киреевском неприятные чувства. Они условились между собой, что при жене Киреевский не будет “кошунствовать”» [Там же, с. 211]. Киреевский женился в 1834 г. и только после этого заинтересовался трудами святых отцов, что и привело его впоследствии к разработке особой христианской философии. Т. е., в период существования кружка он вполне разделял взгляды остальных участников.

Отчасти этим можно объяснить тот факт, что в «Русских ночах» ни разу не употребляется слово «православие», хотя теория официальной народности с ее принципом «православие, самодержавие, народность» была провозглашена С. С. Уваровым еще в начале 30-х. Более того, идея о мессианизме России, родившаяся, как указывает П. Н. Сакулин, не без участия Шеллинга (см.: [Сакулин, т. 1, ч. 1, с. 342]), просто невозможна вне размышлений о роли православия.

Как пишет В. В. Зеньковский, в 30-е гг. Одоевский и сам обращался к творениям святых отцов, но особенно интересовался богословами-мистиками, такими, как Симеон Новый Богослов и Григорий Синаит (см.: [Зеньковский, с. 143]). Это был период увлечения Одоевского мистическими учениями, а потому он пошел по пути, отличному от пути И. В. Киреевского.

Можно предположить, что Одоевский исключил православие из своей книги намеренно, сделав акцент именно на мировоззренческом противопоставлении материализма и идеализма в целом. Но возможно и другое объяснение: это были сомнения, рожденные «русским скептицизмом». Даже несмотря на поучительный тон Фауста и его друзей, однозначную истину в книге не найти, а потому вопрос религии, который задается с такой осторожностью, остается практически без ответа.

Религиозное чувство поддерживает веру, без которой не мыслится наука и искусство. Угасание религиозного чувства,

обесценивание религии и сохранение лишь ее видимой формальной / обрядовой стороны разрушают веру и, следовательно, всю человеческую культуру. «Религиозное чувство на Западе? — оно было бы давно уже забыто, если б его внешний язык еще не остался для украшения, как готическая архитектура, или иероглифы на мебели, или для корыстных видов людей, которые пользуются этим языком, как новизною. Западный храм — политическая арена; его религиозное чувство — условный знак мелких партий. Религиозное чувство погибает!» [с. 147], — пишут друзья Фауста в своих записках и далее добавляют: «в себе, в собственном чувстве ищи вдохновения, изведи в мир свою собственную, непрививную деятельность, и в святом триединстве веры, науки и искусства ты найдешь то спокойствие, о котором молились отцы твои» [с. 149]. Именно поэтому «Русские ночи» не могли обойтись без образа Баха, чье искусство осуществлялось именно в храме: «слушатели выходили из храма с освеженною, с воззванною к жизни и любви душою» [с. 125]. Без веры искусство мертво. Получается, что гибель Запада связана не столько с его развитием, сколько с угасанием веры.

Любопытна и такая деталь: одни новеллы переносят действие за пределы России, а другие вообще не имеют четкой национальной привязки, из-за чего их содержание становится универсальным. Одной из таких новелл является «Бал». В финале герой входит в храм и слышит слова священника «о высоком созерцании божества, о мире душевном, о милосердии к ближнему, о братском соединении человечества, о забвении обид, о прощении врагам, о тщете замыслов богопротивных, о непрерывном совершенствовании души человека, о смирении пред судьбами всевышнего» [с. 47]. Тогда в герое случается перемена: «Я бросился к притвору храма, хотел удержать беснующихся страдальцев, сорвать с сладострастного ложа их помертвелое сердце, возбудить его от холодного сна огненною гармониею любви и веры, — но уже было поздно! все проехали мимо церкви, и никто не слышал слов священника...» [с. 47]. Перед нами картина духовного состояния общества, яркий пример разрушения религиозного сознания, и здесь же указан возможный путь спасения. Мы видим, что для Одоевского дело вовсе не в преимуществах православной церкви над «рассудочным» католичеством, а именно в гармонии люб-

ви и веры – универсальных понятиях для любой религии и национальности.

По мнению П. Н. Сакулина, Одоевский во всем искал синтез, срединный путь, признавая достоинства Европы и надеясь, что Россия не столько превзойдет Европу, сколько исцелит ее (см.: [Сакулин, т. 1, ч. 1, с. 602]). Если Петр I дал России прививку Запада, и мы хорошо усвоили ее, то теперь уже «Западу, несмотря на всю величину его, недоставало другого Петра, который бы привил ему свежие, могучие соки славянского Востока» [с. 181]. Кстати, отношение к реформам Петра I, высказанное друзьями Фауста, также противоречит взглядам славянофилов, поскольку его деяния оцениваются не как ошибочные, а напротив – как полезные: «И великий мудрец привил к своему народу те второстепенные западные стихии, которых ему недоставало: он умирил чувство разгульного мужества – строением; народный эгоизм, замкнутый в сфере своих поверий, – расширил зрением западной жизни; восприимчивости – дал питательную науку. Прививка была сильна; протекли времена, чуждые стихии усвоились, умирили первобытных – и новая, горячая кровь полилась в широких жилах исполина» [с. 181]. Здесь же можно отметить, что Петра называют естествоиспытателем («Был на сем свете великий естествоиспытатель, по имени Петр Великий»), что можно расценивать как противоположность друзьям Фауста – духоиспытателям.

Таким образом, по мысли Одоевского, дело не том, что и у кого переняла нация. Главное – это сохранение единства любви и веры, которые дают начало науке и искусству, кои, в свою очередь, созидают культуру и вообще держат на себе все человечество. Заключительные слова эпилога ни в коем случае не означают превосходства России над западным миром. Это надежда, что Россия, по-прежнему сохраняющая любовь и веру, сможет направить Европу на верный путь.

Герои «Русских ночей» не прекращают поиск истины. «А у меня так не выходит из головы мысль сочинителей рукописи: “Девятнадцатый век принадлежит России!”» [с. 183], – говорит Ростислав, и мы понимаем, что движение этой мысли не заканчивается, оно будет развиваться дальше и пройдет через века. Даже сегодня эта мысль остается актуальной (пусть и в иной формулировке – применительно уже к двадцать



первому веку), ведь отечественная общественная мысль продолжает упрекать Запад в тех же самых грехах. И это, возможно, означает, что Одоевский отыскал еще одну вечную тему.

### Список литературы

*Белинский В.Г.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 7 : Статьи, рецензии и заметки : (декабрь 1843 – август 1845). М. : Худож. лит., 1981. 799 с.

*Зеньковский В.В.* История русской философии. М. : Акад. проект ; Раритет, 2001. 880 с.

*Кошелев В.А.* Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840–1850-е годы). Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1984. 196 с.

*Маймин Е.А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1975. С. 247–276. (Лит. памятники).

*Одоевский В.Ф.* Русские ночи / изд. подгот. Б.Ф. Егоров, Е.А. Маймин, М.И. Медовой. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1975. 320 с. (Лит. памятники).

*Сакулин П.Н.* Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель : т. 1–... М. : Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1, ч. 1. 616 с.; Т. 1, ч. 2. 480 с.

М. Н. Рава  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Экфрастический дискурс в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (на примере женских образов)<sup>1</sup>

В сюжете романа Ф. М. Достоевского «Идиот» обращают на себя внимание художественные реминисценции, непосредственно относящиеся к двум видам искусства: поэзии и живописи. Для их исследования широко используется термин *экфрасис*, восходящий к античной риторике и этимологически обозначающий в переводе с греческого 'указывать', 'делать понятным', 'объяснять' (см.: [Костантини, с. 31]). Обычно в литературоведении этот термин употребляется по отношению к живописному искусству, что объясняется его генезисом: в софистике экфрасисом назывался «жанр блестящего обособленного отрывка ... посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства» [Новикова, с. 94]. Современное значение экфрасиса включает в себя не только изобразительный аспект: так, Л. Геллер определяет его как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер, с. 8]. Это содержание термина мы и возьмем за основу в данной статье, поскольку оно представляется наиболее адекватным для изучения различных типов экфрасисов, вступающих в сложные взаимосвязи между собой. Живописный дискурс занимает в романе «Идиот» ключевое место, однако система дискурсов произведения в целом только лишь им не черпывается. Мы выделяем три вида экфрасисов: музыкальный, живописный и поэтический. В разное время тему экфрасиса в

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Елены Константиновны Созиной.

романе Достоевского «Идиот» затрагивали М. Костантини [Костантини, с. 31], Е. Г. Новикова [Новикова, с. 79], Д. Токарев [Токарев, с. 64] и другие исследователи.

**Музыкально-поэтический экфрасис.** Исполнение музыкальных произведений персонажи романа — Настасья Филипповна, Аглая с матерью и сестрами, князь, Евгений Павлович Радомский — слышат лишь один раз, в сцене отдыха на воксале, их названия при этом не упоминаются. Может показаться, что Достоевский не включает в роман музыкальный экфрасис, хотя это не совсем верно. Его функции берет на себя экфрасис поэтический. В данном исследовании мы будем придерживаться литературоведческой концепции, предполагающей происхождение поэзии от античного хорового пения, а потому поэтический дискурс приобретает для нас особую актуальность.

Вяч. Иванов, определяя «пятикнижие» Достоевского как роман-трагедию (см.: [Иванов, с. 491]), руководствуется сходством ключевых характеристик поэтики произведения с классическими греческими трагедиями, в которых хор является одним из субъектов действия. К этой жанровой «этимологии» произведений Достоевского он добавлял их связь с христианской трагедией. В целях рассмотрения экфрастического дискурса попробуем развить его мысль.

Если попытаться сопоставить сюжет романа «Идиот» с античной трагедией, то можно заметить, что ведущую роль в своеобразном «хоре» персонажей берут на себя Настасья Филипповна и Аглая: именно они воплощают в себе категорию софийности, во многом определяющую развитие сюжета. Скриптор Мышкин — корифей этого хора, руководящий его действием и периодически исполняющий «сольные партии».

Роль поэзии в романе непосредственно связана с пушкинским «Бедным рыцарем». В «Балладе о бедном рыцаре» «под редакцией» Аглаи Епанчиной присутствует мотив возвращения:

Возвратясь в свой замок дальний,  
Жил он, строго заключен,  
Все безмолвный, все печальный,  
Как безумец умер он [Достоевский, 2015, с. 260]<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Далее роман Ф. М. Достоевского цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Почему Аглая, которой князь Мышкин сам описал впечатления от жизни за границей во всех сопутствующих им эмоциональных переживаниях, опустила в своей «редакции» баллады строфу о встрече рыцарем «мимолетного видения» Девы Марии под Женовой?

Восстановим пропущенную строфу из стихотворения Пушкина, которую Аглая не смогла или не захотела прочесть:

Путешествуя в Женеvu,  
На дороге у креста  
Видел он Марию деву,  
Матерь господa Христа [Пушкин, с. 248].

Все строфы, выпущенные Аглаей, так или иначе затрагивают тему борьбы Божественного с человеческим: мольба Пресвятой Деве без почитания Бога-Отца и Сына, смерть без причастия, попытки Беса низвергнуть душу рыцаря «в свой предел» [Там же, с. 249] и заступничество его «идеальной возлюбленной». Это позволило ей сделать агиографическую историю светской. Здесь место «идеальной возлюбленной» занимает не бесплотный дух, но вполне реальная и осязаемая женщина.

По мнению Т.А. Касаткиной, в эпизоде чтения баллады о «Бедном рыцаре» находит отражение традиция рыцарских романов с их «идеальной любовью» (*fin amor*) и культом Прекрасной Дамы — но уже не Пречистой Девы. Все это — следствие восприятия Мышкиным облика Настасьи Филипповны в качестве портрета, но не в качестве иконы, а значит, потери им связи «лица — с ликом, образа — с прообразом» [Касаткина, с. 226].

Играющей на фортепиано Александре Епанчиной отводится в развитии сюжета второстепенная роль: она не участвует в конструировании музыкального дискурса в сюжете романа, но всего лишь служит указанием на его возможное наличие. В соответствии с генезисом жанра романа-трагедии, хор и корифей (князь Мышкин) становятся важными участниками действия. Поэзия, воплощенная пушкинским стихотворением, как бы вспоминает о своем происхождении и занимает роль «хоровых песен», полноправно беря на себя функции музыкального экфрасиса.

**Живописный экфрасис.** Связывая имя художника Ганса Гольбейна Младшего с творчеством Достоевского, обычно ограничиваются упоминанием картины «Мертвый Христос

в гробу». Но этого явно недостаточно. Описывая внешность Александры, Мышкин сравнивает ее с гольбейновой Мадонной в Дрездене («Дармштадтская мадонна»).

Ведущее место в сюжете произведения действительно занимает живописный дискурс, связанный с Христом Гольбейна. Его смысловое содержание также подчинено идее воскресения. Однако образ мертвого Христа служит не ее воплощением, а лишь средством «визуальной репрезентации того, что уже было дискурсивно обозначено» [Токарев, с. 79]. Это — пример того случая, когда наблюдателю важен контекст изображения. Достоевский (а равно и его герой, Мышкин) видел картину Гольбейна в музее, а не в храме, для оформления которого она была предназначена. Более того, данный экфрасис не является апофатическим, поскольку в нем не фиксируется божественный прообраз. От одного взгляда на разлагающееся тело утопленника, послужившего прототипом персонажа картины, «у иного и вера может пропасть» [с. 225]. Как писал Д. Токарев, именно «отсутствие Христа в мертвом теле» иллюстрирует идею Христова Воскресения и делает его потенциально возможным [Токарев, с. 71].

Остальные живописные экфрасисы романа служат дополнительными штрихами в выражении этой идеи. Большинство из них связано с Аделаидой Епанчиной. Сама она ничего не знает о гольбейновом Христе, однако образ Иисуса Христа косвенно возникает в связи именно с ее живописью. Когда едва познакомившийся с Аделаидой Мышкин предлагает ей нарисовать крупный план лица человека, которого привели на эшафот, она объясняет свой отказ так: «Как лицо? Одно только лицо? Странный сюжет будет, да и какая же тут картина?» [с. 66]. В соответствии с классификацией Е. Г. Новиковой, изображение «лица приговоренного» является первым полным диалогическим экфрасисом, упомянутым в произведении (см.: [Новикова, с. 80]).

Очевидно, это первое воспоминание Мышкиным о базельской картине; однако в процессе припоминания сюжет живописного полотна подвергся «перекодировке» и стал восприниматься как текст. Из внешнего наблюдателя герой стал нарратором в соответствии со своей функцией скриптора. Переведенный в зрительный план, процесс этот выглядит так: наблюдатель подходит к картине вплотную, что позволяет ему воспринять лишь ее фрагмент и искажает восприятие смысла целого изображе-

ния; Ж. Женетт назвал этот процесс «внешней фокализацией» (см.: [Женетт]). Так Мышкин обозначил нарратив, общий для сюжета романа и картины Гольбейна, — смерть Христа и его возможное воскресение.

В статье о дескриптивных и нарративных аспектах анализа живописного экфрасиса Д. Токарев сопоставляет портрет отца Рогожина с «Мертвым Христом» Гольбейна, объясняя это общим контекстом и семантическим статусом изображений. Как и утопленник, репрезентирующий Христа, отец, Семен Парфенович, становится объектом восприятия после своей смерти (см.: [Токарев, с. 78]).

Аделаида не могла видеть живописного полотна Гольбейна и не была способна проследить за логикой мысли князя. Более того, она не может придумать сюжет для картины самостоятельно, поскольку «взглянуть не умеет». Ее удел — копировать пейзажи с эстампа.

Однако в середине романа, когда чтение Аглаей «Бедного рыцаря» актуализирует миф о Вечной Женственности, Аделаида вдруг «прозревает». На следующий день после скандала, учиненного Антипом Бурдовским и компанией, она заходит проведать князя Мышкина и наконец-то обнаруживает подходящий сюжет для своей картины: «Аделаида заметила сейчас в парке одно дерево, чудесное старое дерево, развесистое, с длинными, искривленными сучьями, все в молодой зелени, с дуплом и трещиной; она непременно, непременно положила срисовать его!» [с. 314]. Метафорический образ умирающей и воскресающей флоры восходит к общему для европейской культуры мифу о вечном возрождении.

Дерево Аделаида так и не срисовывает, да и вообще не пишет ни одной картины. Таким образом, живописные экфрасисы, связанные с Аделаидой Епанчиной, служат дополнительными штрихами, помогающими выразить идею Христова Воскресения — однако не воплотить ее.

Неспособная к творчеству, Аделаида тем не менее становится непосредственной участницей еще одного экфрасиса. Это «Три грации» — шедевр античной скульптуры, выставленный в одном из залов Лувра. При чтении «Зимних заметок о летних впечатлениях» Достоевского становится ясно, что о «цитировании» одноименного шедевра живописи не может идти речь:

Достоевский с презрением отзывается о «говядине Рубенса» [Достоевский, 2009]. Принято считать, и не без оснований, что сестры Епанчины воплощают собой архетип трех граций, одна из которых — Аглая — поворачивается к Мышкину спиной. Именно с Аглаей он связывает высказывание о том, что «красота — загадка». Ближе к кульминации сюжета воплощение архетипа трех граций претерпевает изменение, поскольку автор связывает его с другими женскими персонажами. Мышкин смог увидеть две части «расколотой» Софии — и тут же осознал невозможность их слияния в единое целое. Теперь красота Аглаи и Настасьи Филипповны уже не является для него «загадкой». Поэтому роль девушки-«грации», чей лик недоступен взору князя, взяла на себя Вера Лебедева. Явление Веры с малолетней сестрой Любовью на руках — живописный экфрасис, отсылающий к классическому иконическому сюжету «Богородица и Христос».

Художницей в полном смысле этого слова можно назвать, скорее, Настасью Филипповну: в доме Тоцкого, где она жила, будучи подростком, среди прочего были эстампы, карандаши, кисти и краски. Более того, в письме к Аглае она «рисует» икону Христа вербальными средствами. Характерно, что свой «экфрасический портрет» она завершает словами «вот моя картина» [с. 473]. Е. Г. Новикова называет этот заключительный экфрасис «изображением Иисуса Христа в вечности христианской жизни земного человечества» [Новикова, с. 86].

Полный дискретный (т. е. прерывистый) экфрасис — портрет Настасьи Филипповны — упомянут в романе 11 раз. Данный экфрасис выводит на первый план мотив страдания, через который Мышкину раскрывается красота в ее «целостном» виде.

**Выводы.** Генезис романа-трагедии предполагает преобразование музыкального экфрасиса в поэтический по принципу хоровой песни, в которой участвуют хор и корифей, замещающий автора. Место корифея осталось за Мышкиным как персонажем, в образе которого воплощен архетип скриптора.

Все элементы системы живописных экфрасисов так или иначе восходят к одному из ключевых мотивов произведения — воскресению (что тождественно вечному возрождению). Он перекликается с фрезеровским мифом об умирающем и воскресающем боге. Ярче всего это выражается во втором «нулевом» экфрасисе, связанным со старым деревом, на ветвях которого

шелестит молодая зелень. Оно, как и лицо приговоренного к казни, не было нарисовано Аделаидой.

Женские персонажи, отвечающие за реализацию экфрасисов, были готовы перейти от мимесиса к творчеству — однако что-то помешало им осуществить этот переход, и стремление спасти красоту посредством искусства потеряло свою актуальность.

### Список литературы

*Альми И. Л.* Романы Ф. М. Достоевского и поэзия : учеб. пособие к спецкурсу. Л. : Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1986. 76, [7] с.

*Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе : сб. тр. Лозан. симп. М. : МиК, 2002. С. 5–22.

*Достоевский Ф. М.* Идиот. М. : АСТ, 2015. 640 с.

*Достоевский Ф. М.* Зимние заметки о летних впечатлениях (1863). [2009]. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/d/dostoewskij\\_f\\_m/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0040.shtml) (дата обращения: 01.06.2018).

*Женетт Ж.* Фигуры : т. 1–2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

*Иванов В. И.* Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. И. Собр. соч. : в 4 т. Брюссель : Foyer oriental chretien, 1987. Т. IV. 1987. С. 399–436 [Электронный ресурс]. URL: [https://rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/vol4/01text/02papers/4\\_172.htm](https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/02papers/4_172.htm) (дата обращения: 01.06.2018).

*Касаткина Т. А.* Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М. : Наследие, 1996. 336 с.

*Костантини М.* Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. М. : Новое лит. обозрение, 2013. С. 29–35. (Очерки визуального).

*Новикова Е. Г.* Живописный экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Статья 2. Пять картин // Вестник Томского государственного университета. Сер. Филология. 2013. № 6 (26). С. 78–86.

*Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 10 т. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 2 : Стихотворения. 1823–1836. 799 с.

*Токарев Д.* Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна–Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля–Жуковского) // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. М. : Новое лит. обозрение, 2013. С. 61–109. (Очерки визуального).



О. Д. Кошелева

Уральский федеральный университет, г. Екатеринбург

## Курсив в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»<sup>1</sup>

Термин *курсив* множества трактовок не имеет, он однозначный: это — типографский шрифт, подобный рукописному почерку. Являясь способом написания слова, курсив выступает одним из ярчайших средств художественной выразительности. «Хотя, — как отмечает А. Б. Борунов, — графика не представляет собой отдельного уровня системы языка <...> <она> стала особым языковым кодом, используемым автором для невербальной передачи своего отношения к происходящему» [Борунов, с. 102].

Как известно, Ф. М. Достоевский сражался с корректорами за каждую запятую своего текста, каждый графический знак был важен для него как автора (см.: [Касаткина, с. 351]), поскольку нес в себе определенное, скрытое, значение. Такой важной графической единицей является в текстах произведений Достоевского и курсив.

Функционирование курсива в текстах художественной литературы исследовалось в работах И. М. Борисовой, Л. Я. Гинзбург, а также В. Н. Захарова, посвятившего курсиву в романе «Преступление и наказание» отдельную статью (см.: [Захаров]).

Первой и, пожалуй, главной функцией курсива в романе, по мнению В. Н. Захарова, является функция *«понятия-табу»* (см.: [Там же]), это своеобразная курсивная доминанта текста. Табу как таковое условно можно разделить на священное, связанное с божественным, и нечистое, связанное со злыми духами,

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, доцента, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Натальи Викторовны Пращерук.

болезнями, смертью. В числе движущих психологических факторов, обуславливающих табуирование и последующую эфемизацию явления, выделяют страх, неудовольствие, отвращение, великодушие, сочувствие, стыдливость, вежливость и др. В романе Достоевского табуируется как само преступление героя, так и место, время, имя убийцы, предварительный осмотр места будущего убийства. «Дойдя до поворота во *вчерашнюю* улицу...» [Достоевский, с. 74]<sup>2</sup>; «Разве я способен на *это*? Разве *это* серьезно?» [с. 6]. Подобного рода языковое сокрытие имеет древнейшие корни и связано с верой в магическую силу слова. Используя трактовку Н. Нейчева, мы можем рассматривать преступление Раскольникова как прохождение обряда инициации, в ходе которого им совершается ритуальное убийство (см.: [Нейчев, с. 217]). На деле же герой подменяет божественное человеческим, беря на себя своего рода миссию божества и не выдерживая ее. Таким образом, Раскольников табуирует не сакральный акт, призванный защитить бога-Солнце, а нечистое, сознавая ложность «священной» мотивировки преступления. Табуирует преступление не только Раскольников, но и Порфирий Петрович и Соня Мармеладова. Порфирий Петрович использует табу, играя с Раскольниковым-преступником, говоря на его же языке, в то время как Соня табуирует нечистое исходя из заповеди «Не убий». Основной способ, которым в данном случае создается эфемизация, — прономинализация (используются такие местоимения как «*это*», «*то*»).

Следующая функция курсива в романе «Преступление и наказание» во многом пересекается с предыдущей, это *обозначение психологического состояния субъекта*. По своему построению роман Достоевского представляет собой путь от искушения и испытания к покаянию. В этом смысле показателен финал, в котором Раскольников как будто бы вновь скрывает-умалчивает убийство, для чего автором используются курсивные выделения: «...совесть его не нашла никакой особенно ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого *промаху*, который со всяким мог случиться» [с. 417]; «но те люди вынесли свои шаги, и потому *они правы*, а я не вынес, и, стало быть, я не имел права разрешить себе этот шаг» [с. 417]. Даже

<sup>2</sup> Далее роман Ф. М. Достоевского цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

сам Раскольников оказывается как будто бы табуирован для других заключенных: «А между тем все уже знали ее, знали и то, что она *за ним* последовала, знали, как она живет, где живет» [с. 419]. Последнее, однако, скорее связано с отношением арестантов к Соне, которую они полюбили, Раскольникова же, напротив, «не любили и избегали»; потому это «*за ним*» скорее пренебрежительно презрительное. Обращая внимание на слово «*промах*», стоит отметить, что, во-первых, этот курсив включен в речь повествователя и носит несколько ироничный оттенок; во-вторых, оно относится к тому этапу заключения Раскольникова, на котором он ждал раскаяния и обрадовался бы ему, но оно не приходило — он не чувствовал своей вины. Отсюда и «они *правы*».

После того как Раскольников, а затем Соня переживают болезненно, они встречаются, и Родион падает к ее ногам, обнимая ее колени и плача, — к нему приходят долгожданные «мука и слезы», приходит раскаяние. Вопреки мнению многих исследователей, Н. Нейчев полагает, что Раскольников в финале романа приходит к покаянию, в доказательство этому приводя очищающую «сердечные очи» силу плача, образ которого связан с благодатью, даруемой Богом, независимо от усилий или заслуги человека (см.: [Нейчев, с. 236]). Его трактовку можно подкрепить также и тем, что «Преступление и наказание» рассматривается как роман не столько о преступлении, сколько о спасении преступника; иными словами, в нем преобладает житейная установка, а житие, как известно, выстраивается не на принципе детерминизма, а на принципе чуда (см.: [Назиров, с. 143]). И здесь мы видим, что покаяние как чудо происходит в конце. Изначально Раскольников старается уподобиться Богу, но все последующее, что с ним происходит, — мучительный «путь восстановления связи с Богом» [Звонников, с. 187]. Теперь «*все* муки прошлого» будут искуплены любовью, а срок в семь лет уже кажется «семью днями». «Семь лет, *только* семь лет!» [с. 422].

Курсив для выражения *иронии и сарказма* ярче всего проявляется в контексте отношения Раскольникова к Лужину. Всё в Раскольникове восстает против союза этого человека с его сестрой. Ирония и сарказм, выделенные курсивом, особенно показательны в эпизоде чтения письма Лужина. Петр Петрович, как точно характеризует его А.А. Алексеев, — человек золо-

той середины, посредственность, не имеющий своего идеала, подчиненный среде и своему эгоистическому началу, но имеет болезненные амбиции, часто переходящие в претензию на превосходство над другими (см.: [Алексеев, с. 220]). Рассмотрим, как характеризуется Лужин Раскольниковым: «...за делового и рационального человека извольте выходить, Авдотья Романовна, имеющего свой капитал (*уже* имеющего свой капитал, это солиднее, внушительнее)...» [с. 35]. Иронически выделенное курсивом «уже» акцентирует, что, по мысли Раскольникова, просто «имеющий свой капитал» — в этом нет ничего выдающегося, а с добавлением «уже» звучит «солиднее, внушительнее» и как будто добавляет Лужину значимости. Здесь же можно увидеть и намек на «раннюю» подлость Петра Петровича, т.е. что он с молодых лет таков. Особенно часто Раскольников ставит акцент на слове «кажется»: «...разделяющего убеждения новейших наших поколений (как пишет мамаша) и *кажется*, доброго» как замечает сама Дунечка. Это *кажется* всего великолепнее! И эта же Дунечка за это же *кажется* замуж идет!..» [с. 35]. Все высказывание носит модальность недействительности. Создается впечатление, будто Дуне хотелось бы, чтобы Лужин был добрым, несмотря на то, что это не так. В. Н. Захаров отмечает параллелизм ситуаций — предопределенность судеб Дуни («а что, если, кроме любви-то, и уважения не может быть, а напротив, уже есть отвращение, презрение, омерзение, что же тогда? А и выходит тогда, что опять, стало быть, “чистоту наблюдать” придется» [с. 38]) и Сони («останешься одна, сойдеешь с ума, как и я...» [с. 252]). Раскольникова явно раздражает то, что сестра не уверена в человеке, за которого собирается замуж. Он полагает, что Дуня идет замуж за обманчивый образ, а не за самого Лужина каков он есть. Троекратный повтор слова «кажется» усиливает злую иронию Раскольникова. «Мамаше он показался резок, *немножко*, а наивная мамаша и полезла к Дуне с своими замечаниями» [с. 36] — курсив в этом контексте говорит о том, что в представлении Раскольникова Пульхерия Александровна очень преуменьшила резкость Лужина и на самом деле «милый-то человек, наверно, как-нибудь тут *проговорился*, дал себя знать» [с. 36], т.е. раскрыл свою истинную, далеко не милую натуру. Далее в романе мы узнаем, что Лужину действительно есть, что скрывать, что он боится, как бы его лицемерие не раскрылось: «пуще всего

боился он, вот уже несколько лет, *обличения...*», «в этом отношении он был, как говорится, испуган, как бывают иногда *испуганы* маленькие дети» [с. 278–289].

Всё в мыслях Раскольникова, касающихся будущей свадьбы Дуни и Лужина, свидетельствует о том, что он не доверяет Лужину, считает его недобрым и лицемерным. Он буквально расшифровывает кроющийся за намерением Лужина принцип откровенного эгоизма, который, будучи развит до *pes plus ultra*, предоставляет право на безграничное господство над ближним [Ковач, с. 124].

Функция курсива «*вынуждение признаться*» напрямую связана с Порфирием Петровичем и тем, какими словами он старается воздействовать на Раскольникова: «И неужели в *совершеннейшем бреду*? Скажите пожалуйста!» [с. 194].

*Ключевые понятия теории Раскольникова*, также выделенные курсивом, передают самую ее суть и основные положения: «*новое слово*», «*кровь по совести*», «*всё разрешается*».

Курсив для обозначения *интонации отчаяния* наиболее ярко представлен в разговоре Раскольникова с Соней, после которого он утверждает в понимании неправильности содеянного им: «...она должна быть такая же, как и я...» [с. 212]. Одна из ключевых сцен — сцена чтения притчи о Лазаре — наполнена курсивными выделениями, которыми отмечаются как важнейшие элементы сюжета притчи: «...Лазарь! иди вон. И *вышел умерший...*» [с. 251]; «*тогда многие из иудеев, пришедших к Марии и видевших, что сотворил Иисус, уверовали в него*» [с. 251], так и символика, обозначающая параллель между Лазарем и Раскольниковым: «уже смердит; ибо четыре дни, как во гробе» [с. 251].

Единичны в тексте романа случаи курсива в функции «*семантические отношения в системе образов*» (см.: [Захаров]). Это дружеские отношения Раскольникова и Разумихина, родственные отношения последнего с Порфирием Петровичем. Также в тексте присутствует курсив в функции *предупреждения будущих событий*, например, в письме Пульхерии Александровны. Всего два раза встречается курсив в функции *выделения подписи*, однако само выделение этой функции является спорным: подпись маркируется курсивом уже в современных изданиях. Если мы обратимся к изданию романа 1882 г., воспроизводящего авторскую пунктуацию и орфографию, то на-

писание подписи курсивом мы там не найдем. Зато обнаружим курсивные единицы в функции *выделения названия* (книг, газет, журналов, песен).

Рассмотрев перечисленные функции курсива в романе Достоевского «Преступление и наказание», мы можем заключить, что курсивными выделениями в тексте прежде всего обозначено то, что напрямую связано с главным героем, Родионом Раскольниковым, начиная от совершенно им убийства и заканчивая изменениями в его сознании, которые являются основой сюжета произведения.

### Список литературы

*Алексеев А.А.* Эстетическая многоплановость творчества Ф.М. Достоевского // Творчество Ф.М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 204–223.

*Борунов А.Б.* Графика как один из стилистических приемов (на материале художественной прозы Р.Н. Митры) // Известия Волгогр. гос. пед. ун-та. 2013. № 9 (84). С. 102–105. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/grafika-kak-odin-iz-stilisticheskikh-priemov-na-materiale-hudozhestvennoy-prozy-r-n-mitry> (дата обращения: 15.09.2018).

*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 6 : Преступление и наказание : роман в 6 ч. с эпилогом. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. 423 с.

*Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 16 т. СПб : Типография братьев Пантелеевых, 1882. Т. 6: Преступление и наказание: роман: в 6 ч. 514 с.

*Захаров В.Н.* Слово и курсив в «Преступлении и наказании» // Русская речь. 1979. № 4. С. 21–27.

*Звозников А.А.* Достоевский и православие: предварительные заметки // Проблемы исторической поэтики. 1994. Т. 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2381> (дата обращения: 15.09.2018).

*Касаткина Т.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф. М. Достоевского. М. : ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

*Ковач А.* Поэтика Достоевского / пер. с румын. Е. Логиновской. М. : Водолей Publisher, 2008. 350 с.

*Назирова Р.Г.* Проблема художественности Ф. М. Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 125–156.

*Нейчев Н.* Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского / пер. с болг. Т. Нейчевой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2010. 316 с.

А. В. Эльстон-Бирон  
Объединенный музей писателей Урала,  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## **Ф. М. Решетников играет в «Ревизора», или *cherche* Хлестаков**

Писатель-шестидесятник XIX в. Федор Михайлович Решетников (1841–1871) был известен своим современникам и остается известен потомкам главным образом как автор повести «Подлиповцы». Тем не менее, зрелый автор, как отмечает Е.К. Созина, «на протяжении всей своей недолгой жизни ... стремился к созданию романа» [Созина, с. 281]. Начинал же свой творческий путь Ф. М. Решетников — помимо прочих жанров — с опытов в драматургии. Одним из таких опытов стала драма в пяти действиях «Заседатель». Впервые она увидела свет в 1887 г., уже после смерти автора, будучи напечатана в пятой и шестой книгах ежемесячного литературного и научного журнала «Русское богатство» (см.: [Решетников, т. 6, с. 366]). Как и в случае ряда других произведений Решетникова эта публикация состоялась благодаря вдове писателя С. С. Каргополовой. В 1885 г. она пыталась найти покупателя на пьесу через Н. С. Лескова, который «пробежал рукопись и возвратил ее, так как сюжет ее устарел и притом крайне плохо обработан. В нынешнем виде никуда не годится, а переделать из него нечего» [Там же, т. 1, с. 14]. Спустя 65 лет в комментариях к шестому тому полного собрания сочинений Решетникова И. И. Векслер представит довольно подробную историю создания драмы. О художественных же достоинствах ее напишет кратко и, то ли оговорившись, то ли вслед за первым биографом писателя Гл. И. Успенским, определит жанр произведения как комедию: «Свою первую комедию Решетников писал под явным влиянием гоголевского “Ревизора”» [Там же, т. 6, с. 368]. По словам И. И. Векслера, пьеса имела множество различных редакций

(см.: [Там же, с. 367–368]), сам же исследователь включил ее в раздел «Юношеские произведения» по чисто формальному признаку. Как и Н.С. Лесков, Векслер, по-видимому, оценивал пьесу с чисто литературных позиций. Для каждого из них *сюжет* по-своему *устарел*, а потому ничего нового Решетников в своих юношеских набросках миру не поведал. Однако в таком случае следует признать, что и сюжет гоголевского «Ревизора» устарел уже через десять-пятнадцать лет после первой читки самим его автором. Между тем как и при жизни Решетникова, так и в наши дни «Ревизор» постоянно мелькает на афишах не только столичных, но и провинциальных театров. Отчего же тогда комедия Гоголя актуальна до сих пор, а драма Решетникова, явно написанная *под влиянием*, признается устаревшей, и в чем именно она устарела?

Как и где именно Решетников познакомился с творением своего великого современника указать сложно. Возможно, это произошло еще в то время, когда будущему писателю шел двенадцатый год, и в Перми гастролировала труппа антрепренера П.А. Соколова. «Ревизор» на пермской сцене впервые был показан в сентябре 1851 г. (см.: [Ивинских, с. 310]). Также вероятно, что начинающий писатель читал пьесу уже будучи помощником главного библиотекаря Казенной палаты в Перми. Помимо этого, существует предположение, что Решетников подрабатывал, списывая копии ролей для актеров театра с оригиналов пьес. Последнее на сегодняшний день доподлинно установить невозможно. Следует учесть и не смолкавшие споры вокруг «Ревизора» относительно авторства сюжета комедии. Это и история о том, что сюжет Гоголю подсказал Пушкин, и вышедшая в свет намного раньше «Ревизора» пьеса Г. Ф. Квитко-Основьяненко «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Э.Л. Войтоловская указывает на то, что «с середины XIX века много писали о том, что отдельные места “Ревизора” несомненно напоминают некоторые сцены из комедии “Приезжий из столицы...”» [Войтоловская, с. 22]. Весь этот спор, вероятно, находил отражение на страницах отечественной периодики — Решетников же, занимаясь самообразованием, мог читать в библиотеке все подряд, что имело отношение к литературе. Также мы принимаем и утверждение Г.П. Данилевского относительно «Ревизора» и «Приезжего из столицы...», что «анекдоты



о ложных ревизорах ходили по России издавна, с разными вариациями и что одно и то же происшествие подало мысль написать комедию обоим авторам» (цит. по: [Там же]). Решетников, находящийся в гуще мелкочиновничьей среды, скорее всего, знал и эти анекдоты. Для молодого писателя быт чиновников был неотъемлемой частью жизни, на которую трудно было смотреть со стороны и воспринимать ее как комедию. «Пьеса имеет явно выраженный биографический характер, — пишет И. И. Векслер. — В ней отражено представление Решетникова, в бытность самого его чиновником екатеринбургского уездного суда, о приказном мире Екатеринбурга; некоторые персонажи пьесы носят черты сослуживцев Решетникова, поскольку мы их знаем по сохранившимся в архиве писателя письмам его екатеринбургских знакомых» [Решетников, т. 6, с. 368].

Итак, в чем же именно гоголевский «Ревизор» повлиял на «Заседателя»? В рамках данной статьи невозможно дать детальное сопоставление двух пьес. Укажем, однако, что заимствования делались уральским писателем на различных уровнях. Это, например, одно из классических для середины XIX в. формальное разделение пьесы на пять действий (см.: [Чистюхин]). Построение пьесы Решетникова при этом слегка осложнено разделением четвертого акта на две сцены. В количестве явлений «Заседатель» несколько отстает от «Ревизора» и насчитывает 65 против 67. Аналогии можно обнаружить на уровне действующих лиц — точнее, занимаемых ими должностей в уездном городе. Гоголевскому Ляпкину-Тяпкину соответствует Заседатель, тоже с «говорящей» фамилией — Судейкин, который, однако, у Решетникова становится одним из главных героев. Заимствования происходят и на уровне социальных характеристик персонажей: как и гоголевский Почтмейстер, решетниковский Тетерин вскрывают и читают чужие письма. Но если у Гоголя почтмейстер решен как «простодушный до наивности человек» [Гоголь, с. 8], то чиновник Решетникова «знает раньше всех, кто приехал сюда, кто выехал <...> скотина ужасная» [Решетников, т. 6, с. 111]. В целом, все чиновники «Заседателя» — это «деловые люди» [Там же, с. 151], которые не скрывают своих истинных лиц взяточников и не имеют совести вовсе. Все подношения воспринимаются ими как должное. Ограничивает их только страх перед новым губернатором, который будет

проводить ревизию. Но даже здесь они надеются решить свои проблемы откупом, как и в «Ревизоре». Для гоголевского Городничего одним из самых опасных проступков становится высеченная унтер-офицерская жена, воспринимаемая читателем в конечном итоге как персонаж анекдотический, потому что «сама себя высекала» [Гоголь, с. 94]. В «Заседателе» же взятка, повязавшая многих «деловых людей», была ими принята за решение дела о раскольниках-убийцах: «Это деньги, за кровь добытые!» [Решетников, т. 6, с. 145]. Общий характер пьесы Решетникова действительно драматический: автор не видит ничего комического в реалиях чиновничьего мира. В финале «Заседателя», в отличие от «Ревизора», все попадают под суд. Даже «положительный герой пьесы, Михайлов, явно наделенный, — как отмечает Векслер, — чертами своего автора» [Там же, с. 368], взят под арест. Есть у уральского автора и своя «немая сцена», и свой Городничий, и даже заимствования на уровне семантики синтаксических единиц: «К нам едет ревизор» [Гоголь, с. 9] превращается у Решетникова в «У нас будет совет насчет ревизии» [Решетников, т. 6, с. 143]. Нет в «Заседателе» лишь образа гоголевского Хлестакова, сосредоточенного в одном персонаже. «Хлестаковские» слова и действия разбросаны среди различных действующих лиц пьесы. Для Решетникова Хлестаков всеобъемлющ. Наибольшим сосредоточием в плане верчения всеми участниками истории можно назвать решетниковского Чурехова. Именно в этом персонаже проявилась прозорливость уральского писателя, «предсказавшего» развитие образа Хлестакова на отечественной сцене в последующие столетия.

У Гоголя в «замечаниях для гг. актеров» указано, что Хлестаков «несколько приглуповат <...> говорит и действует без всякого соображения <...> Чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет» [Гоголь, с. 7]. В. В. Гиппиус писал: «Внутренняя пустота Хлестакова и пассивность его — те именно качества, которые обеспечивают должную критическую оценку “путаницы”: будь он сознательный плут <...>; будь он вообще наделен активно отрицательной характеристикой — острота обличения притупилась бы: типичная путаница самой социальной действительности сменилась бы ее искусственным запутыванием в результате индивидуальной злой воли — факта исключительного, а не типичного» [Гиппиус].

Такая интерпретация Хлестакова оставалась основной для его сценического воплощения на протяжении всего XIX в. А. М. Воронов в статье, посвященной сценической истории «Ревизора», указывает, что «центральное место в ... спектаклях занимал Городничий в блистательном исполнении И. И. Сосницкого на Александринской сцене и М. С. Щепкина в Малом театре. Пьесу Н. В. Гоголя еще долго играли как бытовую сатирическую комедию, высмеивающую Городничего и его свиту “без лести преданных” чиновников-обирал» [Воронов]. Чурохов же Решетникова решен как раз наоборот: это сознательный плут и «уездный фронт» [Решетников, т. 6, с. 94]. Именно он является серым кардиналом уездного городка, руководя всеми облеченными властью при помощи взяток. Ему чиновники доверяют и деньги, и сам процесс передачи взятки губернатору. Он не боится ничего: «с деньгами жить хорошо, хоть где и хоть когда. Отдали под суд, уволили без прошения, деньги есть и — помилуй бог, живется. Я вот теперь и не думаю о службе, — увольный, проживу лет тридцать, если не больше» [Там же, с. 137], — говорит Чурохов, соблазненной им жене Судейкина.

В истории постановок «Ревизора» Хлестаков делает шаг в сторону такого сценического решения только в начале XX в. К этому времени старая трактовка перестает вызывать зрительский интерес. «В 1920 году ... в спектакль МХАТа, доселе исполнявшийся как добротная “комедия характеров”, на роль Хлестакова был введен Михаил Чехов. В результате этого ввода спектакль не просто обрел второе дыхание — он стал остросовременным по звучанию. Хлестаков в исполнении Михаила Чехова был существом, обезумевшим от собственной лжи, потерявшим чувство времени, как будто собиравшимся притворяться вечно» [Воронов], — пишет А. М. Воронов. С течением времени Хлестаков интерпретируется все более жестко, он становится даже жесток: «В разных спектаклях Иван Александрович мог быть и “крошкой Цахесом”, и “не в меру расшалившимся щенком” (Игорь Ильинский), и беспечным сибаритом, живущим лишь сегодняшним днем (Виталий Соломин), а мог — и трагикомическим персонажем, по-нимающим, что его “звездный час” в уездном городе больше никогда не повторится (Андрей Миронов). Лишь одно оставалось в Хлестакове неизменным — полное отсутствие озлобленности» [Там же]. Так происходило

до начала перестройки. Рыночные отношения внесли свою корректировку в интерпретацию не только Хлестакова, но и всей гоголевской комедии в целом.

В 2003 г. на сцене Александринского театра своего Хлестакова показал Валерий Фокин. В исполнении Алексея Дево-ченко этот заезжий господин очень далек от канонического образа. Хлестаков-Дево-ченко — явный аферист, готовящий крапленую колоду для реванша с капитаном. Его речь переполнена обсценной лексикой, а слуга Осип (Александр Белов-шев) превращается в наголо бритого братка из подворотни. Этот Хлестаков точно знает, чего он хочет, а главное — знает, как этого добиться. Получая власть, он сполна отыгрывается на всех за прошлые неудачи. Отбросив условные черты эпохи «нулевых», мы увидим в этом Хлестакове далеко не наивного, взлетевшего к небесам мечтателя. Хлестаков-Дево-ченко — изоощренный садист. Однако в сравнении с «Ревизором» Владимира Мирзоева, поставившим спектакль на сцене Московского театра им. Станиславского в 1996 г., Хлестаков Валерия Фокина — шаловливый ребенок. У Владимира Мирзоева Хлестаков-Суханов становится попросту питекантропом. От человека в нем остается лишь внешний облик. Этот Хлестаков даже не пытается скрыть свое уголовное прошлое и обирает чиновников в сцене дачи взятку до нитки: снимает с них обувь и складывает в нее одолженные деньги. Сценография Павла Каплевича предлагает нам историю уездного города в декорациях зоны. Возвращаясь здесь к Ф. М. Решетникову и финалу его драмы «Заседатель», когда все «деловые люди» попадают под суд, вспоминаешь, что тюрьма в Екатеринбурге целое столетие, начиная с 30-х гг. XVIII в., находилась рядом с плотиной железодельного завода, т. е. в самом центре города. «При тюрьме были оборудованы и по-добающие эпохе “следственные помещения” — допросная изба и пыточный сарай. В 1768 году здесь подвергли наказанию» [Болковский] *отчаянного негодяя и жулика Хлопушу...*

Подводя итог, следует признать, что «Ревизор» Н. В. Гоголя, несомненно, явился основой для «Заседателя» Ф. М. Решетникова, однако историю уездных городов эти писатели воспринимали совершенно по-разному. Теплые воды Днепра или итальянские ветры никогда не касались угрюмого лица Решетникова,

Эльстон-Бирон А. В. Ф. М. Решетников играет в «Ревизора»...

познававшего жизнь и обретшего литературный талант среди холодных камней Урала.

### Список литературы

*Болковский А.Л.* История екатеринбургской тюрьмы // Урал. 2007. № 12. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2007/12/sas8.html> (дата обращения: 06.10.2018).

*Войтоловская Э.Л.* Комедия Н.В. Гоголя «Ревизор»: комментарий. Л. : Просвещение, Ленингр. отд-ние, 1971. 372 с.

*Воронов А.М.* «Чему смеетесь?.. Над собой смеетесь!». [Электронный ресурс]. URL: [http://www.kirshin.ru/about/arsii/06\\_04.html](http://www.kirshin.ru/about/arsii/06_04.html) (дата обращения: 06.10.2018).

*Гиппиус В.В.* Проблематика и композиция «Ревизора» // Н.В. Гоголь: Материалы и исследования. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. [Электронный ресурс]. URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mi0/mi2/mi22151-hm?cmd=p> (дата обращения: 06.10.2018).

*Гоголь Н.В.* Ревизор. М. ; Л. : Гос. изд-во дет. лит. М-ва просвещения РСФСР, 1952. 128 с.

*Ивинских Г.П.* Из истории развития театрального искусства Перми // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 1 (23). С. 308 – 311. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-razvitiya-teatralnogo-iskusstva-permi> (дата обращения: 06.10.2018).

*Решетников Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 6 т. / под ред. И. И. Векслера. Свердловск : ОГИЗ, 1936 [на переплете: 1937] – 1948. Т. 1 : Подлиповцы. Никола Знаменский. Ставленник. Макся. Очерки и рассказы. 1936 [на переплете: 1937]. XVI, 475, [2] с.; Т. 6 : Юношеские произведения. Отрывки из дневника. Письма. 1948. 420 с.

*Созина Е.К.* Специфика жанрового мышления Ф.М. Решетникова // Дергачевские чтения – 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. : в 2 т. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. Т. 1. С. 281 – 292.

*Чистюхин И.Н.* Теория драмы: анализ драматического произведения : учебное пособие. Орел : ОГИК, 2015. 139 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://books.google.ru/books?id=EQtPDAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 06.10.2018).

Е. К. Созина  
Институт истории и археологии УрО РАН,  
г. Екатеринбург

## Роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Три конца» в свете романной концепции писателя

Для современной Д.Н. Мамину-Сибиряку критики особенности художественного мышления Мамина были тесно связаны с основной темой его произведений — изображением капиталистических процессов, захватывающих всю жизнь страны и кардинально меняющих традиционные устои. В. Альбов писал о картине жизни, открывающейся в творчестве писателя: «Иза необозримых рядов отдельных личностей, которые кажутся какими-то живыми точками на жизненной сцене, перед глазами читателя вырисовывается невидимая система невидимых колес, шестерней, валов и приводов, которая связывает людей в одно сложное целое. В этой стихийной связи все обусловлено... и одно связано с другим, как кольца железной цепи. <...> ...все люди служат только жалким материалом в руках слепых стихийных сил, строящих человеческое общество» [Альбов, № 1, с. 113, 116]. Отсюда, по мнению критика, «капитализм с его сложными жизненными отношениями» дал богатый материал для произведений Мамина, а возможно, и сформировал его мировоззрение. Позднее, определяя основную «идею» социологического романа, Е.Б. Тагер отмечал: «Приводные ремни социального механизма управляют человеком независимо от его личных склонностей и устремлений — таков тезис социологического романа» [Тагер, с. 181]. Однако, с точки зрения И. А. Дергачева, социально-историческое бытие в романах Мамина постоянно поверяется и корректируется национально-историческим, эпическим началом: «...построение сюжета представляет своеобразное сочетание и противоборство тех начал, из которых одно М. Бахтин называл “романным”, а другое — “эпическим”», и имен-

Созина Е. К. Роман Д. Н. Мамина-Сибиряка «Три конца»...

но эпический сюжет дает широкую структуру «национально-исторического <и> социального бытия» [Дергачев, 2005, с. 143]. Очевидно, что на долю «романного» начала остается развитие индивидуально-личных историй персонажей, целиком не «воплотимых» ни в социальный, ни в национально-исторический пласты сюжета и полностью не подверженных соответствующей характерологической детерминации.

Попробуем проследить, как строится роман «Три конца», входящий в цикл т. н. уральских романов Мамина, и насколько в нем прослеживаются отмеченные закономерности романной концепции писателя.

Над романом «Три конца», опубликованным в «Русской мысли» в 1890 г.<sup>1</sup>, Мамин-Сибиряк работал на протяжении второй половины 1880-х гг. В сентябре 1887 г. он сообщал брату: «Сейчас пишу “агроматный” роман из заводского быта “На воле”... Вещь выйдет хлесткая» (цит. по: [Дергачев, 1977, с. 160]). Местом действия в произведении стал Ключевской завод (под ним имелся в виду родной писателю Висимо-Шайтанский завод), из числа «знаменитейших Мурманских заводов», расположенных «на самом перевале Среднего Урала» [Мамин-Сибиряк, с. 23]<sup>2</sup> (Мурмос — Нижний Тагил). Это определило оригинальный характер той заводской среды, что была воссоздана в романе. «Завод, где я родился и вырос, в этнографическом отношении представляет замечательную картину, — вспоминал Мамин. — Половину составляют раскольники-аборигены, одну четверть — черниговские хохлы и последнюю четверть — туляки. При крепостном праве они не могли слиться, а на воле это слияние произошло само собой» [с. 342]. Однако достоверное и точное воссоздание указанного этнического состава заводских поселков, подробное описание своеобразия каждого слоя или «клана» не делало роман чисто этнографическим произведением, на этом настаивал и сам автор, первоначально именуя его «На воле» и лишь при печатании изменив заглавие на более нейтральное «Три конца».

<sup>1</sup> Д. Сибиряк (Д.Н. Мамин). Три конца. (Уральская летопись). (Посвящается М. Я. А-вой) // Русская мысль. 1890. № 5. С. 1–80; № 6. С. 1–64; № 7. С. 1–90; № 8. С. 19–99; № 9. С. 112–174.

<sup>2</sup> Далее роман Д.Н. Мамина-Сибиряка цитируется по данному изданию, т. 5, с указанием страницы в скобках.

Время действия романа обнимает собой пореформенные годы, что задает его тему и проблематику. Объектом внимания автора в первую очередь стали изменения в сфере социально-экономических, производственных отношений, происходящие с отменой крепостного права. По словам И. А. Дергачева, «...писатель еще не выделяет эту категорию (производственных отношений. — *Е. С.*) сознательно, но всем эпическим повествованием, направленным на раскрытие основы жизни народа, он приводит читателя к мысли об определяющем ее значении в судьбах людей» [Дергачев, 1953, с. 50]. Мамин показывает сам процесс неизбежной капитализации всего строя жизни в уральской глубинке и его последствия: падение уровня производства, резкое социальное и имущественное расслоение прежде относительно монолитных «трех концов», обнищание и деградацию масс, разрушение традиционных отношений в семье, межличностных отношений в поселках. Все завершается остановкой заводов и массовым уходом бывших заводчан в поисках заработков — «лучшей жизни». Таким образом, роман Мамина изображает словно бы предысторию тех процессов миграции рабочего населения Урала по стране, которые были представлены Ф. М. Решетниковым в романе «Где лучше?» (1868). Маминский роман перекликается и с романами Решетникова «Горнорабочие» (1866) и «Глумовы» (1866), ранними очерками «Осиновцы» (опубл. 1872) и «Горнозаводские люди» (1863): их материал связан с теми главами произведения Мамина, где описывается возникновение Ключевского завода, развитие всего горного округа и характер труда на заводах при крепостном праве, в условиях жесткой военной муштры и полного бесправия рабочих. Но Мамин отходит от «экономического фатализма» Решетникова (выражение И. А. Дергачева [Там же, с. 50]), хотя сама оценка писателем хода и перспектив развития отечественного капитализма была скорее пессимистической, о чем не раз писали в современной ему критике (см., например: [Альбов; Скабичевский; Неведомский]). Мамину-Сибиряку было важно показать процесс освобождения людей от «рабьего» труда и «рабьей» жизни, несмотря на то, что последствия его нередко оказывались катастрофическими.

И. А. Дергачев не случайно назвал «Три конца» «эпосом уральского разорения» [Дергачев, 1977, с. 160]. Формуле уче-



ного созвучен авторский подзаголовок романа: «Уральская летопись». Писатель дает поистине эпическую картину жизни всех слоев заводского населения, делает частые экскурсы в прошлое — вскрывает генезис сегодняшних явлений, связь между порядком и строем хозяйствования при «старой» власти и крушением заводов в пореформенное время. Наряду с судьбами «верхов» — заводских управителей, купцов, редких представителей интеллигенции перед читателем проходят истории самих заводчан, собственно народа, из которого и выделилась заводская верхушка. Тульский «конец» представляет, главным образом, Тит Горбатый и его семья, хохлацкий — Дорох Ковальчук (Коваль) со своими домашними, кержацкий (старообрядческий) — семья Гуциных, мать и брат управляющего Петра Мухина, «мастерица» Таисья и пр. Но эти и другие, по видимости заглавные, герои погружены в поток жизни, и порой их теснят лица второстепенные, эпизодические, но не менее колоритные, составляющие своего рода «соль» уральского горнозаводского населения. Завод с обслуживающим его населением поселка представляет собой целый мир. В поселке есть свой кабак — один на все три конца, играющий важную роль в социальных связях; есть свой вор по прозвищу Морок, свой дурачок Терешка, свои разбойники, и среди них самый знаменитый — Окулко, любовник целовальницы Рачителихи: с ним в роман вводится авантюрно-романтическая линия, напоминающая о ранних произведениях Мамина, но она скоро обрывается, поскольку фокус авторского внимания направлен на более значимые социальные проблемы. Заводчане живут по старинке, отдавая все силы работе. Среди мастеровых выделен доменный мастер Никитич, потомственный фанатик заводского дела, «в своей доменной печи» он «видел живое существо» [с. 53] и долго не мог понять, как же можно бросить «робить на фабрике», если в этом — вся его жизнь, другой быть не может. Да и сам процесс заводского производства таков, что его остановка хотя бы на день равносильна концу всего, а потому «...Меня не будет, Тишка пойдет под домну! — ревел Никитич... Сынишка подрастет, он заменит меня, а дома все-таки не станет. — Да ведь и сына-то у тебя нет! — кричал Самоварник. — Все равно: дочь Оленку пошлю» [с. 55]. Отношение к заводскому делу как к чему-то священному разделяет и автор-повествователь, давая характерный для

геопозтики Урала рудничный ландшафт и подчеркивая важную символическую деталь: «Лука Назарыч несколько раз наклонялся к черневшему отверстию шахты, откуда доносились подавленные хрипы, точно там, в неведомой глубине, в смертельной истоме билось какое-то чудовище» [с. 113].

Традиции горнозаводского Урала оставались дороги Мамину, но большой для него темой было текущее состояние уральской промышленности. В статье 1886 г. «Кризис уральской горнопромышленности» он писал о том, что одной из причин кризиса является сложившаяся при крепостном праве система «промышленного зверства»: нещадная эксплуатация даровой рабочей силы и нежелание заводчиков терять свои дивиденды, заменяя рабочих машинами и тем самым совершенствуя производство. Крепостной подневольный труд порождал рабью психологию, наиболее ярким воплощением которой в романе «Три конца» стал главный управляющий завода Лука Назарыч, переживающий, что теперь «...Всем этим подлецам... плати... за все плати... а что же Устюжанинову (хозяину заводов. — Е.С.) останется?» [с. 111]. Сложившаяся система показана в произведении с разных сторон. Она уродует женщин и детей, вынужденных за копейки наниматься на фабрику; редкая из девушек сохраняла здесь себя: так, одна из многочисленных линий романа связана с судьбой работницы Наташки, сестры попавшего в острог разбойника Окулки. «Обойденная со всех сторон нуждой», замученная попреками матери, девушка в конце концов принимает покровительство машиниста Кузьмича, помогающего ей, когда ее маленький брат был обварен паром, и таким образом в сознании заводчан становится «гулящей». Отражением жестких заводских порядков служит патриархальный быт в семьях. Безусловен авторитет старшего — в многодетных семьях, обычно собирающих под одной крышей несколько поколений, это «большак», отец или дед, еще способный к труду. «Загулявшие» девушки или женщины получают немедленное возмездие в виде вымазанных дегтем ворот и худой славы, а девушек-кержачек в этом случае увозят на исправление в скиты — так круто меняется судьба и жизнь первой заводской красавицы Аграфены Гушиной, полюбившей «мочеганина» (туляка) Макара Горбатого и отправленной Таисией в скит к матери Енафе.

Но Мамин рисует всю разноликую массу заводского народа в момент перемен, когда с объявлением «воли» перед каждым мастеровым встает вопрос: как жить дальше. Движение и развитие «трех концов» носит разнонаправленный характер, зачастую оно идет по принципу деградации — не вверх, а вниз, но людей толкает вперед стремление к новой жизни и новым способам жизневедения.

Роман открывается обсуждением указа о «воле» и возможных последствий судьбоносного для большинства населения страны события. Обсуждение идет и среди заводской администрации, и в кабаке, где собралось едва не все мужское население поселка. Из среды заводских «верхов» выделяется Петр Елисеич Мухин, крепостной управляющий на Ключевском заводе. Когда ему было 12 лет, по прихоти заводовладельца Устюжанинова вместе с другими заводскими мальчишками он был отправлен на обучение в Париж, где получил блестящее образование «в знаменитой École polytechnique». По возвращении домой, уже после смерти старого хозяина, «парижане» были посланы выполнять самые тяжелые и грубые заводские работы. Петра Мухина, которого особенно невзлюбил Лука Назарыч, определили в шахту: «он представлял в заводском хозяйстве ценность как мускульная сила, а в его знаниях никто не нуждался» [с. 59]. В итоге «все “заграничные” кончили очень быстро» [с. 59], остался один Петр Елисеич да его сумасшедший друг Сидор Карпыч<sup>3</sup>. Весть о «воле» все встречают по-разному — Петр Елисеич страдает от осознания того, что «...Поздно наша воля пришла» [с. 60], силы его подорваны, возможности уже не те. Однако именно Мухин — тот единственный человек, который искренне озабочен положением заводов и мечтает об их реконструкции. Его знания не пропали даром — он пишет проект реформирования заводов, предлагая обновить устаревшее оборудование, благо в Европе давно известно новое, заменить многие ручные виды работ машинным производством, но сохранить людей, ибо «исходная точка всего — солидарность интересов заводовладельцев и рабочего населения» [с. 179].

<sup>3</sup> Трагическая история «использования» заграничных учеников в системе крепостнического хозяйства, поразившая сознание Мамина, была описана им в повести «Братья Гордеевы» (1891), упоминается она и в романе «Горное гнездо» (1884).

Проект Петра Елисеича утопичен, поскольку хозяева заводов менее всего пекутся об интересах рабочих, и судьбу реформатора в очередной раз решает пока еще всесильный Лука Назарыч, прогоняя его со службы.

История честного заводского служаки Мухина показательна для всей системы не только уральского, но и российского способа хозяйствования и обращения с талантливыми людьми. Через некоторое время Мухина делают управляющим шахтой, а потом на место Луки Назарыча приезжает новый главный управляющий Голиковский, он возвращает Петра Елисеича на старое место, но преодолеть образовавшуюся внутри «щемящую пустоту» Мухин уже не может, да и новый управляющий оказывается совсем не тем человеком, который нужен на заводах. «Это был заводской делец совершенно нового типа, еще неизвестный на Урале» [с. 293], озабоченный прежде всего состоянием заводской канцелярии, наложивший на рабочих массу мелких штрафов и пообещавший увольнять всякого, кто недоволен новыми порядками. Его обещание уволить всех и в случае необходимости выписать рабочих «из России» стало «кровной обидой для всего сплоченного заводского люда, не отделявшего себя до сих пор от заводского дела» [с. 294]. Образ Голиковского рисуется автором с иронией, с отсылкой и к сатирическим образам градоначальников в «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина, и к его же «Благонамеренным речам», изображающим воцарение в России новых буржуазных порядков. «Я смотрю на рабочую силу, как на всякую машину — и только» [с. 294], — говорит Голиковский; он сам напоминает предназначенную для выполнения определенных функций машину («Каждый должен исполнять свои обязанности неуклонно — это мой девиз» [с. 279]) и, по мысли автора, олицетворяет бездушную и безликую силу капиталистического способа производства и сопутствующих ему отношений. Гротескность образа нарушает лишь то внимание, которое Голиковский начинает оказывать Нюрочке, подросшей дочери Петра Елисеича, но эта сюжетная линия скоро обрывается автором.

Сплочению заводского люда приходит очевидный конец. Еще только узнав о наступлении «воли», рабочие рассуждают, «кто теперь Устюжанинову робить ... будет? Все уйдут с огненной работы и с рудника тоже» [с. 54]. Но, закончив покосную

страду, большинство рабочих возвращается на фабрику. В то же время у некоторых из них появляется соблазн воспользоваться волей для переселения на незанятые земли на юг Урала — в «орду», вернуться к труду землепашцев, от которого они были оторваны в еще достопамятное время. Это желание объединяет туляков и «хохлов», инициаторами переезда и ходоками становятся два свата — Тит Горбатый и Дорох Коваль. «...Какая-то стихийная сила толкала вперед людей самых неподвижных...» [с. 163], в ней сказалась «...исконная тяга великорусского племени к своей земле», поднимавшая на дыбы самых древних старух — «Сорока лет заводского житья точно не бывало» [с. 102–103].

В поведении массы Мамин показывает сплетение культурно-исторических, этнонациональных и социальных мотивов. Общий подъем ломает устойчивые границы оседлых групп, но в то же время ведет к усилению «разлома» бывшей когда-то единой заводской среды. В естественном порыве переселенцев автор усматривает противоположные начала: и желание вернуться к патриархальному хозяйству, исторически себя изжившему, и рост самосознания человека, получившего свободу и желающего ею воспользоваться. Тема миграции рабочих, живущих на Урале, сообщает роману эпическую широту, является отражением характерного для пореформенной России исторического явления. Само изображение переселенческого движения недавних крестьян, не по своей воле ставших рабочими, сближает маминский роман с произведениями о переселенцах ряда писателей второй половины века — Г.И. Успенского, Н.Д. Телешова, Ф.Д. Нефедова, Н.Н. Каразина. Однако в маминском романе главный организатор переселения — Тит Горбатый — не прижился в «орде», поэтому был вынужден вернуться в поселок. Его снохи скоро поняли, что старокрестьянский труд под началом «большака» — от зари до зари — каторга и гнет, похуже заводской работы, — и взбунтовались. И хотя старик Горбатый воспринимает распад семьи как разорение, «катастрофу», объективные перемены в повседневной жизни означают установление более свободных, более человеческих отношений между людьми, когда на своих правах настаивают даже женщины, к которым раньше относились как к бессловесной скотине.

Происходящее в поселке социальное и материальное расхождение приводит к возвышению одних и падению достатка и статуса других, когда-то представлявших административную или «мирскую» власть. Так, по воле управляющих заводов то теряет место, то вновь обретает его Петр Елисеич Мухин, и в конце концов, на почве разорения завода, которому он отдал свою жизнь, этот умнейший человек и редкий специалист сходит с ума. Разоряется купец Груздев, еще недавно представлявший «громадную силу». После возвращения из «орды» теряет прежний авторитет и прежнюю силу Тит Горбатый, да и семья его фактически распадается. Лишаются своего места и Лука Назарыч, и еще один заводской служака с характерным прозвищем Палач — жизнь их на этом заканчивается. Однако невиданный вес и богатство получают прежние кабатчики и целовальники; убив и ограбив «старца» Кирилла, солдат Артем окончательно отделяется от отца, открывает свою торговлю, строит новый двухэтажный дом и ждет смерти жены, чтобы жениться на молодой. Таким образом, пришедшая к народу «воля» оказывается «палкой о двух концах», далеко не всем она идет во благо, и редкий из заводчан знает, как ему жить с этой «волей».

Картина народной жизни горнозаводского Урала была бы неполной, если бы автор остановился на изображении только социально-экономических процессов разрушения крепостнического хозяйства и изменения производственных и социально-бытовых отношений людей. Важнейшей темой романа, во многом определившей движение многоаспектного сюжета, являются духовные поиски в народной среде, причем поиски не лучшей доли, не невидимого града Китежа, а духовного спасения. В романе «Три конца», как и во многих других произведениях Мамина, эта тема связана с изображением старообрядцев, составлявших большую часть населения на уральских заводах. Как пишет Л. С. Соболева, «...Интерес к староверию обостряется в пореформенные годы и вызывается желанием понять ту силу народного духа, с которой связываются дальнейшие перспективы обновления общества» [Соболева, 2002, с. 100–101]. Особенно значимыми для второй половины века стали работы о расколе А. П. Щапова, В. В. Андреева, Н. И. Тихонравова, Е. Е. Замысловского, Н. И. Костомарова, Я. В. Абрамова, А. С. Пругавина и др. Многими из них раскол рассматривался как явление

не только религиозное, но и социальное, экономическое, культурное. Образы старообрядцев появляются и в художественной литературе — в произведениях М.Е. Салтыкова-Щедрина, Н.С. Лескова, П.И. Мельникова-Печерского, Ф.М. Решетникова, который ранее Мамина считал движение раскольников неотъемлемой и оригинальнейшей особенностью Урала. Об интересе Мамина к старообрядчеству свидетельствует серьезная подборка соответствующих книг в его библиотеке (см.: [Там же, с. 109–121]), и сама эта тема в творчестве писателя претерпевала изменения от ранних рассказов к зрелым романам и рассказам конца 1890-х — начала 1900-х гг. (см.: [Дергачев, 1992, с. 150–162; Соболева, 2008]).

В «Трех концах» среда староверов показана разнопланово: на примере как общих законов жизни кержацкого «конца», так и ярко очерченных характеров Аграфены, старца Кирилла, Таисьи, Мосей Мухина (брата Петра Елисеича). Именно в староверии, по словам исследовательницы, Мамин видел коренную особенность национального характера — его полярность, отмеченную многими писателями и философами (см.: [Соболева, 2008, с. 152]). Писатель показывает фальшь и внутреннюю неустроенность поборников древней веры: и мать Енафа, и старец Кирилл поддаются искушениям чувственности, властолюбия, тщеславия, корысти. Мосей приводит к тайной заимке, где живут Кирилл, ставший Кононом, и «сестра Авгарь, бывшая заболотская скитница Аглаида, а в миру Аграфена Гущина» [с. 266] с маленьким ребенком, убийц Кирилла-Конона — Макара Горбатого и солдата Артема, позарившегося на деньги скитника. На торжественном молене на могиле отца Спиридона происходит настоящая драка богомольцев разных согласий, вносящая новую смуту в душу Аглаиды-Аграфены. Но вместе с тем сами метания и беспрестанные поиски этими героями истинной веры, некоего идеального, безгреховного образа жизни, верность заветам древнего благочестия свидетельствуют о неуспокоенности и неисчерпаемости народной души, о внутренних потребностях народа, не находящих исхода в традиционной религии. Старец Кирилл сам называет себя «лютым зверем», сгубившим много женщин, своих «сестер», но он же и кается перед Аглаидой в своей страшной греховности и подверженности страстям. «Да, он искал истины, а находил везде один только грех. Душа

изболела в грехе, изнемогло тело, а впереди страх и скрежет зубный» [с. 222], — передаются в слове повествователя переживания Кирилла. Критик «Екатеринбургской недели» Н.В. Остроумова отмечает оригинальность этого типа, представленного Маминым, — «по редко встречающейся комбинации черт — волчьей хищнической природы, постоянно алчущей плотских наслаждений, и стремления, каким-то чудом вложенного в эту животную натуру, к нравственному совершенствованию, к исканию истины» [Остроумова, с. 803]. Поверив Кириллу и уйдя с ним из скита Енафы, Аглаида-Авгарь не может найти успокоения, страдает, ненавидя «и свою молодость, и свою красоту, и свой голос». «Везде грех, человеконенавистничество и неправда» [с. 270], — размышляет она. Однако ей дан не только музыкальный дар — голос у нее «соловьиный», но и, вместе с острым осознанием человеческого несовершенства, способность наблюдать и остро чувствовать красоту окружающего мира — самой природы, описываемой автором через восприятие героини. Редким человеколюбием и стремлением всем помочь и всех обогреть отличается «мастерица» Таисья, у которой в конце концов находит себе приют Авгарь-Аглаида. Наконец, символическое значение обретает впечатление, полученное маленькой Нюрочкой, дочкой Петра Елисеича Мухина, во время старообрядческого богомолья на Крестовских островах, куда привезла ее Таисья: «Нюрочке казалось, что она в какой-то громадной церкви, сводом для которой служило усеянное звездами небо. Восторженно-благоговейное чувство охватило ее с новой силой, и слезы навертывались на глаза от неистового еще счастья, точно она переселилась в какой-то новый мир, а зло осталось там, далеко позади. Эта народная молитва под открытым небом являлась своего рода торжеством света, правды и духовной радости» [с. 258]. По-видимому, это детское впечатление и рассказы Таисьи, пример ее бескорыстного служения людям, восхищение неземной красотой и строгостью Аграфены-Аглаиды, а не только общение с православным батюшкой отцом Сергеем, которого «Нюрочка тоже очень любила» [с. 292] и который не раз возвращал ее к церковной вере, стали той опорой и духовной скрепой в сознании девушки, что сохранили ее в жизненных невзгодах, связанных с крушением заводов и потерей отца.



В финале романа заводы останавливаются, население разбредается кто куда: «Случилось что-то стихийно-ужасное, как поветрие или засуха. <...> Раньше на время делалась мертвой только фабрика, а теперь замерло вместе с фабриками и все жилое. Картина получилась ужасная, точно после военного разгрома» [с. 313]. В эпилоге читателю сообщается, что «Муромские заводы за долги ушли с молотка и достались какой-то безымянной компании, которая приобрела их в рассрочку на 39 лет и сейчас же заложила в земельный банк» [с. 326]. Однако жизнь продолжается. Играются новые свадьбы, происходит соединение обитателей когда-то упрямо хранивших свою независимость «трех концов». После смерти отца Нюрочка выходит замуж за Васю Груздева, работает в школе земской учительницей, а Вася организует потребительскую лавку, чтобы противостоять грабительской торговле солдата Артема. Провожаемый Таисьей и Нюрочкой, уходит в скиты сам бывший купец Самойло Евтихыч Груздев («...он шел по дороге в Самосадку, шел и крестился» [с. 328]). Таким образом, на обломках старой жизни возникают ее новые ростки и побеги, и будущее — за этим молодым поколением, своим трудом искупающим грехи отцов. Индивидуально-личное начало, подкрепляемое связью с национально-историческими основами жизни, способно выстоять, несмотря на самые сокрушительные социальные, экономические, бытовые условия и детерминации жизни, и в этом залог движения самой этой жизни.

### Список литературы

Альбов В. Капиталистический процесс в изображении Д.Н. Мамина-Сибиряка. (Критический очерк) // Мир Божий. 1900. № 1. С. 112–135; № 2. С. 62–94.

Дергачев И.А. Особенности жанра и проблематика роман Д.Н. Мамина-Сибиряка «Три конца» // Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк. Сто лет со дня рождения. 1852–1952 : (материалы науч. конф.). Свердловск : Свердл. кн. изд-во, 1953. С. 46–86.

Дергачев И.А. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность, творчество. Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1977. 304 с.

Дергачев И. А. (при участии *Соболевой Л. С.*). Протопоп Аввакум в писательском сознании Д.Н. Мамина-Сибиряка // Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1992. С. 150–162.

*Дергачев И.А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2005. 283 с.

*Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч. : в 12 т. / под ред. Е. А. Боголюбова Т. 5 : Три конца. Свердловск : Свердл. обл. гос. изд-во, 1949. 356 с.

*Неведомский М.* Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк // История русской литературы XIX века / под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского, при ближайшем участии А. Е. Грузинского и П. Н. Сакулина. М. : Изд-во т-ва «Мир», 1910. С. 145–169.

*Остроумова Н.* Журнальные заметки // Екатеринбургская неделя. 1890. № 36. С. 803–804.

*Скабичевский А.* Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк // Скабичевский А. Сочинения : Критические этюды, публицистические очерки, литературные характеристики : в 2 т. Изд. 3-е. СПб. : Изд. Ф. Павленкова, тип. Ю. Н. Эрлих, 1903. Т. 2. С. 599–640.

*Соболева Л.С.* Истоки представлений о старообрядчестве в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2002. № 24. С. 97–122.

*Соболева Л.С.* Старообрядческий мир в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка // Литература Урала: история и современность : сб. ст. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. Вып. 4 : Локальные тексты и типы региональных нарративов. С. 143–156.

*Тагер Е.Б.* Новый этап в развитии реализма; Проблемы реализма и натурализма // Русская литература конца XIX – начала XX в. Девяностые годы. М. : Наука, 1968. С. 92–188.

А. В. Волегов  
Государственный университет Чжэнчжи,  
г. Тайбэй, Тайвань

## Мамин-Сибиряк и Федор Сологуб. К проблеме становления модернистского художественного мышления

Книга рассказов «Детские тени» (1894) занимает особое место в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка. Тема страданий, связанных с рождением, жизнью, болезнью и смертью ребенка, маленькой личности, — это один из тех пластов действительности, которые традиционно обходятся вниманием, в книге же рассказов Мамина-Сибиряка герои вынуждены соприкоснуться с этой скрываемой областью жизни. Представляется, что свою задачу художника Мамин видел в том, чтобы «жечь сердца людей», убеждая их в необходимости сострадания. Герои его рассказов испытывают страшные удары судьбы, сталкиваются с непреодолимыми препятствиями повседневного существования, откровенным неприятием враждебного окружения. Человек у Мамина изображается в ситуациях столкновения со стеной настороженности, предвзято-враждебного отношения, в особенности когда он хотя бы немного открылся в поисках если не помощи, то сочувствия и сострадания. Эти сложные, противоречивые чувства писатель пытается объяснить «позитивным» знанием, утверждающим веру в некий прогресс. Однако в изображаемом им мире столько грубости и жестокости, что трудно представить, чтобы результатом развития этого общества могло бы стать нечто иное, доброе и светлое. В этом становятся очевидными некоторые черты идейного кризиса Мамина-Сибиряка, с ними же связана и двойственность художественного результата «Детских теней».

Наиболее сильной стороной этих рассказов следует признать психологизм, в частности, в изображении эпизодических персонажей, которые так или иначе «выпадают» из

общественной системы, живущей по зверским законам. Эти персонажи — люди, готовые в самую тяжелую минуту прийти на помощь тому, на кого прежде не обращали внимания, презирали или даже мучили. Частным проявлением этого психологизма можно считать изображение пограничных состояний: галлюцинаций, видений, бреда, навязчивых страхов. С другой стороны, авторская позиция в «Детских тенях» тенденциозна: автором подчеркивается, даже педалируется социальная и биологическая детерминированность характера, поведения, всего внутреннего мира человека.

Биографический контекст, на фоне которого оказывается книга «Детские тени», следующий. В 1890 г. Мамин-Сибиряк вместе со своей гражданской женой, актрисой Екатеринбургского драматического театра Марией Морицовой Абрамовой переезжает из Екатеринбурга в Петербург. Резкая смена жизненного уклада неожиданно оборачивается страшной трагедией: в 1892 г. Мария Абрамова умирает при родах. Дочка Елена (Алёнушка) остается жива, но вследствие родовой травмы она неизлечимо больна: врачи говорят: «Не жилец...». Положение отягощает бюрократический казус, вследствие которого Мамин не имеет прав на воспитание собственной дочери, поскольку по документам она считается «незаконной дочерью мещанки Абрамовой», и девочку в любое время могут забрать в детский приют — для ребенка со страшным диагнозом «хорея» (ДЦП в современной терминологии) это перспектива трагическая.

Все это можно было бы назвать частным трагическим фактом биографии — но не в том случае, когда речь идет о большом писателе. Вспоминаются слова И. Эренбурга о том, что для настоящего художника подобные удары судьбы не просто препятствия, а «начало преодоления непреодолимого» [Эренбург, с. 161]. Мамин-Сибиряк находит выход в литературном творчестве, его идейно-художественные искания 1890-х гг. совпадают с периодом радикальных перемен в мировой — европейской, русской, американской — литературе.

В 1880-е гг., как известно, Мамин-Сибиряк во многом ориентировался на творчество Э. Золя, которое, по словам Н. Ю. Грыкаловой, «подводит дискурсивный итог эпохи позитивизма и дает представление о той радикальной ревизии литературного дискурса, какую предпринимает натурализм. Ею можно

обозначить нижнюю границу “предыстории” модернизма” [Грыкалова, с. 25]. В противовес натурализму «новое искусство» интересовала личность, уникальность которой заключалась уже хотя бы в том опыте невыносимых обстоятельств, гнет которых ей привелось испытать. Это была всегда неоднозначная, сложная, не вписывающаяся в нормы благополучного существования личности, выпадающая из системы человеческих отношений. И именно к подобного рода личности отчетливо прослеживается интерес в книге Мамина-Сибиряка «Детские тени».

На этом этапе в творчестве писателя ставятся вопросы, невозможные ранее, в позитивистскую эпоху. Так, в контексте рассказов книги, варьирующих ситуации безысходности, в которых оказываются герои, проводится мысль о том, что общество подстроено под хищническое поведение и мироощущение, поэтому никакой общественной прогресс, к которому апеллировали позитивистски мыслящие деятели культуры, невозможен. Более того, безысходность усиливается тем, что несправедливость судеб героев имеет не только социальную или экзистенциальную природу, но оказывается бытийной (онтологической): человек остается беспомощным перед лицом безжалостного мироустройства. Подобный взгляд в предыдущую, позитивистскую по своей сути, эпоху в целом не мог бы иметь места.

Характерными и неслучайными в книге оказываются и элементы мистики; например — в рассказе «Коробкин» (1885)<sup>1</sup>. В, казалось бы, благополучной чиновничьей семье единственная дочь Лидочка, забыв надеть в холодную погоду шарф, простужается, заболевает и умирает. Несчастный отец сходит с ума. Доктор-резонер, отрицавший вначале смертельную опасность и утверждавший, что современная медицина имеет все возможности справиться с болезнью, в конце рассказа с той же уверенностью констатирует помешательство Коробкина.

Коробкин, постоянно думая о смерти дочери, винит себя за поступки в прошлом. Когда он был еще гимназистом, его полюбила дочь хозяина дома, где он снимал комнату, Капочка. Юному гимназисту это было не до конца понятно. Капочка и сама боялась своих чувств, никогда не говорила о них прямо, лишь в шутливой форме. Когда ее против воли решили выдать

<sup>1</sup> Заметим, что рассказ был написан за семь лет до трагических событий в семье Мамина.

замуж за чиновника Теряева, накануне свадьбы она покончила с собой. И теперь, много лет спустя, Коробкин приходит к мысли, что гибель девушки — его вина, он должен был увести ее, жениться и тем самым спасти. В разговоре с женой он отвергает разумные доводы, что бегство гимназиста и девушки, скорее всего, ничем хорошим бы не закончилось. Ему представляется, что спустя годы «природа», некие высшие силы мстят ему за тогдашнюю нерешительность. Примечательно, что эта «теория» главного героя, напоминающая гностический миф, является для доктора главным аргументом в вопросе о психическом здоровье Коробкина.

Мотив чувства вины за болезнь своих детей, которое испытывают несчастные отцы, проходит сквозь ряд других рассказов этой книги и говорит, на наш взгляд, о том, что Мамин, как и его герои, был склонен винить в болезни Алёнушки себя. Вероятно, и мысль о мести «природы», влиянии на судьбу высших сил также не была чужда самому писателю. Тем не менее, в этом рассказе болезненный характер мыслей главного героя подчеркивается в позитивистско-натуралистических традициях, помешательство его констатируется однозначно как в речи персонажей, так и в речи рассказчика.

В более позднем рассказе книги — «Аннушка» (1892) — повествуется о бывшей служанке Авдотье Семеновне, попавшей в казенный родильный дом, где появляется на свет ее незаконнорожденная дочь. Свидетелем этой печальной, но, увы, обычной истории становится незлобивый пьяница, сторож Самоша. Врачи, сестры и санитары больницы — преданные своему делу люди — стараются не только поддерживать хорошие условия для пациенток, но и быть по-человечески внимательными и ненавязчиво заботливыми. Заметив взаимную симпатию безвольного Самоши и Авдотьи Семеновны, они пытаются помочь им обрести счастье. Однако «Аннушка», как называет девушку про себя сторож, чувствует, что тот просто жалеет ее, ощущает в нем некую «душевную тупость» — он не понимает и даже не пытается понять Авдотью Семеновну как личность, в разговоре же путает ее имя, поскольку для него все пациентки этого дома — «Аннушки». Накануне выписки он не решается с ней заговорить. Позднее, после того как «Аннушка» с дочерью вынужденно, пытаясь как-то прокормиться, покидает на время город,

Самоша отправляется вослед, разыскивает ее и предлагает выйти за него замуж. Авдотья Семеновна спокойно отказывается. Спустя год Самоша узнает от своего приятеля, что Авдотья Семеновна вернулась в город, а ее маленькая дочь заболела и умерла. Несчастная мать каждый день ходила на ее могилу, и приятель Самоши, устроившийся кладбищенским сторожем, находил удовольствие в том, чтобы оскорблять и прогонять ее с могилы. В итоге женщина покончила с собой.

В рассказе «Живая совесть» (1890), также вошедшем в книгу «Детские тени», на первый план выводится социальная тематика. Мать чувствует ревность к кормилице. Будучи предводительницами разных социальных слоев, они, тем не менее, вынуждены жить в одном доме и постоянно испытывать взаимную ненависть. В этой ядовитой атмосфере ребенок кормилицы заболевает.

Рассказ «Господин Скороходов» повествует об истории дружбы сапожника Гаврилыча и 14-летнего мальчика — господина Скороходова, Тихона Петровича, как он себя именует. Тихон Петрович живет в подвале с матерью и тяжело болен чахоткой — настолько, что уже не может выходить на улицу, а потому вся его жизнь проходит в мире книг. Всякий раз в нетерпении мальчик ждет своего друга Гаврилыча: «Ночь прошла почти без сна. Г<осподин> Скороходов ужасно волновался. В нем проснулся тот живой ребенок, которого не могла похоронить никакая петербургская пыль. В шесть часов утра он уже проснулся и наблюдал по противоположной стене двора, какая будет погода. К ним в подвал солнце никогда не заглядывало, и метеорологические наблюдения ребенок производил по противоположной стене: стена освещена, значит, есть солнце» [Мамин-Сибиряк, 1915, с. 375].

Гаврилыч же, как ребенок, удивлялся разнообразным рассказам Тихона Петровича: об Америке, Сахаре, тропических лесах... Узнав о том, что Тиша никогда в жизни не был не то что в далеких краях, но просто за городом, на природе и никогда не видел обычных сосен, Гаврилыч обещает следующей весной сделать для маленького друга «колясочку» и отвезти его на прогулку, показать настоящий лес.

К весне Тихон Петрович становится совсем слаб, но Гаврилыч выполняет свое обещание: добывает старую детскую ко-

ляску, переделывает ее для Тиши, хотя она все равно для него «маловата», и с большими трудностями отвозит своего друга на прогулку в лес... Этого долгого пути господин Скороходов, увы, перенести не смог. В лесу, почувствовав свежий воздух, он задыхается и умирает. «Мальчик лежал и смотрел в голубое высокое небо, на тихо шумевшие вершины сосен, на плившие по небу белоснежные облака — смотрел и чувствовал, что с ним делается что-то необыкновенное. Его точно уносила какая-то сила... Не было ни боли, ни усталости, ни той тяжести, которая давила его маленькое сердце. Глаза закрывались сами собой» [Там же, с. 380].

Главным достижением Мамина-художника в этом рассказе следует признать речевые характеристики героев, а также созданный психологически точно неоднозначный характер Гаврилыча с его тягой к выпивке: даже по дороге в лес, куда так стремится господин Скороходов, Гаврилыч отлучается от своего едва живого юного друга, чтобы забежать в трактир.

Рассказ «Тот самый, который» (1893) начинается со сцены, в которой чиновник Виктор Васильевич слышит за своей спиной сплетни: о том, что ему изменяет жена и о том, что маленький Дима — не его сын. В жизни героя происходит перелом: в доме воцаряется атмосфера подозрений и взаимного мучительства, делая существование в семье невыносимым, в результате маленький Дима тяжело заболевает и умирает. По словам рассказчика, причина этих трагических событий — отсутствие в мире, полном «круговой несправедливости», «любви, которой недоставало маленькому сердцу» [Там же, с. 410]. Однако в день похорон ребенка Виктор Васильевич замечает искренние слезы людей, которых прежде считал чужими, и это позволяет ему внутренне переродиться. «Все прощено» — звучит в финале рассказа, который, таким образом, завершается на мысли о ребенке как жертве греховности мира и верой в то, что эта жертва не напрасна.

Впоследствии писатель дополнил книгу рассказом «Враг» (1895). В сюжете рассказа выделяются две части: в первой служанка Анисья вынуждена подбросить незаконнорожденного младенца в какой-то подъезд — «жестокое вещи устраиваются замечательно просто» в мире «вопиющей бедности»; во второй — действие продолжается в барском доме, откуда прежде Анисью выгнали, но куда теперь она возвращается в роли кормилицы,



поскольку у хозяев родился «маленький барин». Все понимают, что Анисья бросила своего ребенка, а потому в доме царит атмосфера недоговоренности и взаимной неприязни. Садовник настороженно говорит о недоброй примете — неожиданно буйно зацветших в то лето азалиях... В финале «маленький барин» умирает.

Рассказ «Он», пожалуй, наиболее автобиографический на фоне остальных. Его главный герой, Петр Степанович, — человек, добившийся известности. Однако его жизнь — «отчаянная скачка за успехом», «...личное счастье меняется на карьеру». «Разве такие люди могут иметь здоровых детей?.. — говорит герой. — Ведь с ранней юности я жил одними нервами...» [Там же, с. 364]. Расплатой за долгие годы стремления к успеху становится крах семейной жизни героя и болезнь дочери Тани, которая в итоге умирает на глазах отца, а также врача Федора Федоровича и его помощницы, сестры Антонины.

\* \* \*

В те же годы выходят первые издания Федора Сологуба. По авторитетному свидетельству М.М. Павловой, писатель не только «несомненно, был знаком с рассказами Д. Мамина-Сибиряка», но и название его первой книги рассказов («Тени», 1896) «предположительно восходит» к названию маминской книги. При этом Павлова отмечает, что в рассказах Мамина, в отличие от Сологуба, «в центре внимания ... не дети и их душевный мир, а чувства взрослых, переживающих смерть ребенка как возмездие за свои ошибки и несправедные поступки» [Павлова, с. 177–178]. Тем не менее нельзя не указать на многочисленные факты сходства образных деталей, психологических характеристик, сюжетных ситуаций и мотивов в рассказах Мамина-Сибиряка «Детские тени» и рассказах Ф. Сологуба 1890-х и более поздних годов.

Примечательно, что первый рассказ начинающего прозаика, «Ниночкина ошибка» (1893), опубликованный на год раньше книги Мамина «Детские тени», не содержит явных переключек с маминскими рассказами предыдущих лет<sup>2</sup>. Однако уже в рас-

<sup>2</sup> Несмотря на то, что рассказы Мамина, собранные им затем в книгу «Детские тени» (1894), выходили в периодике в 1892 и 1893 гг.

сказе «Тени» (1894), который во многом сделал имя Сологубу-прозаику, мы находим многочисленные соответствия. В первую очередь бросается в глаза сходство комплексов «мироощущение “конца века”», которое постепенно формируется под влиянием обстоятельств в сознании как героя маминского рассказа «Коробкин», так и сологубовских героев «Теней» — Володи Ловлева и его мамы. Героя Мамина-Сибиряка, Коробкина, напомним, неотвязно преследует мысль о том, что природа мстит ему, он чувствует странную необходимость публично высказаться по этому поводу. Резонер-доктор в традициях натурализма однозначно определяет это как помешательство, его выводы разделяет и жена героя. В рассказе Сологуба «Тени» гимназиста Володю преследует настойчивое желание играть в тени: вечером при свете лампы он часами изображает пальцами разные фигуры, рассматривая их тени на стене; за ужином он занят мыслями о том, на что похожи тени предметов мебели и посуды. Это помогает ему забыть о грубости окружающего мира: одноклассниках, учителях, грязных холодных улицах. Его мать, вдова инженера, узнав о навязчивом увлечении сына, сама поддается очарованию игры. При этом она, как и окружающие маминского Коробкина, чувствует, что «делает неладное», говорит себе: «Но это же безумие!». Тем не менее к финалу рассказа Сологуб вводит, на наш взгляд, иную оценку, мотив патологического в речи рассказчика не просто сглаживается, но переосмысливается.

«Вечер.

В Володиной комнате на полу горит лампа. За нею у стены на полу сидят мама и Володя. Они смотрят на стену и делают руками странные движения...

По стене бегут и зыблются тени.

Володя и мама понимают их. Они улыбаются грустно и говорят друг другу что-то томительное и невозможное. Лица их мирны, и грезы их ясны, — их радость безнадежно печальна, и дико-радостна их печаль.

В глазах их светится безумие, блаженное безумие...

Над ними опускается ночь» [Сологуб, 1896, с. 72].

М.М. Павлова справедливо указывает, на скрытую в этом фрагменте цитату, иллюстрацию «к размышлению Ницше о “блаженном безумии”» [Павлова, с. 190]. При этом исследовательница

склонна подчеркивать неадекватность эмоционального состояния героев, несмотря на то, что под приведенным ею выражением Ницше традиционно понимается не нечто психопатологическое, а, скорее, вдохновение творчества, преодолевающего косность повседневности.

Как и в рассказе Мамина-Сибиряка, в «Тенях» Сологуба есть резонер-доктор, но если в «Коробкине» он выносит состоянию героя однозначную оценку, то в «Тенях» это скорее нелепая фигура, чье суждение героиней-матерью не принимается всерьез. Именно она в рассказе Сологуба приходит к доктору в поисках поддержки и делится сомнениями по поводу возможной болезни, дурной наследственности, других характерных для эпохи навязчивых страхов, о которых в свое время писал И. Анненский: «Наследственность, атавизм, вырождение, влияние бессознательного, психология толпы... — все эти научные и художественные обогащения нашего самосознания сделали современное я...» [Анненский, с. 101]. Наличие ряда подобного рода деталей и мотивов, конечно, дает основания М.М. Павловой акцентировать патологический характер внутреннего состояния героев Сологуба. Однако отметим, что это не единственная точка зрения.

Характерным примером здесь может служить экранизация рассказа, предпринятая режиссером Л. Осиповой в 1992 г., — короткометражный фильм «Свет и тени», в котором действия героев, перенесенных в «лихие девяностые», трактуются именно как творчество. Наш собственный опыт чтения и анализа рассказа в иностранной университетской аудитории со студентами-русистами Бельгии, Южной Кореи, Японии, КНР, Тайваня также показывает, что современные читатели скорее склонны видеть в действиях героев некую креативность — креативность, заключенную в странном увлечении, которая позволяет преодолеть гнетущую безрадостность окружающего мира.

Несмотря на возможность различных трактовок внутреннего состояния героев «Теней», следует отметить важный сдвиг, который демонстрируют рассказы Сологуба в сравнении с маминскими. Если Мамин-Сибиряк тяготеет к натуралистической поэтике, то Сологуб уже в рассказе 1894 г. дает иные принципы изображения — модернистские. В его автор-

ском видении человек не просто продукт общества или дурной наследственности — человеческая личность обладает тайным знанием того, что есть иной, «благостный» мир. О методологических различиях писателей говорит и М. М. Павлова: «Несмотря на тематическую близость, вполне очевидно, что рассказы о детях Сологуба и Мамина-Сибиряка принадлежат к разным художественным направлениям. Автора “Детских теней” интересуют в духе позитивистского натуралистического дискурса социальные несовершенства и наследственные болезни, вследствие которых умирают дети, но не проблема смерти в ее метафизическом плане. “Тени” Сологуба подчиняются “декадентскому” дискурсу, в котором интерес к болезни и смерти инициировался вопросом о смысле человеческого бытия» [Павлова, с. 178–179].

В рассказе «Червяк», открывающем первый сборник Сологуба, школьница Ванда Тамулевич заболевает и угасает от чахотки. Ранимая, чувствительная девочка оказывается жертвой травли: ее изводят за то, что она разбила любимую чашку хозяев дома, где вынуждена жить как квартирантка вдали от родителей, также не особо обременяющих себя заботами о ней. Но чашка — всего лишь предлог. Истинная причина — инстинктивное неприятие, желание заклевать, затоптать не такого как все. В этом сюжете отчетливо прослеживаются переключки с рассказом Мамина-Сибиряка «Соломенная девочка» (1893), в котором маленькая героиня умирает, окруженная атмосферой нетерпимости. Правда, в рассказе Мамина эта враждебность направлена против ее матери, «соломенной вдовы». Сологуб же ставит другие акценты. Если у Мамина физическая слабость маленькой героини вызвана отсутствием нормального общения с матерью, то у Сологуба нелюбовь выступает некоей высшей силой, правящей звериным мирком мещанского дома. Хотелось бы подчеркнуть, что слово «звериный» выбрано нами не случайно. Уже в этом рассказе явно прослеживается внимание начинающего писателя к хищническим деталям поведения, заложенным в самой природе человека. В контексте всего творчества Сологуба эти черты характеров героев определяются причинами более высокого порядка, нежели социальные или антропологические. Подобного рода детали изображения впоследствии найдут

оформленное и манифестированное выражение в мифологеме «Зверь» — одном из элементов оригинальной мифопоэтической концепции писателя-символиста.

Хищническое, агрессивное начало в рассказе «Червяк» проявляется не только в характере Рубоносовых — хозяйки и ее мужа. Другие девочки-квартирантки, проживающие в доме вместе с Вандой, также ощущают агрессивную общность с хозяевами и радостно, с азартом, мучают девочку, почувствовав ее слабость. Более того, и главный мучитель, и жертва чувствуют странное взаимное тяготение друг к другу. И в душе Ванды тоже просыпается злоба: «Жестокая улыбка искажала ее рот, который от страшной худобы лица перестал плотно закрываться... Хриплым голосом лепетала она бессвязные, нелепые слова. / Ванда уже не боялась этих чужих людей, им было страшно слышать ее злые речи» [Сологуб, 1896, с. 37]. Эта неоднозначность характеров и динамика сложных эмоциональных состояний демонстрирует мастерство психологизма и точность наблюдений начинающего писателя. Впоследствии Сологуб неоднократно будет обращаться к изображению подобных характеров «детей-зверей», наиболее ярким примером можно считать образ девочки-воровки Рашки из заглавного рассказа последнего сборника «Сочтенные дни» (1921).

Третий и одновременно завершающий первый сборник Сологуба рассказ, «К звездам», содержит эпизод, позволяющий вспомнить аналогичную сцену из маминского рассказа «Господин Скороходов». Это описание того, что предстает в последнюю минуту больному Сереже: он почувствовал, что «...боль и тоска исчезли. Тихая и нежная радость приникла к Сереже. Он почувствовал, что кто-то повеял на него холодным дыханием и прислонил его спиной к земле. Опять под ним, далеко внизу, засияли ясные и тихие звезды. Сережа широко раскинул руки, оттолкнулся от земли ладонями, и с криком громким и резким, похожим на визгливый голос ночной птицы, бросился торопливо и радостно с темной земли к ясным звездам. Радостно закружились звезды, и зазвенели стройно и громко, и помчались ему навстречу...» [Там же, с. 102].

Книга рассказов Мамина «Детские тени» впервые вышла в 1894 г. [Мамин-Сибиряк, 1984] (ранее рассказы публиковались в периодике разрозненно: «Русское богатство», 1892, № 11, 12;

1893, № 3, 5, 7–10, 12), «Тени» Сологуба — в 1896 г. [Сологуб, 1896] (заглавный рассказ несколько ранее: «Северный вестник», 1894, № 12). Последующие издания книги (1901; 1909), как мы уже писали, Мамин-Сибиряк дополнил рассказом «Враг» (первопубликация: «Русское богатство», 1895, № 11, 12). Очевидно, Сологуб продолжал следить за его творчеством, оно оказывало на него заметное влияние, служило источником провокационной креативности. Примером тому может служить рассказ «Прятки» (первоначальное название «Лелечка»), впервые опубликованный в журнале «Север» (1898, № 1, 4 янв.).

В обеспеченной семье петербургского чиновника происходят, казалось бы, ничего не предвещающие, безобидные, но странные события. Единственная дочь Лелечка увлечена игрой в прятки вместе со своей матерью. Но кухарка Агафья, услышав в разговоре с нянькой Федосьей об этом невинном увлечении, вдруг говорит, «неодобрительно покачивая головою, и лицо ее сделалось строгим и укоряющим.

— Что барыня, известно, ей ни к чему, — сказала она, — а вот что барышня-то все прячется, нехорошо это.

— А что? — с любопытством спросила Федосья.

Ее доброе румяное лицо от этого выражения любопытства сделалось похожим на лицо деревянной, грубо раскрашенной куклы.

— Да нехорошо, — повторила с убеждением Агафья, — да и как еще нехорошо!

— Ну? — переспросила Федосья, усиливая на своем лице смешное выражение любопытства.

— Прячется, прячется, да и спрячется, — таинственным шепотом сказала Агафья, опасливо посматривая на дверь.

— Да что ты говоришь? — с испугом воскликнула Федосья.

— Верно говорю, вот попомни мое слово, — уверенно и так же таинственно сказала Агафья, — уж это самая верная примета» [Сологуб, 1913, с. 137–138].

Нянька Федосья рассказывает об этих подозрениях матери, в результате в доме воцаряется атмосфера мрачных предчувствий.

Бросается в глаза сходство этого эпизода с ситуацией предсказания и его последствий в маминском рассказе «Враг», где садовник Егор Спиридоныч говорит о недоброй примете:

«— А ведь неладно, барин...

— Что неладно?

— Да так, примета есть... Вот вы смеетесь над приметами, а они вот как выходят. Как по писаному...

— Что такое случилось? Пожалуйста, говорите толком...

— Да вот цветы, Сергей Иванович... Уж вы извините, а только неладно. В прошлом году азалии-то какие были: где-где цветочек завязался, а нынче так пукетами и прут. Тоже вот и тюльпаны, и нарциссы, и гиацинты... И оранжерея та же и руки те же, а цветы другие.

— Ну?

— По-нашему это не к добру...» [Мамин-Сибиряк, 1915, с. 476].

Но если в рассказе Мамин-Сибиряка эта сцена — лишь эпизод, то аналогичная сцена у Сологуба становится одной из центральных. Можно, таким образом, заключить, что здесь, как и ранее в рассказе «Тени», Сологуб переосмысливает эпизод из маминского текста как одним из элементов смысловой структуры рассказа, в результате чего характер изображения приобретает явные черты модернистской образности.

Дальнейшие события сологубовского рассказа во многом схожи с теми, с которых начинается отмеченный выше маминский рассказ «Коробкин» (неожиданно заболевает единственная дочь в семье Лидочка): «Прошло несколько дней. Лелечка простудилась. Ночью у нее сделался жар. Когда разбуженная Федосьею Серафима Александровна пришла к Лелечке и увидела ее, жаркую, беспокойную, страдающую... и безнадежное в первую минуту отчаяние овладело ею. / Позвали врача, сделали все, что делают в таких случаях, — но неизбежное совершалось» [Сологуб, 1913, с. 143–144]. Будучи уже не в состоянии подняться с постели, Лелечка продолжает свою игру. Как и маминский Коробкин, ее мать сходит с ума.

Необходимо отметить, что если Мамин-Сибиряк в своих рассказах дает развернутые логические объяснения тем или иным странным событиям, то у Сологуба благодаря крайнему лаконизму некоторые причинно-следственные связи становятся понятны лишь при повторном прочтении. Так, в рассказе «Прятки» оказывается, что у Лелечки, очень чувствительной девочки, всё принимающей близко к сердцу, совсем нет подруг, ее

даже редко водят на прогулки. Увлечение игрой становится для нее настоящим суррогатом полноценной жизни, отнимающим все силы. В итоге накапливается смертельная усталость — это показано автором очень убедительно. Мотив же трагического «суррогата» жизни впоследствии не раз станет предметом внимания писателей-модернистов.

Другая художественная удача Сологуба в этом тексте — образ старухи Агафьи, прототипически связанный, как мы предполагаем, с образом садовника Егора Спиридоныча из маминского рассказа «Враг». Сказанное Агафьей еще до болезни Лелечки предсказание также, как и в рассказе Мамина, сбывается, ребенок умирает. Но лишь при повторном прочтении становится ясно: интуиция («эту приметку старуха придумала сама, внезапно»), а именно интуиция изгоя (ведь ее не пускают дальше кухни), позволяет ей острее ощущать неблагополучие повседневной жизни дома, которое господу не замечают и не хотят замечать... Эти подспудные мотивировки скрыты автором, отчего создается эффект намека на нечто большее, выходящее за пределы реального, возникает ощущение присутствия в доме некоей невидимой недоброй силы, имеющей власть над жизнью героев.

\* \* \*

Многочисленные системные соответствия образов и разных деталей, мотивов, сюжетных ситуаций дают основание говорить о том, что книга рассказов Д. Н. Мамина-Сибиряка «Детские тени» оказала определенное влияние на первую книгу рассказов Ф. Сологуба «Тени», а также другие рассказы: «Прятки» и более поздние «Рождественский мальчик», «В плену», «Поцелуй нерожденного». Но важно при этом отметить, что начинающего прозаика Сологуба привлекли в 1890-е гг. в маминских сочинениях не только темы детских страданий и онтологического трагизма — в рассказах самого Мамина-Сибиряка этого периода появляются не характерные для его предшествующего творчества мистические мотивы предзнаменований, предчувствий, проявляется новаторство в изображении пограничных состояний внутреннего мира героев. Этот интерес к элементам «нового искусства» со стороны Мамина — писателя,



ориентировавшегося прежде на Э. Золя, — побуждает вспомнить аналогичный творческий путь современных ему писателей, например, Ж.К. Гюисманса и Б.-П. Гальдоса, чье влияние на художественные (не только литературные!) процессы уже модернистской эпохи общеизвестно. Вместе с тем для Мамин-Сибиряка «Детские тени» стали особым этапом жизненного и творческого пути. Переживая личную трагедию, он практически параллельно с созданием этих рассказов находит силы для «Аленушкиных сказок» (1897) — следующей книги, о которой писал: «Это моя любимая книжка — ее писала сама любовь, и поэтому она переживает все остальное...» (из письма А.С. Маминой от 15 декабря 1896 г.) [Мамин-Сибиряк, 1955, с. 669]. И мудрость этих сказок сильна, пожалуй, тем, что в ней есть капля горечи от рассказов предшествующей книги, о зловещих событиях писатель говорит со спокойной верой в конечное торжество Добра.

### Список литературы

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

*Грякалова Н.Ю.* Человек модерна: Биография — рефлексия — письмо. СПб. : Дмитрий Буланин, 2008. 384 с.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Детские тени : Рассказы. М. : Посредник, 1894. 231 с. (Для интеллигентных читателей ; вып. 33).

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Полн. собр. соч. : [т. 1–12]. Т. 3. Пг. : Изд. Т-ва А.Ф. Маркс, 1915. 495 с.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч. : в 8 т. Т. 8 : Рассказы, очерки, легенды; Путевые заметки, статьи, воспоминания; Избранные письма. 1870–1912. М. : ГИХЛ, 1955. 750 с.

*Павлова М.М.* Писатель-инспектор: Федор Сологуб и Ф.К. Тернерников. М.: Новое лит. обозрение, 2007. 512 с. (НЛО. Науч. прил. ; вып. 61).

*Сологуб Ф.* Рассказы и стихи. СПб. : Тип. М. Меркушева, 1896. 188, III с.

*Сологуб Ф.* Собр. соч. Т. 3 : Земные дети : рассказы. СПб. : Сирин, 1913. [10], 229, [8] с.

*Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь : [в 6 т.]. Кн. 1–2. М. : Сов. писатель, 1961. 636 с.

## **Раздел IV**

**Отечественная литература**

**XX — начала XXI в.:**

**языки самоописания**

А. Г. Овчинников  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Ницшеанский концепт деструкции «истинного мира» в рассказе Л. Андреева «Иуда Искарриот»

Многие русские писатели и поэты в начале XX в. в той или иной степени оказывались под влиянием Ф. Ницше. В определенные периоды творчества ницшеанцами были Л. Андреев, М. Горький, Д. С. Мережковский; мотивы философии Ницше ощутимы в творчестве А. Куприна, А. Блока и др. Ницшеанство русских писателей и поэтов было, прежде всего, идеологической «переоценкой ценностей», своеобразным спором, прежде всего, с христианским гуманизмом русской литературы XIX в. — спором, в котором Ницше выступал в качестве некоего философского авторитета.

Тема ницшеанства русских писателей, в основном XX в., но также и Достоевского достаточно плодотворно обсуждалась в литературоведении, с разработкой этой тематики в том или ином ключе мы встречаемся в монографиях и статьях Т. С. Кузубовой, Э. Ключ, Д. А. Беляева, И. В. Кондакова и Ю. В. Коржа, Ю. П. Соколовой, В. В. Заманской и др. (см.: [Кузубова; Ключ; Беляев; Кондаков, Корж; Соколова; Заманская]).

Достаточно давняя тема — ницшеанские мотивы в творчестве Л. Андреева, которые рассматривались в общем плане в дореволюционной критике, а в современном литературоведении — главным образом в связи с «Рассказом о Сергее Петровиче» и рассказом «Мысль». Обращение к последним в работах ряда ученых становится общим местом при интерпретации темы сверхчеловека у Л. Андреева. Между тем в рамках данной проблематики практически не анализируется рассказ «Иуда Искарриот», который вполне мог бы быть интерпретирован в связи с центральной темой ницшеанской философии — темой

«переоценки всех прежних ценностей», которая базировалась на устранении значимости сверхчувственного мира, отмене значимости христианской религиозности и морали (см.: [Ницше, 1994]).

Как показывает Т. С. Кузубова, упразднение прежних ценностей означало для Ницше деструкцию, прежде всего, так называемого «истинного мира» (см.: [Кузубова, с. 25]). По Ницше, заключение «крайнего нигилизма» гласит: нет никакой истины, все ложно и — «доселе напрасно!». Само стремление к истине Ницше считал глубоко нигилистичным, и нигилистичность эта обнаруживает свой исток в христианской правдивости, которая культивировалась в течение двух тысячелетий. Истинный мир, по Ницше, поддерживается моралью, носителем которой является «добрый», посредственный, «стадный» человек, верующий в «высшие ценности» а priori. С точки зрения мыслителя, «истинный мир», утверждающий сверхсущее, высшие ценности, трансцендентное, которое указывает на ущербность и недостаточность посюстороннего мира, является фикцией, мифом. Интерпретируя мир, человек лишь раздвигает его границы, вдвигает в свое существование некие перспективы, помещая все, что дорого его сердцу, в «существо и сердце мира». Метафизика узаконивает эту «народную расценку». Всю европейскую метафизику Ницше оценивает как платонизм, исходящий из противопоставления «истинного» «кажущемуся» миру, «бытия» и «становления». Ницше устраняет эту антитезу, упраздняет «бытие» как фикцию. На место прежних ценностей Ницше выдвигает единственную истину, как считает Т. С. Кузубова, благодаря которой «на становлении запечатлевается характер бытия»; это истина о «воле к власти». Мир, в котором человек живет, есть «кажущийся» и «ложный» мир в том смысле, что он создан человеческой перспективой, интерпретирующей силой аффектов и потребностей. Однако то, что им движет, то, что его развивает, — это воля, единственным смыслом которой становится распространение себя самой, расширение границ — воля к власти (см.: [Там же, с. 25–27]).

В подобном становлении нет никакого смысла, нет никакой цели. Именно поэтому Ницше говорит о «вечном возврате». «Чтобы сказать “да” такой вечности, выдержать “жуткий” взгляд бесконечности, невыносимой для человека, кем нужно быть?»

Может быть, сверхчеловеком? Нужно решится “погрузиться в нашу последнюю глубину”, заглянуть в бездну, преодолеть свою “человеческую, слишком человеческую” природу» [Там же, с. 22]. Именно в этом контексте, как считает Т. С. Кузубова, возникает у Ницше тема о сверхчеловеке. Сверхчеловек — это как раз тот, кто говорит «Да!» и «Амины!» подобному бытию, признавая его ложь и обман, бессмысленность «вечного возвращения», являющегося в основе своей воплощением вечного Ничто. Чтобы постичь, что «ничто из существующего не должно быть устранено, нет ничего лишнего» [Ницше, 1990, с. 730], нужно иметь мужество и его условие — избыток силы. Отвергнув Бога и мораль, поверив в божественность лжи и обмана интерпретации, сверхчеловек сам становится «толкующим бытием», «оригиналом» и «нарекателем», какими, как считает Ницше, всегда в истории были обладающие «сильной и божественной самостью» люди. Как считает Т. С. Кузубова, по Ницше, «именно в этих “самых непредумышленных художниках”, дело которых — “инстинктивное созидание форм, штамповка форм”, оправдан и искуплен человек и все сущее, именно им дано сообщать становлению характер бытия» [Кузубова, с. 228].

Обладание подобной мощью и властью выводит сверхчеловека за границы человеческой морали, переизбыток жизни, которым он обладает, дает возможность ему соревноваться с самим хаосом; этот хаос он ведь сам структурирует в некий мир и его же разрушает. Дионисийское «Да!» вечно возвращающемуся, без всякой цели обновляющемуся бытию, по Ницше, требует «быть вечной радостью становления, — той радостью, которая заключает в себе также и радость уничтожения» [Ницше, 1990, с. 629]. Ведь смерть Я не означает уничтожения мира, напротив, это символ торжества воли к власти, вечно преобладающей себя.

«Иуда Искариот» — смелая попытка переосмысления евангельских сюжетов о жизни и деятельности Иисуса Христа. Сюжет в произведении выстраивается как своеобразный интеллектуальный эксперимент, в духе того эксперимента, под вопрос которого, по мнению Ницше, «должна быть однажды поставлена ценность истины» [Там же, с. 516]; своеобразная деструкция «истинного мира» в рассказе Л. Андреева выстраивается в сюжете двойничества-противостояния Иуды и Христа.

Подобно тому, как Иисус проводит исполненный божественного промысла эксперимент, испытывая все человечество на человечность, Иуда испытывает на человечность не все человечество, а тех, кто был рядом с Иисусом в момент, как считает Иуда, его позора — момент, который готовил будущую одиозную славу.

По логике Л. Андреева, Иуда оказывается самым верным учеником Иисуса, единственным испытателем истины, в отличие от Петра или Иоанна, которые соревнуются между собой за место возле своего кумира в царствии небесном. Являясь отрицательным двойником Иисуса, героем-трикстером, Иуда отрицает цель, с которой учитель пришел на землю, — он не разделяет идеологии Христа и не понимает жертвы Христа во искупление чужих грехов. Вместе с тем Иуда (совершенно в духе Ницше) сознает исключительность Христа, его совершенство, но только как «идеальной личности», «положительно прекрасного человека», которого погубили, принеся в жертву его земную жизнь ради «мифа», прекрасной лжи для будущих поколений. С точки зрения Иуды, не может быть «прекрасной жертвы»: «Где жертва, там и палач, и предатели там! Жертва — это страдание для одного и позор для всех» [Андреев, с. 262]. Искарриоту, исступленно любящему земную жизнь, с ее страстями и битвами, абсолютно чужды мессианские цели Иисуса. От толпы, кричащей «Распи его!», от учеников, не способных в Гефсиманском саду оказать хоть какое-то сопротивление солдатам, он ждет чуда земной любви, а не чуда воскресения после мученической смерти. Потому что «кто любит, тот не спрашивает, что делать! Он идет и делает все» [Там же, с. 261].

По воспоминаниям М. Горького, Л. Андреев утверждал, что «Иуда был не еврей, — грек, эллин. Он умный и дерзкий человек», центральный мотив предательства Иуды, как это передает Горький, — «убить Бога, унижить его позорной смертью» [Горький, с. 193]. То есть, по сути, Горький утверждает ницшеанский мотив предательства Иуды: ницшеанское «Бог умер» означало для Ницше, по мысли М. Хайдеггера, низложение «ведущих представлений для “сверхсущего” вообще и его различных истолкований» [Хайдеггер, с. 64], т. е., иными словами, означало деструкцию ценностей, репрезентирующих «истинный мир». Возможно, именно поэтому сложный комплекс переживаний

Иуды, построенный на совмещении полярных интенций — любви и одновременно стремления к уничтожению объекта этой любви, — своей иррациональной трагедийностью напоминают дионисические страсти и страдания сверхчеловека Ницше, т. к. именно сверхчеловек, по Ницше, одновременно принимает в становлении как созидание, так и разрушение, включая само-разрушение. Действительно, когда Иуда предаёт Христа, он вместе с тем лелеет его, как мать ребенка, когда Христос принимает свои муки, Иуда всегда рядом с ним, страдает ему, рыдает у Каифы после признания в ложном доносе.

Иуда, за черепом которого, по описанию Л. Андреева, «всегда слышится шум кровавых и беспощадных битв» [Андреев, с. 212], в целом наделен неистощимой, необузданной энергией. В то время как Христос и ученики достаточно часто показаны как бы в упоении благостным покоем, Иуда переполнен движением, он всегда в постоянных заботах и не всегда осмысленной, часто хаотичной деятельности. Свой бунт против идеологии Христа, его веры в «истинный мир» Иуда превращает в буйное ристалище, страшное сражение за «земную» ипостась Иисуса. Вот как, например, показан момент, когда Иуда защищает Иисуса от разъяренной толпы, посчитавшей последнего не праведником, а лжецом: «Охваченный безумным страхом за Иисуса ... Иуда яростно и слепо бросался в толпу, грозил, кричал, умолял и лгал и тем дал время и возможность уйти Иисусу и ученикам» [Там же, с. 220]. Иуда постоянно утверждает значимость своей любви, требуя понимания именно в ракурсе признания «иного», вне каких-либо закрепившихся моральных расценок — в признании утилитарной значимости своих сил, своей воли, своей ценности среди соратников. И одновременно он не страшится ни смерти, ни позора в стремлении отстоять свою правду, правду любой ценой. Трусость учеников, поверивших в «истинный мир», не случайно противопоставляется в рассказе запредельному бесстрашию Иуды.

Симптоматично, что сам показ бунта в рассказе предельно метафоричен: идея о низложении «истинного мира» как будто порождена из глубин самого хаоса, доказывается же она жертвенной сопричастностью Иуды Христу-человеку, полным слиянием Иуды с Его, Христа, страданиями. Так, по мнению Р.С. Спивак, уподобление Иуды хтоническим существам (реп-

тилиям, скорпиону, осьминогу) не случайно; также часто Иуда ассоциируется с образами оврага, бездны, груды камней. Все это делает его частью Хаоса — частью стихии беспорядочной, противоречивой, полной опасности, тайны. Как считает исследовательница, в рассказе Андреев развивает романтическую трактовку амбивалентного хаоса, чья разрушительная сила являет могучую энергию, которая может реализоваться в создании новых форм бытия (см.: [Спивак]). Эта трактовка прослеживается в творчестве философов и писателей начала XX в. (В. Соловьева, Л. Шестова, В. Брюсова, А. Блока).

В противоположность Иуде ученики Иисуса представляют иную ипостась бытия — не Хаос, а Космос, который в рамках реинтерпретации старой оппозиции утверждает гармонию, возможность достижения высшего совершенства, но лишь в трансцендентной реальности. Не удивительно, что они предстают нищенскими «тиранствующими моралистами»: отстаивая свою «святость», свою «моральность», они лишь всячески превозносят собственную автономную значимость, это и не дает им возможность совершить бесстрашный поступок, возможно, чреватый смертью. Как считает Т.С. Кузубова, Ницше увидел тайну «доброто человека» как раз в «наивном преувеличении собственной ценности ... путем через отречение от самого себя и приближение к единому для всех идеальному масштабу (через единение с Богом, сущим, безусловным)» [Кузубова, с. 31].

Эксперимент отрицания христианства Л. Андреева, действительно, можно считать вполне нищенским экспериментом «отрицания христианства из христианских побуждений». Так же, как и Ницше, интеллектуальная совесть Л. Андреева заставляет признать, что в хаосе земного становления, который воплощает Иуда, не осуществляется никакая высшая цель, не торжествует нравственный порядок, все ложно. Тогда, действительно, воля к истине «идеальной», «ноуменальной», утверждающей ложные иллюзии, оказывается скрытой волей к смерти. Совершенно в духе Ницше «ноуменальный» Христос Л. Андреева, с презрением относящийся ко всему несовершенному, неидеальному, должен отрицать и антипод всего этого — «наш мир», мир жизни, природы и истории. Писатель, действительно, определил крайности христианства, дезавуировал обман «истинного мира», свергнув деятельность Христа



в поток противоречивых человеческих страстей, связав любовь и заботу о другом с утилитарными потребностями, расширением перспектив «волей к власти», Л. Андреев оправдал неидеальный человеческий мир, указав на необходимость его признания, что вряд ли означает, что этот мир всегда этически приемлем. Писатель указал на то, что именно из утилитарных забот «нашего мира», «земного мира» часто исходит человек — в своей любви, в поисках самоопределения, сущности мира — все это он воплощает в «сердце мира» своих духовных забот.

Очень важной оказалась для Л. Андреева и идея о плодотворном хаосе. Иуда, возможно, пока в неполноценной явленности своей мощи, своей идеи, только вторя страданиям Христа, обрамляя воплями и криками, критикой и своей неаутентичной любовью всю полноту Богочеловека, полноту его немоты, мощи, выразил между тем идеал абсолютного, высшего соучастия человека событийности земного бытия.

### Список литературы

*Андреев Л.Н.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 2 : Рассказы. Пьесы. 1904–1907. М. : Худож. лит., 1990. 557, [2] с.

*Беляев Д. А.* Экзистенциально-психологическая рефлексия об идее сверхчеловека в творчестве Л. Н. Андреева // Аналитика культурологии. 2013. № 1 (25). С. 36–40.

*Горький М.* Собр. соч. : в 8 т. Т. 3 : Рассказы (1916–1925). М. : Сов. Россия, 1988. 441, [2] с.

*Заманская В.В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та ; Магнитогорск : Изд-во Магнитог. пединститута, 1996. 408 с.

*Клюс Э.* Ницше в России. Революция морального сознания. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nietzsche.ru/around/russia/klust> (дата обращения: 16.10. 2018).

*Кондаков И.В., Корж Ю.В.* Фридрих Ницше в русской культуре Серебряного века // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 176–186.

*Кузубова Т.С.* Метафизические миры Достоевского и Ницше. Екатеринбург : Изд-во Урал. проф.-пед. ун-та, 2001. 309 с.

*Ницше Ф.* Соч. : в 2 т. Т. 2 / [пер. с нем. Ю. М. Антоновского и др.]. М. : Мысль, 1990. 829, [1] с.

*Ницше Ф.* Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей / под ред. Г. Рачинского, Я. Бермана. М. : ИЧП «Жанна», 1994. 362, [1] с.

Соколова Ю.П. Архетип «Ницше» в русской литературе 1890–1910 гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Магнитогор. гос. ун-т. Магнитогорск : [б. и.], 2002. 19 с.

Спивак В.С. Иуда Искарот Л. Андреева. Поэтика и интерпретация. [Электронный ресурс]. URL: [http://ros-vos.net/christian-culture/lit\\_grav/bibl/iuda/5](http://ros-vos.net/christian-culture/lit_grav/bibl/iuda/5) (дата обращения: 16.10. 2018).

Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Бытие и время: статьи и выступления / [пер. В. В. Бибихин]. М. : Республика, 1993. С. 63–176. (Мыслители XX века).

Ю. С. Ползунова  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## «Тень птицы» И. А. Бунина как паломническое путешествие<sup>1</sup>

Цикл очерков «Тень птицы», относящийся к «восточным» травелогам И. А. Бунина, написан в 1907–1911 гг. в результате поездки писателя на Ближний Восток. Произведение представляет собой цикл, состоящий из 11 путевых очерков. Повествование ведется от лица героя-повествователя, сознание которого предельно близко биографическому автору.

В своем исследовании, посвященном «восточным» травелогам И. А. Бунина, К. В. Анисимов справедливо отмечает, что «травелоговая ситуация не являлась ни частным моментом жанровой системы, ни эпизодом в писательской биографии, а к концу жизни она трактовалась автором “Тени птицы” весьма широко, экспансивно подчиняя себе и литературную деятельность, и жизнестроительные принципы» [Анисимов, с. 467]. Тема путешествия проходит через все творчество автора, и «Тень птицы» — это одно из первых произведений, где она является центральным и сюжетообразующим элементом повествования. Впоследствии травелоговая ситуация становится одной из главных категорий художественного мира писателя, что проявилось в его финальном романе «Жизнь Арсеньева».

В дневниковых записях Бунина, выдержки из которых в своей книге опубликовал друг писателя К. И. Зайцев, мы находим заметку о том, что во время написания «Тени птицы» Буниным овладела «тяга к странствиям», которая плодотворно

---

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, доцента, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Натальи Викторовны Пращерук.

отразилась на творчестве художника: «С 1907 года жизнь со мной делит В. Н. Муромцева. С этой поры жажда странствовать и работать овладела мною с особенной силой. За последние восемь лет (заметка написана в 1915 г.) я написал две трети всего изданного мною» (цит. по: [Зайцев, с. 62–63]). Исследователь К. В. Анисимов также отмечает еще один факт биографии Бунина: «главные путешествия и в целом становление зрелой прозы писателя проходили буквально под аккомпанемент смертей. В 1905 г. умер единственный сын Бунина Коля, в 1906 г. — отец, в начале февраля 1908 г. саркома кишечника была диагностирована у сестры Марии, в середине июля 1910 г. умерла мать. Смерть Толстого, последовавшая осенью 1910 г., была расценена как личная потеря. Переживания от этих утрат и первые данные о публикации “путевых поэм” соседствуют порой на страницах одних и тех же документов» [Анисимов, с. 468]. Можно предположить, что все эти события послужили особым поводом к размышлению о смерти и отразились в творчестве писателя.

Следует отметить, что в травелогах описаны лишь восточные поездки писателя, хотя известно, что Бунин еще до революции много путешествовал по Европе. Ближний Восток, страны Средиземноморья — это «край прошедших свой цикл и окаменевших цивилизаций», центры мировых религий. Отсюда закономерно вытекает идея о том, что путевые очерки «Тень птицы» представляют собой художественное повествование о паломничестве, которое, с одной стороны, безусловно, является путешествием к древним христианским святыням (поскольку большая часть очерков посвящена землям, связанным с жизнью Христа) и местам погибших цивилизаций. С другой стороны, любое паломничество представляет собой не только реальное путешествие, но и духовный путь. В случае с произведением «Тень птицы», путешествие на Восток — это путь преодоления смерти, освобождения от гнета времени и утверждения жизни. Об этом справедливо написал К. И. Зайцев, говоря о первоначальных замыслах писателя: «Это не просто разыгравшаяся страсть туриста, не просто жажда увидеть новые места и насладиться ими, — это подлинное паломничество. Не случайно Бунин объединил очерки этих путешествий общим заголовком: “Храм солнца”. Эти очерки представляют действительно пламенное,

вдохновенное славословие Солнцу как подателю жизни и света. Это паломничество, однако, не просто бегство от России — это и бегство от русского Бога, от родины своей, как родины русского православного Бога — бегство на родину других Богов — или вернее сказать на родину какого-то иного Бога, единого и вездесущего, но Бога не смерти, а жизни» [Зайцев, с. 84].

Парадоксально, что идея торжества жизни рождается посреди «всех некрополей и кладбищ мира». Первоначально Бунин задумывал назвать цикл очерков «Поля мертвых». Тем не менее, идея утверждения жизни является связующим началом в цикле «Тень птицы». Как правило, эта идея воплощается в образе солнца и света, который является лейтмотивом произведения: «Да, “свет и во тьме светит”. Вот закатилось солнце, но и во тьме только солнцем живет и дышит сущее. Это оно вращает винт парохода, оно несет навстречу мне море; оно, неиссякаемый родник всех сил, льющихся на землю, правит и непостижимым для моего разума стремлением своего необъятного царства в бесконечность... <...> И над всем этим морем, видевшим на берегах своих все служения богу, всегда имевшие в основе своей служение только Солнцу, стоит голубой дым: дым каждения ему» [Бунин, с. 340]. Идея торжества жизни также отразилась и в эпизодах, связанными с танцами, например, в завершении очерка «Тень птицы» описан ритуальный танец дервишей.

По мнению исследователя русской литературы путешествий В.М. Гуминского, Бунин развивает древнерусскую традицию повествований о паломничестве (к ней относится жанр хождений). Чтобы выявить сходства жанровой специфики цикла очерков «Тень птицы» с древнерусским хождением, мы обратились к работе В.М. Гуминского «Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте». Одной из ярких особенностей древнерусской литературы путешествий, по мнению автора, является аксиологичность географии: «Земли делились на праведные и грешные... <...> ад и рай можно было посетить в результате передвижения в географическом пространстве. Ад для древнерусского человека мыслился расположенным “на дышащем море”, т. е. в Ледовитом океане, а рай “на востоке в Эдеме» [Гуминский, с. 69]. Это обусловило особую организацию художественного мира хождения. В травелогe Бунина мы не найдем подобного буквального разделения стран

и земель, но отголоски этой оппозиции частично отразились в названиях очерков, например, «Шеол», что в иудаизме значит 'преисподняя, ад'. Повествователь связывает образ преисподней с прибрежной территорией между древними финикийскими городами Тир и Сидон. Райский топос также присутствует в произведении: «Близилась места Эдема, Баальбек. <...> Край баснословных племен, родина Адама, святилище Солнца!» [Бунин, с. 399]; «Следует ли, говорят некоторые, искать на Ливане отдельных мест, связанных преданием с Эдемом? Не Эдем ли весь Ливан? Ведь, кроме Гермиля, есть и было еще несколько селений, носящих это имя...» [Там же, с. 400]. Кроме того, еще один травелог Бунина «Воды многие» (1926), описывающий морское путешествие на Цейлон, также обращен к идее поиска рая, потому что, согласно легендам, именно на Цейлоне предполагался вход в рай.

Аксиологическое разделение земель на праведные и грешные можно наблюдать и в развитии библейского (символического) сюжета в произведении. Например, в очерках «Пустыня дьявола» и «Страна содомская» места, которые посещает герой, в его сознании неразрывно связаны с эпизодом из Нового Завета об искушении Христа дьяволом в пустыне и с историей из Ветхого Завета об уничтожении небесным огнем пяти городов (Содом, Гоморра, Адма, Севоим и Сигор) за разврат их жителей. Эти очерки выделяются среди других особой трагической тональностью, они все объединены образом смерти, что можно соотнести с образом грешных земель в сознании древнерусского человека. Говоря об отличительных особенностях русской средневековой литературы путешествий, В.М. Гуминский пишет: «необходимо учитывать символический характер средневековой географии, ведь “она должна была указывать ... путь к спасению души”» [Гуминский, с. 69]. Для героя-повествователя в бунинском цикле земли, описанные в очерках «Пустыня дьявола» и «Страна содомская», становятся символом дьявольского искушения и гибели души. В одном из фрагментов описано болезненное впечатление, которое производит на героя пребывание в этих местах: «Много раз я пытался заснуть, входил в дом, в свою темную, горячую комнату, ложился под душный кисейный балдахин, но и здесь эти ароматы, эти скользкие искры, этот дрожащий хрустальный бред, которым околдован

весь мир» [Бунин, с. 391] — и в конце фразы: «Отойди от меня, Сатана» произносится героем не как цитата, а как его собственная реплика, т.к. он, подобно Христу, ощутил дьявольское искушение этих мест. Так, идея разделения земель на праведные и грешные не реализуется в травелоге Бунина буквально, но получает новую «модернистскую» трактовку и воплощается на более высоком уровне повествования — на уровне сознания повествователя, который воссоздает и одновременно «проживает» события, описанные в Библии.

Таким образом, Бунин в «восточных» травелогах развивает традицию древнерусского хождения, но не формально заимствуя отдельные элементы, а реализуя ее в организации художественного мира произведения как целом.

### Список литературы

*Анисимов К.В.* «Итинерарий жизни». Восточные травелоги И.А. Бунина: специфика авторского сознания и нарратива // Россия — Италия — Германия: литература путешествий : коллектив. моногр. Томск : Томск. гос. ун-т, 2013. С. 466–484.

*Бунин И.А.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 3 : Повести и рассказы. 1907–1911. М. : Худож. лит., 1965. 502 с.

*Гуминский В.М.* Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. М. : ИМЛИ РАН, 2017. 605 с.

*Зайцев К.* Иван Бунин: жизнь и творчество. Берлин : Парабола, 1934. 267 с.

Н. Д. Черноскутова  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Приемы создания образа Л. Н. Толстого в книге И. А. Бунина «Освобождение Толстого»<sup>1</sup>

С самых ранних лет и на протяжении всей жизни И. А. Бунин мыслил Льва Толстого своим главным духовным и творческим наставником. В юности Бунин некоторое время примыкал к движению толстовцев, пытался «опроститься» и жить трудовой жизнью, однако это увлечение было недолгим, спустя некоторое время он разочаровался в толстовцах. Как признается сам писатель в книге «Освобождение Толстого», вошел он в их круг лишь для того, чтобы приблизиться к самому Толстому, иметь «тайную надежду когда-нибудь увидеть его» [Бунин, 2014, с. 72]. Его надежда впоследствии оправдалась.

Описывая в «Освобождении Толстого» их первую встречу, Бунин создает особенную, почти сказочную атмосферу: «какой особый сад, какой необыкновенный дом, как таинственны и полны значения эти освещенные окна: ведь за ними — Он» [Там же, с. 73]. В этом фрагменте подчеркивается то благоговение, которое Бунин испытывал перед Толстым. Личное знакомство с Л. Толстым и последующие их редкие встречи стали для него знаковыми, во многом определившими его дальнейшие художественные и философские ориентиры.

Смерть Л. Толстого Бунин переживал очень тяжело. О. Н. Михайлов отмечает, что Бунин воспринял кончину Толстого «и как величайшее личное несчастье, и как утрату, последствия которой скажутся на всей общественной жизни страны» [Бунин, 1967, с. 555].

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, доцента, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Натальи Викторовны Пращерук.



После смерти Толстого он особенно ясно ощутил колоссальность значения его художественного и духовного наследия. Бунин полагал своим долгом создать глубокую и правдивую книгу о Толстом — книгу, которая бы стала ключом к пониманию произведений писателя, его философских и жизненных установок, его предсмертного поступка. А. К. Бабореко в книге «Бунин. Жизнеописание» приводит следующую цитату Николая Гусева об «Освобождении Толстого»: «Книга Бунина представляет совершенно исключительное явление во всей колоссальной литературе о Толстом. Ее основная идея — глубоко справедлива, и Бунину делает честь, что он первый так осветил сокровенную внутреннюю жизнь Льва Толстого» (цит. по: [Бабореко, с. 287]).

Книга «Освобождение Толстого» уникальна во многих отношениях. Она синтезирует в себе художественные, философские, документальные, публицистические и мемуарные элементы. Автор органично вводит в свой текст выдержки из произведений Толстого, цитаты библейских и буддистских источников, личные письма, высказывания членов семьи Толстого и к ней приближенных. Композиция произведения развивается по ассоциативному принципу: логика повествования всецело подчиняется авторскому замыслу, при этом автор непосредственно включен в повествование и как мыслящий субъект, и как реальная личность.

В силу существенной философской составляющей книги и обилия отсылок к религиозным текстам, литературоведы, как правило, изучают «Освобождение Толстого» с точки зрения религиозно-философской проблематики. В своем исследовании мы рассматриваем «Освобождение Толстого» в парадигме литературных портретов современников, написанных Буниным («Освобождение Толстого», «Воспоминания», «О Чехове»). Проанализировав способы создания образов во всех вышеперечисленных произведениях, мы выделили ряд повторяющихся приемов.

Говоря о писателях-современниках, Бунин почти всегда дает развернутую портретную характеристику. Часто во внешности портретируемых он выделяет звериные черты. Например, в очерке из книги «Воспоминания» Бунин уподобляет Шалапина медведю. Толстого Бунин несколько раз сравнивает с гориллой, причем как внешние его черты: бровные дуги, по-

ходку, так и его жизненный путь: «гориллы в молодости, в зрелости страшны своей телесной силой, безмерно чувственны в своем мироощущении, беспощадны во всяческом насыщении своей похоти, отличаются крайней непосредственностью, к старости же становятся нерешительны, задумчивы, скорбны, жалостливы» [Бунин, 2014, с. 105]. В подтверждение сказанного он приводит описание поздних портретов Толстого, где «стали появляться кротость, покорность, благоволение, порой даже улыбка, ласковое веселье» [Там же].

Описывая внешность того или иного своего героя, Бунин всегда отмечает изменения облика во времени. В книге «Освобождение Толстого» он дает несколько портретов писателя в разные периоды его жизни. По контрасту с приведенным выше поздним портретом более ранние изображения Толстого описываются следующим образом: «Все прочие портреты, чуть не с отрочества до старости, поражают смелой серьезностью, строгостью, недоверчивостью ... сумрачные, пристально-пытливые глаза, твердо сжатые зубы» [Там же, с. 106]. Кроме того, Бунин делает акцент на том, что внешность Толстого менялась не только со временем, но и в зависимости от его настроения, от того или иного душевного состояния, в котором он находился в данный момент, а также в зависимости от среды, в которой он был в данную минуту.

Особенности речи также являются для Бунина важной составляющей образа. Например, в «Воспоминаниях» Бунин пишет о Куприне, что он «запальчиво бормотал своей обычной армейской скороговоркой, ударяя на последний слог» [Там же, с. 520]. Бунин заостряет внимание и на качествах речи Толстого, цитируя записки музыканта А. Б. Гольденвейзера, который на протяжении 15 лет посещал дом Толстого. Гольденвейзер отмечает, что Толстой произносил «г» с придыханием, простонародно, а также использовал слова на старинный лад, например, «Штокгольм», и не пренебрегал диалектными выражениями. Но так, по мнению Бунина, говорили все, кто принадлежал к деревенско-помещичьему быту в той местности. Кроме того, Бунин оспаривает слова Гольденвейзера о том, что Толстой не использовал «грубых», «народных» слов. «Употреблял, и довольно свободно — так же, как все его сыновья и даже дочери» [Там же, с. 111], — пишет Бунин. Но при этом далее он акцентирует

внимание на том, что самым близким кругом для Толстого оставался тот, к которому он принадлежал по рождению. Цитируя секретаря Толстого В. Ф. Булгакова, Бунин отмечает, что «Лев Николаевич был доступен сословным предрассудкам» [Там же, с. 101] и очень боялся мезальянса для своих дочерей. Те, кто видела его в высшем обществе, вспоминали: «несмотря на свои причуды, он, прежде всего, светский человек и джентльмен с головы до ног и в обществе очарователен» [Там же, с. 102]. Такие контрасты находит Бунин в личности Толстого.

В мемуарной прозе о современниках Бунин нередко обращается к противоречивым чертам в образах своих героев, однако в образе Толстого это проявляется наиболее ярко. Толстовская «непоследовательность» — непостижимая грань его личности для многих близких, учеников, людей, знавших его и пытавшихся осмыслить его биографию. Большинство принимало только какую-либо одну сторону его личности, жертвуя остальными ради схематического представления о Толстом — человеке, мыслителе и художнике. В подтверждение этому Бунин приводит цитату брата Толстого Сергея Николаевича «Ведь как хорошо писал когда-то! Думаю, лучше всех писал. А потом свихнулся. Недаром с самого детства помню его каким-то странным...» [Там же, с. 103]. Внутренняя противоречивость, постоянное движение мысли, переосмысление и переоценка прежнего — важнейшие черты, которые Бунин отмечает почти во всем облике Толстого, включая его мировоззренческие и бытовые аспекты.

Но, несмотря на некоторые сходства, книга «Освобождение Толстого» выделяется из ряда бунинской мемуарной прозы о современниках. В очерках книги «Воспоминания» и в книге «О Чехове» индивидуально-личностное начало автора выходит на первый план, подчиняя себе биографического Другого, тогда как в книге «Освобождение Толстого» автор и герой находятся в равных отношениях: Толстой подается как соавтор, собеседник Бунина. Бунин сознательно нарушает «традиционную схему субъектно-объектных отношений автора и героя, наделяя Толстого правом “прямого присутствия” в тексте» [Пращерук, с. 170]. Включая в текст произведения большое количество цитат из дневников, писем и произведений Толстого, Бунин дает ему возможность говорить от первого лица. Таким образом,

между автором и его героем выстраиваются диалогические отношения. В некоторых главах диалогическая основа произведения легко вычлняется: после приведенной цитаты Толстого Бунин дает свои размышления по поводу сказанного Толстым. Или наоборот: сначала он ставит вопросы, а затем приводит цитату, которая может служить на них ответом.

Такой уникальный способ раскрытия личности еще раз свидетельствует об особом отношении Бунина к Толстому. Для Бунина личность Толстого исключительна, ее невозможно постигать традиционным способом — рассматривать как объект исследования и пытаться дать собственную оценку. Именно эти установки Бунина не принимал в работах предшественников, пытавшихся осмыслить биографию Толстого.

Книга «Освобождение Толстого» является одним из итоговых произведений И. А. Бунина, в котором через диалог с Львом Толстым он попытался изложить и собственные философские и художественно-эстетические установки. Выполняя поставленную сверхзадачу — постичь личность Толстого, попытаться приблизиться к нему, Бунин создал глубокую и многогранную книгу, которая задает безграничное поле для исследований.

### Список литературы

*Бабореко А.К.* Бунин. Жизнеописание. М. : Молодая гвардия, 2004. 458 с. (ЖЗЛ : сер. биогр. ; вып. 1106 (906)).

*Бунин И.А.* Собр. соч. : в 9 т. Т. 9 : Освобождение Толстого ; О Чехове ; Избр. биогр. материалы, воспоминания, статьи. М. : Худож. лит., 1967. 662 с.

*Бунин И.А.* Гегель, фрак, метель. М. : ПРОЗАиК, 2014. 671 с.

*Пращерук Н.В.* Проза И. А. Бунина в диалогах с русской классикой : моногр. 2-е изд., доп. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. 206 с.

Е. О. Осюшкина  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Образ города в поэзии В. Шершеневича футуристического периода<sup>1</sup>

Футуристический период в творчестве Вадима Шершеневича был недолгим. Первые футуристические сборники «Романтическая пудра» и «Экстравагантные флаконы» вышли в 1913 г., а уже в 1919-м поэт фактически стал одним из основателей имажинизма. Однако именно в годы участия в футуристическом движении впервые ярко проявились те ключевые темы творчества Шершеневича, которые в период символизма были только намечены, в частности, *тема города*.

В раннем стихотворении «Огородное чучело» возникает образ несущегося поезда, который окружен отчетливо городскими атрибутами: «стальной дорогою», «дымную пастью», «огневой струей» [Шершеневич, 2000, с. 39]. Поезд — элемент городской жизни, но пока он в стороне и непосредственно не входит в жизнь лирического героя. Футуристическое влияние в лирике Шершеневича дает о себе знать как раз с того момента, когда город начинает восприниматься и как некая отрицательная, демоническая сущность, действующая самостоятельно и обособленно от всего остального мира, и вместе с тем как сущность обездушенная, «полуживая».

В сознании лирического героя город связывается с категорией страшного, мыслится как особый локус — место, в котором могут происходить лишь трагические события: в «городских картинах» Шершеневича нет ни одной светлой зарисовки.

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Игоря Евгеньевича Васильева.

Это положение, кажется, противоречит общей установке футуризма (ср., например, с итальянским футуризмом или эгофутуризмом И. Северянина) на прославление урбанизма и городской цивилизации. Однако здесь можно вспомнить отношение к «адищу города» у В. Маяковского и некоторых других русских футуристов.

Трагическое мироощущение Шершеневича находит отражение даже в описаниях отдельных, конкретных городских элементов — атрибутов города. Например, основной мотив стихотворения «Городская охота» (1913) — погоня, причем погоня «адская», преследование с целью убить, раздавить, уничтожить. Это действительно охота, в которой человек оказывается жертвой, преследуемым зверем, а толпа и город — охотником с собаками. Героиню обуревают страх. Обстановка нагнетается тем, что в городе нельзя скрыться: «темный проспект», по которому бежит героиня, — пространство открытое, не дающее защиты и укрытия; «люди, зданья и даже магазин» несутся вослед «в истерической клятве». Лирический герой Шершеневича подчеркивает: «срывались с места фонарь и палатка», «все бежало за Вами, хохоча и крича...».

Этой изматывающей гонке покровительствует сам Дьявол: «И только Дьявол в созерцании факта / Шел неспешно за Вами и костями стучал» [Шершеневич, 1996, с. 69]. Образ города здесь мозаичен, составлен из отдельных деталей и частей. Каждая деталь сама по себе статична, однако в совокупности они словно бы охвачены единым порывом движения, преследования жертвы: всё угрожает, кричит и хохочет, находясь при этом в состоянии энтропии. Будучи в ужасе от происходящего, человек не может найти покоя в этом огромном пространстве города.

Подобная же картина рисуется в стихотворении «На бульваре» (1913): здесь царит то же ощущение хаоса и безумия, но образ бульвар не дробится на отдельные составляющие, сам будучи одним из элементов города, причем неотъемлемым, едва ли не центральным. Бульвар у Шершеневича больше напоминает ад, в котором нет места отдельному человеку, личности. Личность терется среди буйства, безумия, дикости окружающей толпы. Словечко «попурри» (всего лишь маленький элемент всей картины) дословно с французского переводится

как «мешанина», и это тоже, естественно, отвечает тематике стихотворения.

«Верхние ноты», которые, «будто шакалы, прыгают яростно на фонари», напоминают чертенят, тем более что и сам бульварный мир пропитан ощущением нависшей смерти в образе «плешивого скелета», который как раз «над бульваром машет косою». Скелет сторожит этот мир, чтобы никто из него не вырвался, при этом внешне он напоминает простого горожанина, поскольку «плешив» и одет в «теннисный костюм» [Там же, с. 70]. Образ «высокой», величественной и мрачной, смерти для этого текста не характерен — скелет, с его косою и плешивою, по сути, ничем не отличается от пошлой толпы.

Город предстает одушевленным и опредмеченным одновременно в стихотворении «Город». Центральным, доминирующим мотивом здесь вновь становится движение: «автомобили рушатся в провалы минут», «с грохотом рушатся элегантные палатки». Если в стихотворении «Городская охота» присутствовал общий порыв движения, то в «Городе» возникает ощущение нагромождения, а вслед за этим всеобщего обрушения, падения. Городское пространство снова дробится на отдельные составляющие, каждая из которых несет семантику разрушения, причем вне этого смысла объекты в данном контексте не воспринимаются. По сути, это тот же мотив движения, но уже не вперед, а куда-то вниз.

Предметы, атрибутирующие город, испытывают у Шершеневича человеческие эмоции: «Падают с отчаяньем в пропасть экипажи... / В гранитной мостовой камни раздражены...» [Шершеневич, 2018, с. 83].

Город у поэта изначально катастрофичен. Накапливаемая им энергия (динамика толп, автомобилей, трамваев, электричества) приводит к самораспаду: «С грохотом рушатся витрины и палатки, / И дома, провалившись, тонут в реке. / Падают с отчаяньем в пропасть экипажи, / В гранитной мостовой все камни раздражены» [Там же].

В стихотворении «Это Вы привязали мою голую душу...» явлена иная, но столь же трагическая картина взаимоотношений человека и города. Лирический герой, по сути, детально рассказывает о том, как он терял свою душу — сущность, не имеющую цены или меры. Город все-таки отнимает ее, причем лири-

ческому герою кажется, будто каждая ее частица пропадает в пространстве города: «привязали мою голую душу к дымовым / хвостам фыркающих, озверевших диких моторов»; «пустили ее волочиться по падучим мостовым»; «а душа волочилась»; «душа по булыжникам раздробила голову свою» [Шершеневич, 1996, с. 105].

Город осуществляет акт насилия, отбирая у человека самое ценное, совершая очередную казнь. Причем казнь изощренную, быструю и в то же время мучительную («прыткою пыткою»): «озверевшие дикие моторы несутся». Также последовательно прочерчен «путь» лирического героя от лифта до открытого уличного пространства: выделены и обозначены «скелеты лифта», кричащие «дверная адажио», иступленно «переламывающиеся колокольни», «железобетонные двадцатизэтажи», «стоглазье трамвайное». Всё, что попадает на глаза, любое место в пределах города, оказывается живым, но эта жизнь окрашена в мрачные тона, «повествует» о трагическом бытии каждого предмета и каждого уголка. Используемые поэтом тропы неслучайны: лифты — скелеты, двери кричат, колокольни переламываются, а трамваи смотрят в сто глаз. Все вокруг неестественно, обезображено и несет на себе отпечаток некоего уродства, накладываемого городом. Город в изображении Шершеневича тотально агрессивен. Все в нем таит или открыто несет угрозу, нагнетая обстановку страха.

В стихотворении «Полсумрак вздрагивал... Фонари световыми топорами...» [Шершеневич, 2018, с. 90] возникает картина мира-хаоса, в котором детально прорисовываются все элементы. Город сам по себе — яркий, но яркий «демонически». Источники его света связаны с неземным, потусторонним миром: «электрические черти», «фонари со световыми топорами». Свет губителен для городской темноты, город словно не желает быть освещенным, «обнаруженным», ведь при свете станет явным то, что должно быть скрыто. Свет не может распространиться везде, поэтому большие освещенные улицы «отсекаются» от маленьких переулков, до которых свет не доходит. Модель «городского мира» получается раздвоенной: есть свет и есть тьма, однако даже свет здесь подчинен зловещей силе. Душа в этом пространстве опьянена окружающим ее нагромождением «десятиэтажных вымыслов»; всё вокруг кажется нереальным,



абсолютно механистичным, совершенно неприспособленным для полноценной жизни, для чего-то настоящего.

Во всех «городских» стихах Шершеневича, принадлежащих преимущественно к футуристическому периоду его творчества, так или иначе находит выражение проблема страшного, связанная с губительным влиянием города на жизнь человека. Поэт обращается к темам смерти, деструкции, разрушительного воздействия на людей энтропийных импульсов, чаще всего обусловленных действием потусторонних сил, инфернальных, демонических начал и существ.

Город сам по себе предстает у Шершеневича «полуживым-полумертвым», некой двойственной, амбивалентной субстанцией. С одной стороны, это «место трагедий», в котором творятся специфические ужасы и происходит подавление или даже уничтожение человека; с другой стороны, это своеобразный одушевленный механизм, обладающий эмоциями, памятью, способный действовать независимо от чьей-либо воли, т. е. выступающий почти полноценным субъектом бытия. Лирический герой при этом как бы вытесняется, «вытравливается» из этого механизма, поскольку стремится помешать его полновластности, противостоять его тотальному контролю и «отбросить» мощную агрессию по отношению к себе. Практически во всех стихотворениях Шершеневича городское пространство дробится на детали, которые существуют независимо по отношению друг к другу, но при этом объединяются в общее целое, охваченное единым порывом. Город у Шершеневича словно распадается на ячейки, движущиеся в одну сторону под действием сильного ветра. Если ветер утихнет — все элементы «раскатятся» в разные стороны, поскольку их не держит ничего, кроме некой внутренней силы, побуждающей к постоянному движению. Каждый отдельный городской локус несет в себе какую-то «часть» катастрофы, а все вместе они определяют повышенную концентрацию хаоса и безумия в городском пространстве. Возникает ощущение, что город не просто движется, но стремится разрушить все, с чем тем или иным образом соприкасается. В итоге образ города у Шершеневича — это образ гибельного места, в котором человеку, личности не выжить; человека в городе не ожидает ничего, кроме уничтожения.

### Список литературы

*Шершеневич В.Г.* Листы имажиниста : Стихотворения. Поэмы. Теоретические работы. Ярославль : Верх.-Волж. кн. изд-во, 1996. 528 с.

*Шершеневич В.Г.* Стихотворения и поэмы. СПб. : Акад. проект, 2000. 360, [1] с. (Нов. б-ка поэта. Малая сер.).

*Шершеневич В.Г.* Великолепный очевидец. М. : Терра : Книговек, книжный клуб, 2018. 701, [1] с. (Поэты в стихах и прозе).

А. А. Хадынская  
Сургутский государственный университет,  
г. Сургут

## Три родины Валерия Перелешина

Творчество Валерия Перелешина (1913–1992; настоящее имя — Валерий Францевич Салатко-Петрище) мало известно широкому читателю и немногим больше исследователям литературы. Он принадлежал к дальневосточной ветви русской эмиграции первой волны, был «младшим» представителем т. н. «харбинской ноты». В возрасте семи лет с матерью, известной в те годы журналисткой Е. Сентяниной, и братом он попал в Харбин, там впоследствии окончил университет, практически в совершенстве овладел китайским языком, что дало ему возможность работать в области китайского права. Недолгое время он сотрудничал с СССР в службе ТАСС — это в дальнейшем сделало невозможным его переезд в США, т. к. на него легло подозрение в связи с коммунистами. После известных событий с Китайско-Восточной железной дорогой и прочного установления советской власти в Сибири и на Дальнем Востоке Перелешину удалось с помощью брата эмигрировать в Бразилию, где он и прожил до самой своей смерти в 1992 г., проведя последние годы жизни в доме престарелых под Рио-де-Жанейро.

Печататься Перелешин начал в 1930-х гг. в харбинском журнале «Рубеж», главный редактор которого, М. С. Рокотов, весьма высоко оценил творчество начинающего поэта. В писательском деле Перелешина поддерживала мать, она же, по свидетельству современников, и придумала ему этот псевдоним. В творческой истории поэта имеется тринадцать поэтических сборников («В пути» (1937), «Добрый улей» (1939), «Звезда над морем» (1941), «Жертва» (1944), «Южный дом» (1968), «Качель» (1971), «Заповедник» (1972), «С горы Нево» (1975), книга сонетов «Ари-

эль» (1976), «Три родины» (1987), «Из глубины воззвахъ» (1987), «Двое — и снова один?» (1987) и «Вдогонку» (1988)).

Лирика Перелешина демонстрирует диалогическую ориентированность автора, свободное «плавание» по «чужим культурным морям», принятие мира во всем его многообразии. По словам Ю. В. Матвеевой, «представители младшего поколения, в отличие от старших эмигрантов, одинаково спокойно и свободно смотрели как на Восток, так и на Запад» [Матвеева, 2008, с. 73]. Особенно успешно складывались поэтические судьбы у авторов, освоивших другие языки. К их числу как раз и принадлежал Перелешин, отличавшийся удивительной языковой переимчивостью: китайский и португальский он выучил фактически на уровне носительства.

Бразилия стала прибежищем для многих русских эмигрантов, хотя нельзя говорить о многочисленной колонии русскоязычных в этой стране и их компактном проживании, рождавшем большие культурные центры, как, например, в Париже, Берлине, Праге или том же Харбине. В письмах к друзьям Перелешин не раз с горечью констатировал, что месяцами может не слышать русской речи, оставаясь единственным русским в небольшом селении под Рио-де-Жанейро. Но особый этнический климат пришелся поэту по душе: у него было много друзей среди местного населения, он быстро привык к жаркому климату и находил в нем особую прелесть.

Латиноамериканские страны отличаются исторически сложившимся высоким градусом толерантности к «чужому». М. Н. Мосейкина отмечает, что «развитие культуры сложившейся латиноамериканской цивилизации всегда происходило в поле диалога, результатом которого стал процесс преломления (трансформации) европейской культуры в специфических условиях Латинской Америки через заимствование культурных традиций, обмен опытом, предметнопрактической деятельностью и ее результатами» [Мосейкина, с. 56].

В случае с Перелешиним диалогической открытостью способствовала его принадлежность в младоэмигрантам, «доминирующие черты поколенческого мировоззрения» которых, по справедливому определению Ю. В. Матвеевой, отличаются «мистическим чувством жизни, романтическим укладом сознания, устремленностью в перспективу экзистенциальной

философии» [Матвеева, 2009, с. 34, 7]. По собственному признанию Валерия Перелешина, в поисках духовной основы творчества он обращался и к гностицизму, и к буддизму, но христианство и философия привлекали его всегда, что и выразилось в своеобразной поэтической рефлексии. Духовные искания привели его в 1938 г. к монашеству, в Казанско-Богородицком монастыре (Харбин) он принял сан под именем Гермогена (Германа), служил в Русской духовной миссии в Пекине, затем в Шанхае. По всей видимости, обращение к монашеству было связано с нетрадиционной сексуальной ориентацией поэта, от которой он пытался избавиться таким способом, но, не преуспев в этом, оставил служение и переехал в 1952 г. в Бразилию.

Как у незаурядной творческой личности, «отягощенной», с точки зрения гомофобной эмигрантской среды, пороком, у Перелешина был свой взгляд на христианское учение. Еще в 1943 г. он защитил магистерские тезисы, которые назвал «Философия страдания», в них он критиковал ортодоксальную церковь за взгляды о страдании, идущем от дьявола. С его же позиции, страдание есть источник вдохновения и творческого порыва: к такому выводу поэт пришел, изучив концепции страдания не только в Ветхом и Новом завете, но и в учениях католиков-мистиков, буддистов, в философских изысканиях ряда западных, российских и китайских философов. Отклики на его тезисы были противоположными: восторженный от творческого эмигрантского сообщества и резко негативный — от церкви, что послужило еще одной причиной сложения с себя монашеского сана и отъезда на другой континент. Но религиозный вектор в его поэзии, несмотря на это, остался неизменным, хотя и воплотился в нетривиальных формах.

Н. Резникова в рецензии на первый сборник В. Перелешина «В пути: 1933–1937» писала: «Его стихи классически строги, точны, холодны. Но холод его стихов обжигает, он опалает не меньше, чем жар... Его стихи умны. Пусть они не душевны — они духовны. И путь поэта — от мира к Богу... От земного к небесному — вот постепенный рост поэта...» (цит. по: [Русский Харбин, с. 122–123]).

Но земная жизнь интересовала поэта не меньше, чем небесная, в чем можно проследить влияние на него акмеистических традиций. В рассматриваемой нами десятой книге стихотворе-

ний «Три родины» (Париж, 1987) налицо ориентация Перелешина на акмеистическую поэтику, что во многом объясняется культом Н. Гумилева в харбинских литературных кругах, чего поэт не избежал, особенно в ранних сборниках. Но отношения с акмеизмом у Перелешина были сложные, что приводит нас к мысли о постакмеистической поэтике, отражающей рефлексию всего акмеистического опыта поэта, о чем он сам пишет в послесловии к книге: «Вступление в кружок “Чураевка” в 1932 году ... открыло мне поэзию Гумилева, у которого я нашел верный метод (пирамидальное построение каждого стихотворения), но ни на один час не подпал под чары провозглашенного Гумилевым адамизма, который, кстати сказать, и у Гумилева остался чисто декларативным, поскольку поэт-воин и сам не отрицал своей преемственной связи с символизмом, в частности, символизмом Брюсова. Мои увлечения Ахматовой, Марией Шкапской (!) и Ладинским были весьма кратковременными. Принадлежностью к школе Гумилева я гордился вплоть до конца шестидесятых годов, когда Юрий Иваск “толкнул” меня к подножию Мандельштама. В противовес почти насквозь рассудочному Гумилеву, от Мандельштама я научился устремлению к миру сверхрассудочному или (чаще) подсознательному. Сквозь устойчивые слова стали просвечивать “подвалы” — такие сны, признаваться в которых рассудок не хочет, которые он с завидным постоянством очищает от темной накипи и которым придает общепринятое добронравие, пусть даже мещанское. “Голос темного дна” стал отчетливо слышимым сквозь стихи ностальгические, стихи изгойские, стихи о неприятии мира и бегство от него. Выявилась тема “левшинская”: осознание своей свободы от биологического “долга” — свободы благотворной поэтически, но в обычной жизни оборачивающейся болью и унижением. <...> Все три родины (унаследованная Россия, благоприобретенные Китай и Бразилия) — внутреннего голода не удовлетворили. Осталась неприкосновенной вера в Бога и Церковь, но и тут неизбежны были глубокие сомнения, бунтарство, отчаяние, горькое чувство богооставленности» [Перелешин, с. 159–160].

Книга «Три родины» была составлена Перелешиним из стихотворений предыдущих девяти сборников и ряда новых, она отличается продуманностью композиции и четкой

внутренней логикой. Думается, здесь можно говорить именно о *книге стихов* как об авторской лирической форме. Как известно, начало активной жизни книги стихов на русской почве относится к первым десятилетиям XX в. — периоду Серебряного века, символизма. В статье Н. В. Барковской, У. Ю. Веринной и Л. Д. Гутриной «Книга стихов как теоретическая проблема» дается всесторонний анализ этого явления. В частности, в качестве примера приводится высказывание В. Брюсова: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы в книге стихов — не более, как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно» (цит. по: [Барковская, Верина, Гутрина, с. 24]).

В пользу книги стихов говорит также наличие предисловия и послесловия, датировка стихотворений с указанием книги, в которой оно было опубликовано ранее. В предисловии дается краткая автобиография, автор повествует о своей нелегкой судьбе эмигранта, прозаическая мемуарная форма предвзряет лирическую рефлексию, обрисовывая биографическую канву книги. В наши цели не входит анализ книги как лирического целого, но географические локусы, ставшие знаковыми для Перелешина, вплетены в его канву как необходимые элементы в нужном для этого порядке. Название сборнику дало одноименное стихотворение, в котором поэт, по сути, лирически перелагает содержание предисловия, не обращаясь к теме поэзии, описывает только биографические «контрапункты»: рождение в России («Родился я у быстроводной / неукротимой Ангары...»), вынужденный переезд в Китай (родина «сначала грубо приласкала, / потом отбросила пинком», и герой «упал в страну шелков и чая»), изгнание на другой континент («но был я прогнан из Китая, / как из России — навсегда»), обретение новой родины («Изгой, но больше не забытый, / я отдаю остаток дней / Бразилии незначимой, / последней родине моей») и горькая констатация отрыва от родной культуры («замрут

обрывки давних песен, / не значащие ничего») [Перелешин, с. 114–115]<sup>1</sup>.

Собственно же лирическая рефлексия начинается с первого стихотворения «Рок», где лирический герой, «пароходиком, втиснутым в шлюзы», «вдоль жизни судьбою несом», начинает свой путь от родной стороны. Он хочет повернуть время вспять, «обмануть календарную власть», но втянут в водоворот судьбы, не в силах ничего изменить — «все равно запирается шлюз», «мы как пленники, мир как тюрьма», и «все неуклонно» [с. 8].

В следующем стихотворении («Лето») рисуется перелешинский вариант Эдемского сада — место под жарким солнцем, где герой счастлив (в этом есть автобиографический момент: Перелешин в Бразилии смирился со своей нетрадиционной ориентацией), в пользу чего говорят библейские аллюзии: сад, голуби, деревья, грехопадение:

И каждое твое движенье  
И каждый мимолетный жест  
Так помнят о грехопаденьи,  
Что даже голуби в смущеньи  
Взлетают на соборный крест [с. 9].

Природа мыслилась Перелешиним как продолжение Бога; по мысли И. Р. Санниковой, он воспринимал ее через идею русского космизма — религиозно-философского течения, базирующемся «на холистическом мировосприятии, основанном на идее теологической эволюции Вселенной. Идея космизма достаточно активно распространялась Н. А. Сетницким, оглашавшим свои идеи и в харбинской организации поэтов “Чураевке”, участником которой был и Валерий Перелешин. Душевное одиночество, предчувствие социальных катаклизмов способствовало желанию Перелешина осмыслить тонкую связь между человеком и Космосом, чтобы впоследствии восстановить утраченное единство мира. В лирике поэта четко прослеживается идея завершенности творения и закономерности мироздания» [Санникова, с. 102]. Это коррелирует с акмеистическими воззрениями поэта: как известно, акмеизм исходил из интереса к земному и признанию непостижимости небесного, хотя от

<sup>1</sup> Далее сочинения В. Перелешина цитируются по данному изданию с указанием страницы в квадратных скобках.



символизма стремление «в небеса» осталось, что наблюдается, например, у позднего Гумилева. То есть, следуя религиозной логике Перелешина, в начале показан мир до грехопадения, а странствия и мытарства начались у него потом. Потерянным раем можно назвать Россию, а обретенным — Бразилию, но примечательно, что стихотворение «Лето», в котором эдемский пейзаж разительного напоминает бразильский, написано в Китае — в этом сам Перелешин, вероятно, видел знак Провидения и отобрал его для начальной части книги.

Китай был второй родиной поэта, но именно он в стихах явился зримо и ярко, поскольку Перелешин принял эту страну всем сердцем. Там он окончил школу, учился на юридическом факультете; выучив китайский, переводил местных поэтов, причем его переводы признаются синологами блестящими. Он прекрасно знал китайскую историю, культуру и философию даосизма. Стихи, посвященные Китаю в этой книге, интересно сопоставить с известным сборником Н. Гумилева «Фарфоровый павильон», в которых очевидна акмеистическая ориентация автора: природа Китая описана стилизованно, она интересна поэту культурологически и геософски, через сопоставление с предметами, сделанными руками человека:

Спокойно маленькое озеро,  
 Как чаша, полная водой.  
 Бамбук совсем похож на хижины,  
 Деревья — словно море крыш.  
 А скалы острые, как пагоды,  
 Возносятся среди цветов.  
 Мне думать весело, что вечная  
 Природа учится у нас [Гумилев, с. 251].

У Перелешина же, наоборот, человек учится у природы постигать сущее; его Китай показан глазами не путешественника, а живущего там человека, понимающего специфику восприятия природы в рамках этой ментальности. Стихотворение «Картина», посвященное его подруге-чураевке Марии Коростовец, представляет собой экфрасис, описание китайской миниатюры, причем словом виртуозно передана графическая техника мастера, подробно описывается пейзаж. И если читатель знаком со спецификой традиционной китайской живописи, он знает,

что изображения всегда украшались иероглифами, старательно выписанными тушью, и слово составляло с рисунком единое целое. Стихотворение Перелешина и есть попытка словесного эквивалента подобной картины, и понять ее суть можно только зная философию дао — учения о вечном Абсолюте, которому все в мире подчинено, в том числе и человек. Сама природа есть вечное движение, потому что в ней все текуче, все изменяется, и человек тоже. Высшее счастье для него — познать дао, совершенство, слиться с ним, для чего существуют специальные созерцательные техники. Наблюдение природы, нахождения в ней дарует человеку гармонию, именно так он может осознать свою органическую связь с миром; понимание сути дао дарует человеку бессмертие. В стихотворении Перелешина мы видим попытку словесно передать и саму картину (технику письма), и ощущения человека, наблюдающего пейзаж. Несмотря на очевидную, казалось бы, статичность изображения, пейзаж у поэта живет, двигается (в тексте много глаголов движения):

Есть у меня картина: между скал  
Простерто небо всех небес лучистой.  
Китайский мастер их нарисовал  
Легчайшею и совершенной кистью.

Далее описывается долина («зелень, как ковер»), бредущее стадо с пастухом, «тропинка по хребту» с «вишневыми деревьями в цвету», скалы, «что в небо уперлись». В пейзаже привлекает внимание одна деталь — над «пропастью взвилась сосна», а за ней — удивительная, неземная тишина, путь в иной мир. За гранью бытия лирический герой представляет себя идущим в эти горы:

Лишь только смерть, легка и хороша,  
Меня нагонит поступью нескорой,  
Я знаю, наяву моя душа  
Придет бродить на вычурные горы [с. 52–53].

В стихотворении «На середине моста» традиционная в культуре метафора «жизнь как мост от рождения до смерти» также объясняется философией даосизма: учишь ценить каждый миг, не торопись, не суетись. Вещная, «земная деталь» («мостик горбатый») становится у Перелешина знаком вечности. В этом

стихотворении особенно отчетливо виден тот самый «пирамидальный способ» построения текста, которому Перелешин научился у Гумилева: в первой строчке возникает совершенно реалистичная, яркая деталь, единичный образ, который затем «обрастает словесным мясом», ширится, вокруг него «нарастает мировой контекст», и в последней строке образуется философское обобщение:

Есть мостики горбатые в Китае:  
 До середины медленно, с трудом,  
 А дальше, вниз — легко, почти слетая...  
 А наша жизнь — не век, и мост — не дом.  
 Я медленно взошел до середины,  
 Я шел оглядываясь, не спеша,  
 Чтоб нынче, в день тридцатой годовщины,  
 Понять, что жизнь безмерно хороша.  
 Но дальше вниз — легко, почти паденье...  
 Стой, путник, и движенья не ускоряй:  
 Не упусти весеннего цветенья,  
 Закатов царственных и звонких зорь!  
 Как часто ты, услышав гул погони,  
 Оплачешь плен у ладана и книг.  
 Учись, учись же на возвратном склоне  
 Благословить за ломкость каждый миг! [с. 53].

Примечательно, что образ моста возникает и у Гумилева в «Фарфоровом павильоне», также в начале текста, только у него это стилизованная экфрастическая картинка-зарисовка, сделанная в четкой акмеистической технике, и мост там описывается только как деталь — он ведет к павильону, в котором сидят собеседники за чаем и отражаются в озере:

Среди искусственного озера  
 Поднялся павильон фарфоровый.  
 Тигриною спиною выгнутый,  
 Мост яшмовый к нему ведет.  
 И в этом павильоне несколько  
 Друзей, одетых в платья светлые,  
 Из чаш, расписанных драконами,  
 Пьют подогретое вино.  
 .....

И ясно видно в чистом озере —  
Мост вогнутый, как месяц яшмовый,  
И несколько друзей за чашами,  
Повернутых вниз головой [Гумилев, с. 250].

Такой же принцип «пирамидальности» является стржевым и в стихотворении «Хуцинь», о китайской скрипке. В начальных строках описывается сам народный музыкальный инструмент: «простая скрипка деревянная» названа «безутешной» и «неискусной», ее смычок — «варварским»; потом лирический герой, слушая ее незатейливую заунывную музыку, описывает картину осени, окрестный пейзаж с яркими «вещными» деталями («грусть начальной осени, / Сверчки и кудри хризантем») и чувствует «боль почти желанную», задавая себе вопрос, расширяющий пространство текста до размеров мироздания и выводящий размышления на уровень философской сентенции:

Кто дальний, на плечо округлое  
Хуцинь послушную склоня,  
Рукою хрупкою и смуглою  
Волнует скрипку — и меня?  
Так сердце легкое изменится:  
Я слез невидимых  
И с музой, благодарной пленницей,  
Чужой печалью поделюсь [с. 80].

В стихотворении «В Шаньхайгуане» по этому же принципу описана Великая стена: в первой строке возникает ее образ, живописуются дали, открывающиеся с ее высоты, этнографические и исторические подробности вроде мудрого Вэньчана (бога литературы), к которому студенты приносят требы, чтобы «стать на экзамене трудном бесстрашней», в конце же философская кода, аллюзивно связанная с контекстным полем акмеизма (гумилевские «Жемчуга», мандельштамовский «Камень» и даже «Кипарисовый ларец» предтечи акмеизма Анненского, тема памяти и пр.):

Я как собиратель камней дорогих и жемчужин,  
Что прячет их нежно в резные ларцы и шкатулки:  
И каждый прохожий мне дорог, и каждый мне нужен,  
И память хранит вечера, города, переулки [с. 82].

Обобщенный образ Китая складывается в стихотворении с одноименным названием, и становится понятно, что тема рая возникла еще там («Это небо — как синий киворий, / Осенявший утерянный рай»). В своей второй родине лирический герой жаждет обрести дом в его библейском понимании — как райский сад, место блаженного неведения, причем с ветхозаветным образом органично соседствует восточное представление о реинкарнации:

Словно дом после долгих блужданий,  
В этом странном и шумном раю  
Через несколько существований,  
Мой Китай, я тебя узнаю! [с. 68].

Бразилия, третья родина поэта, описана в последней, третьей, части, она также многолика и пестра, как и Китай, и выдает в Перелешине прекрасного знатока здешних мест и острого наблюдателя. Религиозная Бразилия показана в стихотворении «Корковадо» и напоминает вечернюю молитву паломника, когда герой «на вершине Корковадо / У статуи Христа, один», смотрит на город со святой горы, на уровне облаков, и призывает: «Летите вниз, бывшие бури, / Прочь отпади, моя тоска!». Он счастлив своим почти монашеским уединением:

Один среди меркнувшей лазури  
Я буду чист, как облака.  
Следя, как падающим диском  
Уходит солнце за черту,  
О мире маленьком и низком  
Я, близкий, помолюсь Христу [с. 93].

Бразилия народная изображена в стихотворении «Песенка», автор включил туда даже строчку на португальском о жемчуге, который принесло приливом, ее поет чей-то «звонкий голос», что аллюзивно опять-таки связано с Гумилевым, а фольклорная ориентация подчеркнута характерной анафорой и синтаксическим параллелизмом:

Жемчужина моя в волнах прибоя:  
Я за тобою прыгну в глубину,  
Я назову тебя своей судьбою,  
Я научусь любить тебя одну... [с. 94].

Бразилия интересна Перелешину и современная, и историческая. В современной его удивляет, например, зоопарк («Неужели лев зоопарка — Тоже символ святого Марка?» [с. 96]), в исторической поражают следы героического прошлого времен завоевания континента: например, разыскания археолога, который хочет «потерявшуюся рукопись / Воскресить как палимпсест» [с. 97]. Образ палимпсеста очень точно отражает акмеистические установки Перелешина: именно так акмеист и видит мир через призму культуры, для него все «культурные слои» явлены одновременно, «просвечивая» один через другой.

Порой герою кажется, что он уже совсем привык к чужому дому, и он восклицает («Рио-де-Жанейро»):

Еще мы любим дальних дев  
и помним пушкинские ямбы,  
а ноги, будто обалдев,  
уже выплясывают самбы.  
Еще в крови... Но изживу  
неблаговидную затею  
(Россию, Петроград, Москву)  
— и до конца помулатею! [с. 137].

Как и Китаю, Перелешин поет гимн Бразилии (стихотворение с одноименным названием), исполненный любви и понимания ее самобытности:

Бразилия звонкая, свирель первозданная,  
жалейка ты тонкая, возня барабанная.  
Дай Бог тебе здравия, страна моя Травия,  
на тысячелетия, земля моя Цветия! [с. 119].

Тема России, первой родины, возникает в контексте бразильской как контраст. Ностальгия у Перелешина несколько удивительна, ибо он уехал из родной страны в возрасте 7 лет и практически ее не помнил, но как поэт он вырос в среде авторов первой эмигрантской волны, для которых та стала генеральным образом и темой в лирике. В описании родины у Перелешина мы не найдем конкретики, каких-то географических особенностей, ее образ предельно обобщен и олитературен, в отличие, например, от образов Китая и Бразилии, в которых имеются приметы реальной местности, ономастические и географические.

В образе родины Перелешин опирается на ряд эмигрантских клише, но градус ностальгии, как ни странно, от этого не меньше. В своих мечтах он лелеял «дружеское братство» России и Бразилии:

«Бразилия, Россия» — и готово  
Словесное плетение в груди:  
Звени, латынь, и раньше проходи  
Кириллицей придавленного слова! [с. 122];

Кто сказал, что планета — не дом,  
что чужбина — иной материк,  
что не может родным языком  
зазвучать португальский язык? [с. 120];

Ты позовешь — я тотчас отзовусь.  
Так ветхие преграды уничтожим:  
Несходные Бразилию и Русь  
В единый мир нерасторжимо сложим! [с. 124];

Зови меня, и я тебе отвечу:  
Я вылечу, ты вылетишь навстречу  
К экватору, к полудню и ко мне,  
И встретимся среди морской стихии  
К географу в неведомой стране —  
На острове Розилии-Брассии [с. 125].

Желание объединить два мира выглядит утопически, не случайно такое событие поименовано у Перелешина «сном» (название одного из стихотворений). Следуя за «африканскими стихами» мэтра Гумилева, Перелешин рисует свою вариацию фантастического «мирового зверинца»:

Мне снился среди туманов  
сибирский сосновый бор:  
большие клювы туканов  
и попугаев подбор.  
Там обезьяны кричали,  
мельчили дятлы кору.  
И я бродил без печали  
в бразильско-русском бору.  
Ласкал умиленным взглядом

уютный и мирный мир,  
где с русским медведем  
рядом бразильский грелся тапир.  
Колибри вились над ивой,  
над россыпью душистых трав,  
где думал поспать ленивый  
великолепный удав.  
Не правда ли, лучший метод:  
не выбрать, не изменить,  
но в тайный зверинец этот  
два мира объединить? [с. 104].

Для фантастического объединения двух стран Перелешин выбрал не менее фантастическую дату — «тридцатое февраля». В этот «Необычайный день», как озаглавлено стихотворение, появляются «вместо моря — снежные поля», и «...Россия голосом бразильца / “Добрый день!” по-русски говорит» [с. 131].

Для Перелешина фраза «Россия нужна как воздух» — реализовавшаяся метафора, имеющая буквальный смысл. Он так объясняет свое редкое умение писать стихи на чужом языке, причем на довольно экзотическом (стихотворение «Воздух»):

Стихи рождались каждый час  
Без осязаемых усилий,  
Пока жила в груди у нас  
Хоть капля воздуха России.  
Не капельку, а целый мех  
Мы вынесли на человека:  
Хватило воздуха на всех,  
На все края, на все полвека.  
Осталось на один прием:  
Исчерпан воздух забайкальский  
И нынче я со словарем  
Пишу стихи по-португальски [с. 112].

Самого себя поэт именует «блудным сыном», но, к сожалению, Бог не дал ему счастья припасть к родным коленам. Он, называющий себя «от родных отбившимся поэтом», понимает, что «не всякому дано бродить по ковылю», «приветствовать прохожего по-русски», но он все равно «от русского хмеля во хмелю» [с. 129]. Разумом понимая, что судьба его в России была



бы незавидная, о чем говорит опыт репатриантов и оставшихся «несогласных» («Стоял бы я в России над Невой / И выбрал бы одну из перекладин» [с. 135]), что история, как известно, сослагательного наклонения не любит, он не устает сам себе удивляться: отчего он, «Бразилии приемный сын», глядя на это жаркое карнавальное буйство, «слышит снег и пушкинские ямбы?» [Там же]. Поэтому так пронзительно звучат слова его «Ностальгии», в которых чувствуется боль утраты, потерянный, но не обретенный рай и признание в великой любви:

Я сердца на дольки, на ломтики не разделю,  
Россия, Россия, отчизна моя золотая!  
страны вселенной я сердцем широким люблю,  
Но только, Россия, одну тебя больше Китая [с. 84].

Валерий Перелешин являет собой редкий пример «продлившегося акмеизма» (постакмеизма) в его репрезентативном виде: он сумел реализовать свою «тоску по мировой культуре» в ярких и зримых гео- и этнокультурных образах. Его глубинная установка на «диалог культур» прослеживается на уровне поэтики: полемика с гумилевскими и мандельштамовскими постулатами привела к продолжению акмеистической линии в поэзии русского зарубежья, доказав закон преемственности литературы диаспоры и метрополии, обнаружив общие тенденции в развитии этого течения в постакмеистическую эпоху.

### Список литературы

*Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д.* Книга стихов как теоретическая проблема // Филологический класс. 2014. № 1 (24). С. 20–31.

*Гумилев Н.С.* Стихи; Письма о русской поэзии / вступ. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. М. : Худож. лит., 1989. 447 с.

*Матвеева Ю.В.* Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. 194 с.

*Матвеева Ю.В.* Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants : автореф. дис. ... докт. филол. наук / Урал. гос. ун-т им. А.М. Горького. Екатеринбург : [б. и.], 2009. 38 с. [Электронный ресурс]. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003470279#?page=1> (дата обращения: 05.12.2018).

*Мосейкина М.Н.* Судьба поколений литературной эмиграции в контексте российско-латиноамериканского диалога культур // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2016. Т. 18. № 4 (157). С. 55–68.

*Перелешин В.Ф.* Три родины : десятая книга стихотворений. Париж : Альбатрос, 1987. 166 с.

Русский Харбин / сост., предисл. и коммент. Е.П. Таскиной. М. : ЧеРо, 1998. 272 с.

*Санникова И.Р.* Религиозно-философское своеобразие лирики Валерия Перелешина // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 2. С. 101–107.

О. В. Приловская  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## **Классическая литература — личность — советская реальность в контексте размышлений П. П. Бажова**

П. П. Бажов, как известно, принимал активное участие в формировании культурной и научной жизни Урала. Его статьи, письма, воспоминания, опубликованные и на сегодняшний день доступные для читателя, являются тем материалом, по которому можно проследить линию его рассуждений о значимости и продуктивности изучения классической русской литературы в деле формирования мировоззрения личности начиная с детских лет и на протяжении всей жизни.

Работая в 1899–1908 гг. учителем Екатеринбургского духовного училища, П. П. Бажов в своей педагогической деятельности обращался к многочисленным примерам из произведений русских классиков. По сохранившимся и опубликованным воспоминаниям современников можно выделить наиболее важные принципы работы Бажова. Так, например, Валентина Александровна Бажова, жена писателя и его ученица, рассуждает о некоторых методических принципах Павла Петровича, которые помогли учащимся успешно освоить учебную программу: «уроки русского языка строились на многочисленных примерах, взятых из русских былин, из басен Крылова, стихов Пушкина, Некрасова, Лермонтова, из произведений Тургенева, Толстого, Лескова, Чехова. Любое сухое и трудное, на первый взгляд, грамматическое правило становилось доступным, понятным, живым в изложении Павла Петровича» [Павел Петрович Бажов в воспоминаниях, с. 142]. Как пишет В. А. Бажова, Павел Петрович часто оставлял комментарии на полях ученических работ: «погоня за искусственными построениями ничего кроме вреда не принесет»; «не забывайте, что красота слога, прежде всего в

простоте»; «избегайте всего искусственного» [Там же]. Негативное отношение к «искусственному» в процессе написания творческих учебных работ и рассуждения на эту тему неоднократно встречаются в публикациях Бажова последующих лет.

В своей преподавательской работе Павел Петрович, по воспоминаниям В. А. Бажовой, не обходил вниманием и вопрос художественной ценности тех или иных произведений литературы. Имея свою библиотеку, он давал различные книги ученикам для внеклассного чтения, отвечал на вопросы, помогал понять художественное значение прочитанного. Так, «очень резко отзывался он о книгах Чарской», потому что они «не раскрывают перед читателями подлинной жизни, не говорят о труде, а учат скользить по поверхности жизни, маня легкими удовольствиями, уводя от действительности в царство мечтаний» [Там же, с. 144]. О творческом же наследии Д. Н. Мамина-Сибиряка, напротив, Бажов отзывался с большой симпатией, утверждая, что благодаря своим уральским и сибирским рассказам, романам «Горное гнездо», «Приваловские миллионы», «Три конца», «Хлеб», «Золото» Мамин приобрел почетное место в ряду отечественных писателей. В ранней статье «Д. Н. Мамин-Сибиряк как писатель для детей» Бажов впервые сформулировал некоторые основополагающие принципы создания художественных произведений. В произведениях Мамина-Сибиряка «о детях и для детей» Бажов ценил «правдивость» изображения («дети увидят подлинную жизнь — цель забот и труда, с редкими радостями; увидят и темные стороны жизни»); «глубокое понимание детской психологии» («во всех рассказах много движения, что так любят юные читатели»), художественную изобразительность («“детям-квартирантам” писатель рассказал о светлых уральских озерах, о бойких горных реченьках, о своих “милых зеленых горах”, где небо кажется выше, и люди добрее») (см.: [Слобожанинова]).

Не исключено, что в своей педагогической работе Бажов не только опирался на профессиональный опыт, но также прибегал к анализу личных детских воспоминаний. По словам писателя, в школьные годы он учился читать и писать по «Родному слову», учебникам К. Д. Ушинского, который в своих книгах обращался к творчеству «гениального поэта А. С. Пушкина». По словам Бажова, каждое стихотворение поэта легко было

понять и выучить школьнику; также он отмечал, что в «детском представлении» «просто невозможно не любить такого веселого писателя» [Бажов, с. 100]. Однажды одну из книг Пушкина он получил в библиотеке на «довольно тяжелых условиях — выучить наизусть весь том». На выполнение этого задания понадобился целый месяц. Анализируя впечатления от прочитанных в детстве книг, Бажов называл «Книгу для чтения» Л. Н. Толстого неизмеримым образцом «простоты, ясности и большой занимательности» [Там же, с. 126]. Вспоминая писателя и о том, как впервые прочитал «Пестрые рассказы» А. П. Чехова: с первой страницы «захлебнулся смехом», позвал друзей, затем все вместе книгу читали вслух и с таким увлечением, что «классная комната огласилась смехом десятка подростков» [Там же, с. 142].

В статьях, выступлениях и письмах Бажова разных лет можно выявить его систему принципов создания классических художественных произведений, а также рекомендации для литераторов, берущихся за перо. Прежде всего, Бажов советовал писателям задуматься о «дальномере» — актуальности произведений, которая могла бы сохраниться на протяжении долгих лет. В письме к Е. Пермяку Бажов так рассуждает о произведении И. А. Гончарова: «вот “Обломов” жив и в наши дни т. к. он дан по правильно поставленному дальномеру» [Павел Петрович Бажов в воспоминаниях, с. 9]. Для того, чтобы литературное произведение было востребовано долгие годы, Бажов советует литераторам обращаться к различным областям знания — изучать науки, находить и внимательно проверять источники информации. В письме к Е. Пермяку он писал: «разве наш национальный гений А. С. Пушкин не поразителен и своей трудоспособностью? Работая над историей Пугачевщины, он не только месяцами сидит в архиве, но едет на Урал. Это ведь не на самолете и даже не в вагоне, а на перекладных. Попробуйте представить, что кто-нибудь из наших современников проделал адекватный труд!»; «у Пушкина все это вошло частично в “Капитанскую дочку”, да в отдельные строки стихов» [Там же, с. 8]. Подобного рода рекомендации и установки Бажова вспоминал и Б. Рябинин: «в беседах с литературной молодежью Павел Петрович всегда подчеркивал важность, необходимость для писателя много ездить, смотреть, впи-

тывать в себя, вдумываться в увиденное, советовал больше читать», «сам он читал необыкновенно много» [Павел Бажов: воспоминания о писателе, с. 64–65].

Бажов часто напоминал начинающим литераторам о «непревзойденных образцах» классической литературы: отмечал «точность выражения мысли, краткость изложения, яркость» у Толстого; «глубокую национальную основу» рассказов Чехова, его «изумительную легкость и простоту», «смех» как победу над всеми жизненными трудностями. На юбилее «Литературной газеты» Бажов назвал сказки Пушкина «чудесным сплавом, где народное творчество неотделимо от личного творчества поэта», и призвал начинающих писателей взглянуть на произведения Пушкина как на образец, особое внимание обратив на его «отношение к народному творчеству» [Бажов, с. 95].

Бажов внимательно следил за процессом формирования, становления молодых литераторов: он присутствовал на заседаниях писательских кружков, внимательно изучал новые литературные публикации, лично встречался и переписывался с авторами, давая им советы (см. об этом: [Приловская, с. 154]). Многие писатели с благодарностью вспоминали как его рекомендации, так и в целом сам факт общения с Бажовым. Так, в своих воспоминаниях Е. Пермяк, говоря о письмах, адресованных ему Бажовым, заключает, что его рекомендации были бы полезны не в частности, но всем литераторам в их профессиональной деятельности вообще. «Перечитывая эти письма, я как бы сызнава беседаю с живым Бажовым и каждый раз убеждаюсь, что мне они адресованы лишь номинально, что мой адрес оказался всего лишь своеобразным пунктом переадресовки написанного для всех» [Павел Петрович Бажов в воспоминаниях, с. 6].

Активно размышляя над спецификой создания произведений художественной словесности, П. П. Бажов советовал современникам — советским литераторам — сохранять связь с русской классической литературой, оказывая тем самым значительное влияние на формирование мировоззрения как читателей, так и писателей и литературоведов. Его установки актуальны и в наши дни и заслуживают внимательного изучения специалистами в области литературы.

## Список литературы

*Бажов П.П.* Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск : Кн. изд-во, 1955. 272 с.

Павел Бажов: воспоминания о писателе. М. : Сов. писатель, 1961. 400 с.

Павел Петрович Бажов в воспоминаниях. Свердловск : Свердл. кн. изд-во, 1953. 248 с.

*Приловская О.В.* Историко-культурное наследие Урала в установках П.П. Бажова для профессиональных литераторов // Приоритеты массмедиа и ценности профессии журналиста : материалы междунар. науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 17–18 мая 2018 г.). Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2018. С. 154–155.

*Слобожанинова Л.М.* П. Бажов. «Д. Н. Мамин-Сибиряк как писатель для детей» // Урал. 1987. № 12.

Р. Ш. Абельская  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## **«Черный человек» В. Высоцкого: высокие образы в соединении с «уличной» поэтикой**

Данное исследование основывается на идее о том, что структура поэзии Владимира Высоцкого, как и авторской песни в целом, представляет собой результат синтеза «высоких» и «низких» элементов различных песенных и поэтических жанров, ставших материалом для формирования авторской песни.

Обратимся к стихотворению «Мой черный человек в костюме сером...» (1979 или 1980), чтобы на его примере проследить, как в творчестве Высоцкого осуществляется этот синтез, в данном случае, высоких поэтических образов «золотого» и «серебряного века» и элементов «уличного» фольклора.

Стихи Высоцкого проходили, по сути, такую же эволюцию, как его песни: от речи, стилизованной под «уличную», — к речи поэтической. При этом стихия «уличного» песенного фольклора осталась той основой, на которую опираются и поэтическое, и песенное творчество барда. Это позволяет анализировать стихи и песни Высоцкого в рамках единого подхода.

Стихотворение «Мой черный человек в костюме сером...» вызывает одновременно и пушкинские, и есенинские ассоциации. Первые (пушкинские) проанализировал А. В. Кулагин, кратко изложим его тезисы. В стихотворении Высоцкого последовательно развивается «моцартовская» тема, перекликаясь с темой одной из «маленьких трагедий» Пушкина, пьесы «Моцарт и Сальери». Моцарту кажется, что «черный человек», по заказу которого он пишет «Реквием», всюду его преследует. У Высоцкого эта тема одновременно и конкретизируется, и приобретает обобщение: «черный человек в костюме сером» — это представитель Системы, один из гонителей поэта. «Моцартовская» тема

Абельская Р. Ш. «Черный человек» В. Высоцкого...



развивается у Высоцкого в пушкинской логике: «кликуш», объясняющих «привилегии» поэта недосмотром начальства, легко соотносит с Сальери, сетующим на несправедливость небесного «начальства», наградившего божественным даром не его, а Моцарта. В обоих произведениях звучит тема творчества: «известные поэты» — друзья лирического героя — в стихотворении Высоцкого снисходительно дают ему «добрые советы». Отчасти эти «советы» напоминают о снисходительном тоне Сальери, поучающего Моцарта. Наконец, кульминация лирического сюжета и в том, и в другом случае связана с приближением смерти (см.: [Кулагин, 2002, с. 83–85]).

Рассмотрим теперь есенинские аллюзии в интересующем нас произведении. Если пьесу Пушкина и стихотворение Высоцкого связывают параллели в развитии «моцартовской» темы, то поэма С. Есенина «Черный человек» дала Высоцкому «угол зрения» на классику.

По свидетельству С. А. Толстой-Есениной, говоря «об этой вещи» — поэме «Черный человек» — Есенин «не раз упоминал о влиянии на нее пушкинского “Моцарта и Сальери”» [Есенин, т. 2, с. 428]. Хотя, наверное, точнее было бы говорить не о влиянии, а о том, что пушкинское произведение выступило в качестве порождающей творческой силы и подтолкнуло поэта начала XX в. к созданию оригинального образа.

В отличие от пушкинского Моцарта и его «черного человека», существующих в условном мире Вечности, герой Есенина локализован в современной ему реальности:

Этот человек  
 Проживал в стране  
 Самых отвратительных  
 Громил и шарлатанов [Там же, с. 289].

Высоцкий, двигаясь в есенинской парадигме, во-первых, конкретизирует череду «отвратительных» персонажей:

Мой черный человек в костюме сером —  
 Он был министром, домуправом, офицером...  
 [Высоцкий, с. 142]<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Далее произведения В. Высоцкого цитируются по данному изданию, т. 2, с указанием страницы в скобках.

во-вторых, иллюстрирует есенинские образы «громил и шарлатанов», изображая их в действии:

Как злобный клоун, он менял личины  
И бил под дых, внезапно, без причины [с. 142].

Параллельно есенинским, у Высоцкого возникают мотивы «крыльев» и «хрипоты». Если модернистский есенинский образ («Голова моя машет ушами, / Как крыльями птица...») Высоцкий возвращает в русло классической образности («И, улыбаясь, мне ломали крылья...»), то мотив «хрипоты» он, наоборот, осовременивает, придавая ему «уличный» оттенок.

У Есенина:

«Слушай, слушай!» —  
Хрипит он, смотря мне в лицо... [Есенин, т. 2, с. 291];

у Высоцкого:

Мой хрип порой похожим был на вой...  
.....  
И я со смертью перешел на ты, —  
Она давно возле меня кружила,  
Побаивалась только хрипоты [с. 142, 143].

Еще один общий мотив присутствует у обоих латентно — это мотив жены-иностранки. На этот мотив — в связи с другим стихотворением Высоцкого («Люблю тебя сейчас...») — указывает А. В. Кулагин: «Если вернуться к Есенину, то переключки с его стихами могли подкрепляться или даже возникать в творческом сознании Высоцкого благодаря одному биографическому сближению, пройти мимо которого было невозможно. Супружеский союз русского поэта с иностранкой ассоциировался с парой Есенин — Дункан» [Кулагин, 2010, с. 157].

В «Черном человеке...» Высоцкого упоминание, хотя и неявное, о жене-иностранке, ассоциировалось с поездками за границу, а значит, касалось и «тамошней» вожденной и сказочной жизни, и неизбежно — угрызений совести и необходимости оправдываться.

Этот мотив дважды повторяется в «Черном человеке» Есенина:

И какую-то женщину,  
 Сорока с лишним лет,  
 Называл скверной девочкой  
 И своею милою [Есенин, т. 2, с. 289].

Строфа, где речь идет о жене Есенина Айседоре Дункан, находится в ряду строф, которые «черный человек» читает в качестве обвинений «по мерзкой книге», что вызывает у героя резкое отторжение и нежелание слушать рассказ о «жизни скандального поэта». По воспоминаниям современников, поэма была написана вскоре после возвращения Есенина с женой из долгой зарубежной поездки 1922–1923 гг. (см.: [Там же, с. 427]). Возможно, негативные чувства, отразившиеся в поэме, были вызваны тем, что поэт испытывал душевные терзания, связанные с его привилегированным положением и отъединенностью от своих крестьянских корней, о чем позднее он написал в другом стихотворении («Я ли вам не свойский, я ли вам не близкий, / Памятью деревни я ль не дорожу?») [Там же, т. 1, с. 343].

С подобными эмоциями и по подобному же поводу мы встречаемся в стихотворении Высоцкого:

Вокруг меня кликуши голосили:  
 «В Париж мотает, словно мы — в Тюмень...»  
 .....  
 Судачили про дачу и зарплату:  
 Мол, денег — прорва, по ночам кую.  
 Я все отдам — берите без доплаты  
 Трехкомнатную камеру мою [с. 142, 143].

Поездки в Париж к жене-француженке, трехкомнатная квартира в Москве на одного человека — это были блага, которыми в СССР могли обладать немногие. Как и Поэт в «Черном человеке» Есенина, герой стихотворения Высоцкого чувствует необходимость объясниться и протестует против наветов.

Параллели можно обнаружить и в кульминациях обоих произведений. Эмоциональный накал в этом случае связан с вызовом, который оба героя бросают смерти, и выражается метафорой резкого, звенящего звука. Герой Есенина швыряет трость в незваного гостя и попадает в зеркало (удар — звон разбитого стекла):

Я взбешен, разъярен,  
И летит моя трость  
Прямо к морде его,  
В переносицу...

.....  
Я в цилиндре стою,  
Никого со мной нет,  
Я один...  
И разбитое зеркало... [Есенин, т. 2, с. 292].

У героя Высоцкого лопается «терпенья жила» (хлопок — звон лопнувшей струны):

И лопнула во мне терпенья жила —  
И я со смертью перешел на ты... [с. 143].

Наконец, мотив Высшего Суда есть во всех трех произведениях, и на примере этого мотива можно проследить, как Высоцкий читает Пушкина сквозь «магический кристалл» поэзии «серебряного» и шире — первой трети двадцатого века.

Пушкинская пьеса заканчивается намеком на небесный суд, ожидающий убийцу, — и это и есть ответ небес на вопль Сальери о справедливости:

А Бонаротти? Или это сказка  
Тупой, бессмысленной толпы — и не был  
Убийцею создатель Ватикана? [Пушкин, с. 370].

В таком контексте «черный человек» Моцарта предстает вестником божественных сил, предупреждающим его о близости смерти и все той же неизбежности Суда — что пушкинский герой встречает со страхом, но без сопротивления.

Поэт из есенинской поэмы, в отличие от пушкинского Моцарта, ведет себя как бунтарь и богоборец, в соответствии с установками своего времени отрицая свою нравственную ответственность, и швыряет в вестника тростью.

Герой Высоцкого объединяет в себе элементы обеих позиций: он бунтует против покорности («И лопнула во мне терпенья жила...») и не боится смерти («И я со смертью перешел на ты...»), но не отказывается от Высшего Суда и готов ответить на любые вопросы:

Я от суда скрываться не намерен,  
Коль призовут — ответу на вопрос [с. 143].

Заканчивается стихотворение Высоцкого утверждением не только правоты выбора собственного пути, но правоты Художника вообще:

Но понял я, что лживо и что свято, —  
Я понял это все-таки давно.  
Мой путь один, всего один, ребята,  
Мне выбора, по счастью, не дано [с. 143].

Эта позиция подтверждена и в другом стихотворении, написанном в год смерти поэта:

Мне есть что спеть, представ перед Всевышним,  
Мне есть чем оправдаться перед ним [с. 155].

Таким образом, создавая образ своего лирического героя, Художника с большой буквы, Высоцкий опирается на два классических произведения — пушкинского «Моцарта и Сальери» и есенинского «Черного человека».

Стихотворение «Мой черный человек в костюме сером...» строится на синтезе высокого поэтического образа, пришедшего из классической поэзии, и песенно-фольклорных средств выразительности, принадлежащих «уличному» творчеству.

Пушкинские и есенинские образы, воспринимаемые независимо от их содержания как «высокие», сталкиваются с «низкой» современной реальностью: «черный человек» становится «серым», что придает ему налет пошлости, тот же налет лежит на «друзьях-поэтах», которые мелки по сравнению с терзаемым демонической завистью Сальери.

«Уличная» речь по-прежнему, как и в ранних стихах и песнях, является основой стихотворной речи Высоцкого. Она звучит и из уст героя («домуправ», «бил под дых», «кричу — торчу»), и врывается в текст стихотворения вместе с «кликушами» («в Париж мотает», «видать, начальству лень», «денег прорва»). Она сталкивается и переплетается с «высокой» речью Поэта, готового ответить перед Высшим Судом, перед самим Всевышним — но и перед лицом Всевышнего Поэт обращается к читателям и слушателям «ребята», возвращая их в родную «уличную» стихию.

Наконец, манера исполнения Высоцкого — его «хрипота» (в том числе, если она — лишь поэтический образ), интонационная экспрессия, своеобразная «уличная» мужественность — уходят своими корнями в «городской» («уличный», «дворовый», «блатной», «одесский») песенный фольклор. Эта манера, этот стиль как бы «низового» уличного исполнения органично соединяется в произведениях Высоцкого с «высокими» поэтическими образами.

Итак, поэтические образы «золотого» и «серебряного века», просвечивающие друг друга, представляют собой аспект высокой составляющей в структуре поэзии Высоцкого. При этом возвышенный поэтический образ строится с помощью поэтических (в стихах) или поэтико-музыкальных (в песнях) элементов «дворовой» или «уличной» песенки. В стихах позднего периода, в отличие от песен, это менее явно эксплицировано, но «уличная» поэтика никуда не исчезает, оставаясь существенным компонентом поэзии Высоцкого.

### Список литературы

*Высоцкий В.С.* Соч. : в 2 т. / сост. А. Е. Крылов. Т. 2 : Стихотворения. Песни театра и кино. Поэма. Проза и драматургия. Екатеринбург : У-Фактория, 1997. 539 с.

*Есенин С. А.* Собр. соч. : в 3 т. М. : Правда, 1970. Т. 1. 383 с.; Т. 2. 447 с. (Б-ка «Огонек». Б-ка отеч. классики).

*Кулагин А. В.* Бесы и Моцарт // Кулагин А. В. Высоцкий и другие : сб. ст. М. : Благотворительный фонд В. Высоцкого, 2002. С. 78–88.

*Кулагин А. В.* «Люблю тебя сейчас...» Высоцкого в поэтическом контексте // Кулагин А. В. У истоков авторской песни : сб. ст. Коломна : Моск. гос. обл. соц.-гуманитар. ин-т, 2010. С. 151–165.

*Пушкин А. С.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 3 : Поэмы и повести в стихах. Драматические произведения. М. : Правда, 1969. 531 с.

М. С. Голенищева  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Функции греческой мифологии в современной фантастике (на материале «Ахейского цикла» Г. Л. Олди)<sup>1</sup>

Фантастика — явление развивающееся и до конца не изученное. В литературе фантастическое может воплощаться в виде некой гипотезы, лежащей в основе сюжета, в виде социальной модели, может служить метафорой или стать концепцией мироздания. Иными словами, оно может проявляться множеством различных способов, давая автору неограниченный простор для творчества. В некоторых произведениях фантастическое служит только методом, помогающим раскрыть главную тему, в других же — на основе фантастического как главного элемента текста будет выстраиваться сюжет. Поэтому споры о том, следует ли определять фантастику как отдельный жанр литературы, закономерны и понятны. Как отмечает Е. Н. Ковтун, считать фантастику жанром не совсем корректно, поскольку существуют фантастические рассказы, повести и романы, т.е. «фантастическое произведение ... представляет собой жанровую разновидность рассказа, повести или романа» [Ковтун, 2007, с. 24]. Правомернее называть фантастику областью литературы, представляющей собой группу произведений, которые объединяемы общей темой.

Краткая литературная энциклопедия определяет фантастику как «специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей способом» [Краткая литературная

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством кандидата филологических наук, доцента кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Татьяны Игоревны Хоруженко.

энциклопедия, с. 973]. По мнению же Е. Тамарченко, на данный момент не существует обобщающего понятия для жанра фантастики, т. к. существующие варианты или интуитивно ясны, или излишне сложны (см.: [Тамарченко, с. 379]).

Одним из самых популярных ответвлений фантастики является фэнтези. Фэнтези — это «литература, в пространстве которой возникает эффект чудесного, в ней присутствует в качестве основного элемента сверхъестественные или невозможные миры, персонажи и объекты, с которыми читатель и герои оказываются в более или менее тесных отношениях» [Ковтун, 1999, с. 5]. Как пишет А. Карелин, в толковании фэнтези есть две крайности: «по одной из них, фэнтези — жанр сказочный, и происхождением своим обязан именно мифологической (более ранней) и сказочной (более поздней) традиции. С другой стороны, типичный роман-фэнтези многое взял и от рыцарской, приключенческой прозы» [Карелин, с. 13]. Фэнтезийный мир изначально существует как фантастическое допущение, заведомо иррациональное и невозможное.

Если говорить о мифе, то, как отмечает Е. М. Мелетинский, миф является «характерным явлением литературы XX в. и как художественный прием, и как стоящее за этим приемом мироощущение» [Мелетинский, с. 141]. Миф — это древнейшее сказание, являющееся неосознанно-художественным повествованием о важных, часто загадочных для человека природных, физиологических и социальных явлениях, о происхождении мира, о загадке рождения человека и о происхождении человечества, о подвигах богов, царей и героев, об их сражениях и трагедиях (см.: [Козлов, с. 312]). Изначально миф был средством художественного отражения действительности, цель которого — объяснить незнакомые явления посредством ассоциаций и образов. Иными словами, он был продуктом коллективно-бессознательного творчества народа. Со временем, утратив сакральность и функцию объяснения, миф сохранил только свою художественную составляющую, что сделало его неотъемлемой частью литературного наследия.

Миф активно влияет на литературу с древнейших времен. Особенно значительное влияние на европейскую литературу оказала античная мифология. Начиная с эпохи Возрождения, образы и сюжеты древнегреческих мифов стали повсеместно



использоваться в искусстве. Даже в наше время мифы древней Греции не теряют своей популярности: помимо множества книг и фильмов на темы античной греческой мифологии, ее образы используются в рекламе. Мифологические герои постоянно на слуху, и поэтому, погружая читателя в фантастический мир Древней Греции, писатель может быть уверен в узнаваемости некоторых реалий.

Мир, основанный на мифе, кроме прочего, не требует логической предпосылки: он существует как некая данность, априори возможная и вполне естественная — если на ней строится повествование, или же предполагается существующая, если фантастика является лишь элементом сюжета. При этом создаваемые на основе мифологизма миры соотносятся «не с личным опытом, а с аналогичными мирами, ранее созданными человеческим воображением» [Ковтун, 1999, с. 148]. Иными словами, благодаря введению мифологии произведение обретает связи с предшествующими культурными пластами.

Фантастическое, лежащее в основе жанра фэнтези, является так же общей чертой мифа. Е. Тамарченко указывает на то, что фантастическое в фантастике существует в мире без границ, без пространственно-временных барьеров и запретов реальности, здесь допустимы условности вроде телекинеза, антропоморфизма и пр. (см.: [Тамарченко, с. 381]). Это же характерно и для мифа.

В области фэнтези встречаются и смешиваются всевозможные крайности, для писателей открыто поле для авторских экспериментов. В основе фэнтези всегда лежит некое противоречие: возможного и невозможного, прошлого и будущего, а действие происходит непосредственно «на краю» (см.: [Гуревич, с. 64]), где все эти противоречия сходятся в единую точку. Важно при этом, что если фантастическое начинается на границе (как раз той точке слияния противоречий) законов природы, то фэнтези за эти границы выходит — зачастую не заботясь ни о логике, ни о мотивировках, иногда даже не давая читателю объяснений фантастического начала в произведении.

Противоречия в фэнтези могут быть представлены не только абстрактными понятиями, но вполне конкретными явлениями той или иной эпохи, отражая общественно-исторический,

политический или личностный пласт. Положение же героя в современном фэнтези — на границе миров или же на перекрестке путей, что помогает раскрыть в нем образы свободы, выбора, перерождения личности.

В плане погружения в мир фэнтезийного романа, построение сюжета и возможности соотнесения себя с личностью героя благодатной почвой является древнегреческая мифология. Примером здесь может случить опыт харьковских писателей-фантастов Дмитрия Громова и Олега Ладыженского, пишущих под псевдонимом Генри Лайон Олди. В своем «Ахейском цикле», состоящем из трех романов, они изображают становление главных героев как личностей, с этой целью отправляя их в путешествие, по завершению которого они должны познать и обрести себя. По сути, каждая книга является романом воспитания, в котором нам показывают этапы взросления героя и становление его мировоззрения. В первом романе цикла «Герой должен быть один», Олди концентрируются на становлении близнецов Алкида и Ификла и их превращении в великого героя Геракла. В «Одиссее, сыне Лазрта» мы видим освоение мира взрослеющим Одиссеем, а также его долгий путь обретения себя, проведенный его через Троянскую войну и последующие препятствия. В завершающем романе «Внук Персея» рисуется картина классического взросления героя — Амфитриона — в процессе которого он вырабатывает свою систему ценностей и учится жить во враждебно настроенном мире.

Важно подчеркнуть, что влияние мифологии на произведения харьковских фантастов не ограничивается только лишь введением архетипических образов, а распространяется и на структуру, и на проблематику текста. На основе анализа романов «Ахейского цикла» мы выделили несколько функций, которые выполняет в нем греческая мифология.

Первой функцией греческой мифологии, таким образом, становится художественное осмысление реальности. Фэнтези преследует схожие цели, перераспределяя явления окружающей действительности, чтобы «дешифровать» их смысл. Мифология становится для этого отличной подпоркой, позволяющей расставлять явления реального мира в неожиданных с точки зрения бытовой практики сочетаниях и раскрывать новые стороны их сущности.

«Сюжетные схемы» мифов с их персонажами, мотивами, событиями зачастую становятся основой литературных произведений. Литература, обладая собственной структурной организацией, не только переосмысляет мифологическую традицию (через прямое обращение к мифам, сказкам и героическому эпосу), но и преобразует миф по законам поэтики литературных произведений (см.: [Кривонос, с. 123]).

Вторая функция — создание убедительной, логичной и достоверной вселенной, на основе которой строится практически любой авторский миф. Способы построения фантастического мира существуют разные: можно переосмыслить традиционные мифы, использовать их отдельные элементы, перенести мифологических персонажей в современный мир или же создать собственную мифологию.

Писатели Г. Л. Олди в своих романах детально воссоздают быт Древней Греции, не претендуя на историческую точность, но кропотливо изображая жизнь и быт героев, очерчивая культурные и политические аспекты описываемой эпохи. Столь же ответственно они подходят и к воссозданию мифов, хотя зачастую и видоизменяют их «темные» места, дополняя мифологическую историю. Например, в романе «Герой должен быть один» на первый план выходит не только фигура Алкида — признанного историей Геракла — но и его брата-близнеца Ификла, о которой непосредственно в самих мифах почти не сказано.

Третья функция греческой мифологии заключается в том, что она является неиссякаемым источником мифологических сюжетов и образов. В «Ахейском цикле» Олди воссоздали перед читателями картину Древней Греции, воспроизвели известные мифы, но совершенно по-другому расставили акценты. Через весь цикл красной нитью проходит идея взаимоотношений Богов, Героев и Людей. Так, во втором романе цикла — «Одиссей, сын Лаэрта» — нам показывают тонкую грань между человеком и богом, грань, которую нетрудно переступить. Вопреки греческой традиции, боги в романе показаны вполне человеческими: им тоже присущ страх смерти, и поэтому они боятся героев, которые имеют силу, способную их убить: «Малыш <Ахилл> стоял на криках. На бешенстве. На упоении боем. А бог — на башне. Малыш — на обожании и восторге. На ужасе. А бог — просто на башне. Малыш попирает воздух, которым дышала

война и который сам был войной; малыш стоял на войне, а бог — просто на башне» [Олди, с. 518]<sup>2</sup>. Миссия Одиссея в новой истории Олди заключается не столько в возвращении домой, сколько в возвращении к себе — к тому, кем он был до Троянской войны. «Я вернулся. Я вернулся по-настоящему. Я дома. Но пальцы прикипели к костяным накладкам. Не надо, взмолился рыжий, сам не зная — кому. Наверное, себе. Пожалуйста, не надо. Я устал. Я хочу спать. В своем доме, на своей кровати. Со своей женой. Пусть все закончился <...> Я был... я был кем угодно, перестав быть самим собой» [с. 678]. До войны все было просто: чтобы вернуться, ему нужно было просто уйти. После войны, которая смешала человеческое и божественное, чтобы вернуться — «мне надо вернуться» [с. 686], даже если для этого необходимо пройти через царство мертвых. Одиссей строит для самого себя кенотаф — символическую гробницу, — чтобы навсегда похоронить того ненастоящего, больше божественного, себя, что вернулся с войны таким же молодым, как и уходил. Он хоронит себя и возвращается домой таким, каким должен: «...человек идет домой. Возвращается. Усталый человек, старше средних лет. Грузные плечи. Хромота. Пожар волос изрядно бит пеплом седины: на висках и дальше, огибая блестящие зальсины. На левой руке не хватает двух пальцев. И морщины, морщины...» [с. 688].

В завершающем романе цикла, «Внук Персея», показано рождение нового бога — Диониса, а также соблазн становления богом, которому подвергается Амфитрион. Тема подобного соблазна неоднократно поднимается в цикле.

Преобразуя таким образом известные мифологические сюжеты, Олди выстраивают свою философию и выражают идею, раскрывая разницу между Человеком-богом и Богочеловеком. Так реализуется четвертая функция греческой мифологии: на ее основе авторы формируют фантастически-правдоподобный мир, при этом вводя свои правила и расставляя свои акценты.

Пятой функцией мы выделяем построение своеобразного, экспериментального, хронотопа. Особой чертой фэнтези, связывающей его с мифологической традицией, выступает специфика времени и пространства. В произведениях «Ахейского

<sup>2</sup> Далее роман Г. Л. Олди цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

цикла» появляется специфический хронотоп: рассказывается о мире, существующем по своим, чуждым реальности, законам. Этот мир мифологичный по своей сути, что выражается в четких бинарных оппозициях, на которых он строится, отождествлении микрокосмоса и макрокосмоса, а также единении с природой.

Особенно примечателен в этом плане хронотоп романа «Одиссей, сын Лаэрта». Олди выбирают характерный для фэнтези хронотоп «дороги», но примешивают к нему хронотопы, присущие роману-путешествию, роману-воспитанию и психологическому роману. Иными словами, все встречи героя и ключевые для него события происходят «в дороге» (мотив пути является одним из основных для романа), при этом нам показывают классическое взросление персонажа и становление его мировоззрения (идиллический хронотоп романа-воспитания), а само пространство осмысливается через самопознание героя. Таким образом, в романе Олди классические хронотопы перемешиваются, сливаясь в один хронотоп Номоса. Перед читателем рисуется история взросления Одиссея в первой книге («Человек Номоса») и его странствия во второй («Сын Космоса»). При этом время и пространство осознаются героем как часть мира, следовательно, авторы переносят понятие хронотопа в психологическую плоскость. Расширение пространства и времени для Одиссея зримы и физически осязаемы: он мыслит мир как расширяющееся яйцо (Номос), из которого он должен «вылупиться» в открытый мир — Космос.

Номос — это пространство внутреннего мира человека, его собственный свод «мировых законов». Космос же — пространство сверх человека, объединяющее Номосы, т. е. совокупность множества миров. Одиссей описывает Номос как яйцо: «Я оторвался от песочных башенок и внезапно почувствовал себя птенцом в скорлупе. Земля, небо, я сам — все слилось на миг в единое целое: отцовский дом с садом, луг, куда меня водили гулять, бухта Ретра, куда мы ездили на праздники урожая, небо над головой — свинцовое зимой, прозрачно-лазурное осенью, крытое пеной облаков; люди — папа, мама, няня, рябой свинопас, друзья-мальчишки, дядя Алким... боги, чьи имена были для меня плохо понятны, но которым я молился, потому что ребенку сказали: так надо!.. Яйцо» [с. 74]. Номос как свод законов кон-

кретного человека определяет его мировоззрение, поступки, характер и действует только в его собственном мире. В Номос входит не только сам человек — его центр — но и все, что его окружает, составляя его внутренний мир. Космос же — как совокупность Номосов — изображается с точки зрения героя так: «Номос — Итака, гряда камня на задворках Ионического моря; ласка матери, строгость отца <...> Космос — все, что за лазурью и зеленью моря. Множество иных Номосов, до которых мне нет никакого дела. Два слова: внутри и вне» [с. 269]. В романе Г.Л. Олди, таким образом, для героев существует два пласта реальности: мир, раскинувшийся вокруг, — Космос, и множество маленьких миров внутри — Номосы.

Хронотоп цикла Олди об Одиссее в целом выстраивается на хронотопе Номоса — расширение пространства происходит одновременно с психологическим изменением героя. Эта связь внешнего и внутреннего — условно говоря, психологии и пространства, — представляется нам значимой.

Таким образом, можно заключить, что греческая мифология помогает фэнтезийной литературе реализовывать перечисленные функции: художественно осмыслять реальность, формировать целостный и логичный авторский мир; позволяет использовать мифологические сюжеты и образы, создавать фантастически-правдоподобный мир, имеющий дополнительную подпорку в виде архаического сюжета, и экспериментировать со временем и пространством.

### Список литературы

- Гуревич Г.* Карта страны фантазии. М. : Искусство, 1967. 176 с.
- Карелин А.* Фэнтези, которого мы не знаем: истоки жанра // Мир фантастики. 2013. № 2. С. 13–16.
- Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М. : Изд-во МГУ, 1999. 308 с.
- Ковтун Е.Н.* Фантастика как объект научного исследования: проблемы и перспективы отечественного фантаствоведения // Русская фантастика на перекрестье эпох и культур : материалы Междунар. науч. конф., 21–23 марта 2006 г. М. : Изд-во МГУ, 2007. С. 20–38.
- Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / под ред. А.А. Суркова. Т. 7. М. : Сов. энцикл., 1972. 1008 с.

*Мелетинский Е.* Миф и сказка // Фольклор и этнография : [сб. ст.]. Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1970. С. 139–148.

*Олди Г. Л.* Одиссей, сын Лаэрта : роман-диалогия. М. : Прогресс, 2002. 704 с.

*Козлов А. С.* Миф // Современное зарубежное литературоведение: концепции, школы, термины : энцикл. справ. М. : INTRADA, 1999. С. 221–224.

*Кривонос Ш. В.* Миф в литературе // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий. М. : Изд-во Кулагиной ; INTRADA, 2008. С. 123–124.

*Тамарченко Е.* Уроки фантастики: заметки критика // Поиск-87 : Приключения и фантаст. : [сб. / сост. В. И. Бугров, Л. Г. Румянцев]. Пермь : Кн. изд-во, [б. г.] (1987). С. 376–397.

Т. А. Арсенова  
Институт истории и археологии УрО РАН,  
г. Екатеринбург  
В. А. Меллер  
МАОУ СОШ № 61,  
г. Екатеринбург

**Поколение на фоне поэта:  
фильм Алены ван дер Хорст  
“Boris Ryzhy” / «Борис Рыжий»  
(контекст, проблематика, поэтика)**

В 2008 г. вышел в свет документальный фильм нидерландского режиссера-документалиста Алены ван дер Хорст [Boris Ryzhy...], повествующий о судьбе российского поэта Бориса Рыжего (1974–2001) — знаковой фигуры своего времени, по мнению Евгения Рейна, «лучшего поэта своего поколения», уход которого — «трагедия не меньшая, чем самоубийство Маяковского, Есенина и Цветаевой» [Под небом...]. Центральная ситуация, вокруг которой выстраивается киноповествование, — воспоминания и размышления родных и друзей поэта о Б. Рыжем и природе его трагического мироотношения. Основной съемочной площадкой фильма послужило пространство Екатеринбурга, по большей части кварталы окраинного района Вторчермет, где в школьном возрасте Рыжий прожил около 10 лет, образы и топонимика которого затем прочно вошли в его стихотворения.

Кинолента Ван дер Хорст не прошла незамеченной — став участником ряда международных кинофестивалей, “Boris Ryzhy” получил приз “Silver Wolf” Международного фестиваля документального кино в Амстердаме (2008), приз «За лучший документальный фильм» Эдинбургского кинофестиваля (2009), приз “Jury Award” на Международном фестивале “Art Films” в Монреале (2009), приз “Film Critic’s Award” Голландского кинофестиваля (2009) и др.

\* \* \*

Прежде чем говорить непосредственно о фильме, следует пояснить, что внимание западного, в частности нидерландско-

*Арсенова Т. А., Меллер В. А. Поколение на фоне поэта...*



го, кинематографа к фигуре Бориса Рыжего — на сегодняшний день признаваемого поэтом масштаба общероссийского, но с локально-биографической точки зрения все-таки поэта нестолького, провинциального, — неслучайно. Русско-голландские связи в судьбе Б. Рыжего наметились за год до его гибели, вскоре после известного вручения ему поощрительного приза премии «Антибукер», состоявшегося в Москве в январе 2000 г. и заставившего имя Рыжего прозвучать в тогдашней большой литературной жизни. Весной того же года, почти одновременно с выходом первой книги стихотворений «И всё такое...» в петербургском издательстве «Пушкинский фонд», оргкомитет Международного поэтического фестиваля в Роттердаме, на котором в разные годы побывали И. Бродский, А. Кушнер, Е. Рейн, по рекомендации поэта Александра Леонтьева приглашает Б. Рыжего принять участие в 31-х фестивальных чтениях в июне (XXXI Poetry International Festival Rotterdam). К летней поездке Рыжего в Голландию Хансом Боландом был подготовлен перевод нескольких его стихотворений на нидерландский язык [Boland]<sup>1</sup>. Несмотря на то, что выступление Рыжего на фестивале было отнюдь не триумфальным (см. об этом: [Верхейл, 2003; 2005; Monna]), поездка в Нидерланды оказалась

<sup>1</sup> Это стихи из подборки «From Sverdlovsk with love», опубликованной в журнале «Знамя» (1999, № 4) и принесшей Б. Рыжему «Антибукер»: «7 ноября» («Ничего не будет, только эта...») — “Zeven november” (“Er zal nooit iets anders zijn dan dit...”); «Приобретут все-европейский лоск...» — “From Sverdlovsk with love” (“Paneuropese glans zullen de woorden...”); «Во-первых, -вторых, -четвертых...» — “Ten eerste, ten tweede, ten vierde...”; «Что махновцы, вошли красиво...» — “Fier als guerrillero-bandieten...”; «Мой герой ускользает во тьму...» — “Mijn held ontglipt in de duisternis...”. В интервью 2003 г. Кейс Верхейл оценил эти переводы как неудачные: «...ему очень не повезло в том, как его рекламировали перед фестивалем — как раз в связи с мифом: бандит... О качестве поэзии не говорили, переводы были слабые, никак не передававшие музыкальности, тонкости его стихов, а передававшие специфическое содержание» [Верхейл, 2003]. Как сообщает Ю. В. Казарин, к фестивалю также был издан буклет с 13 стихотворениями Рыжего на русском и английском языках и посвященная фестивалю брошюра — «с биографией Бориса и стихотворениями “Памяти деда” на русском, голландском и английском языках» [Казарин, с. 152]; имен переводчиков Казарин не указывает, цикл «Памяти деда» в российских публикациях нам не встречался.

для последующей судьбы его поэтического наследия в определенной мере судьбоносной. Помимо того, что «голландская тема» нашла отражение в таких произведениях Рыжего, как стихотворении «Я тебе привезу из Голландии Lego...», написанном накануне путешествия, и прозе «Роттердамский дневник»<sup>2</sup>, фабульной канвой которой послужили события фестивальных дней, спустя несколько месяцев, в сентябре 2000 г., Рыжий уже принимал у себя в гостях путешествующего по России известного нидерландского слависта — специалиста по творчеству А. Ахматовой, друга И. Бродского — Кейса Верхейла. Знавший о существовании Бориса Рыжего прежде всего по его публикациям в «Знамени», а также руководствуясь личной рекомендацией Кирилла Кобрин, он отыскал в незнакомом уральском городе контакты молодого поэта и провел с ним, а также с поэтом и другом Рыжего Олегом Дозморовым несколько часов в плодотворной литературной и дружеской беседе (см.: [Верхейл, 2005]). Это недолгая и единственная очная встреча Верхейла с Рыжим вылилась впоследствии в регулярные звонки и переписку по электронной почте (опубл. в кн.: [Рыжий, 2004, с. 491–506]). После трагической гибели Бориса в мае 2001 г. Верхейл сохранил теплые отношения с родными и близкими поэта, неоднократно бывал в Екатеринбурге, участвуя в «Днях поэзии памяти Бориса Рыжего», и на сегодняшний день может быть назван в числе первых исследователей его поэтической системы<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Будучи неоконченным, текст впервые опубликован наследниками в 2003 г. и первоначально озаглавлен «"...не может быть и речи о памятнике в полный рост": роттердамский дневник» [Рыжий, 2003а] — с очевидной отсылкой к стихотворению И. Бродского «Роттердамский дневник», также написанному по следам роттердамского поэтического фестиваля (фестиваля 1973 г. — первого из посещенных Бродским; см.: [Бродский, с. 21, 341]). При последующем переиздании текста в составе книги «Оправдание жизни» [Рыжий, 2004, с. 392–450] в качестве названия был оставлен только жанровый подзаголовок. На сегодняшний день это единственное из известных зрелых и художественно состоятельных прозаических произведений Б. Рыжего; его жанровая природа определяется исследователями как псевдо-non-fiction, «лирический роман либо роман-эссе со значительной долей автобиографического начала» (см.: [Тагильцев, с. 141, 145]).

<sup>3</sup> См. одну из первых его публикаций о Рыжем, посвященную «голландскому» стихотворению «Я тебе привезу из Голландии Lego...»: [Верхейл, 2003а].

Как известно, стихи Бориса Рыжего переведены на ряд европейских языков, однако переводы на нидерландский были среди них первыми. Благодаря инициативе К. Верхейла и при активном его участии в 2004 г. в Амстердаме вышел сборник избранных стихотворений поэта “*Wolken boven E*” («Облака над городом Е») [Ryzhij, 2004], переводы для которого выполнила Анна Стоффель. Сборник открывался развернутым предисловием Верхейла<sup>4</sup>, который не только знакомил широкую читательскую аудиторию в Нидерландах с поэзией современного русского поэта, но и постарался смешать акценты в прежнем образе Бориса Рыжего — брутального русского «поэта-бандита», каким его представили на Роттердамском фестивале 2000 г., — создав портрет тонкой и сложной натуры, подлинного лирика, сумевшего соединить в своих стихах «низкое» содержание сегодняшнего дня с «высокой», надвременной музыкальностью классической русской поэзии. Хорошо встреченный читателями, сборник “*Wolken boven E*” выдержал несколько переизданий, а Анна Стоффель удостоилась за эту работу престижной переводческой премии Алейды Шот (см. об этом: [Langeveld, Weststeijn]). На волне интереса к фигуре Рыжего вслед за избранными стихотворениями отдельной книгой на нидерландском языке вышел «Роттердамский дневник» [Ryzji, 2006] в переводе Ай Принс, а спустя еще несколько лет — сборник стихотворений “*Afscheid in Rusland*” («Прощание в России») [Ryzji, 2013] в переводе А. Стоффель.

Несомненно, не последнюю роль в формировании интереса к Борису Рыжему в Нидерландах сыграло известие о его самоубийстве, пришедшее спустя менее чем год после его выступления на фестивале в Роттердаме. Как вспоминает на страницах “*Groene Amsterdammer*” Янита Монна, “...*Na het telefoontje dat ons een klein jaar later bereikte, viel alles op z'n plek. Ineens was hij niet langer onbehouden festivalgast, maar jong gestorven dichter. <...> Zijn vroege dood plaatst hem in een rijtje illustere dichters als Sylvia Plath, Arthur Rimbaud en zijn landgenoot Sergej Jesenin*” [Monna] («...После телефонного звонка, который поступил к нам через год, все встало на свои места. Он вдруг стал уже не грубым гостем фестиваля, а поэтом, который умер молодым. <...>

<sup>4</sup> Расширенный текст этого предисловия в переводе на русский язык вышел годом позже в журнале «Знамя»: [Вергейл, 2005].

Ранняя смерть ставит его в один ряд с такими выдающимися поэтами, как Сильвия Платт, Артур Рембо и соотечественник <Рыжего> Сергей Есенин»).

В ракурсе обозначившихся русско-голландских связей в судьбе Рыжего его «региональная принадлежность» также получила в Нидерландах особое осмысление: в своем предисловии К. Верхейл специально подчеркивает голландские корни провинциального Екатеринбурга-Свердловска — города, в основателях которого стоял “robuuste Hollander” («дюжий голландец») Виллем Янсзоон Хеннинг (Вильгельм де Геннин), “die tsaar Peter tijdens zijn verblijf in Amsterdam had weten te interesseren voor een Russische carrière” [Ryzhij, 2004, p. 8] («которого царь Петр еще в Амстердаме сумел заинтересовать карьерой в России»). Как отмечает Верхейл, документы свидетельствуют, что имя уральскому городу было предложено именно Хеннингом (см.: [Ibid]), Екатеринбург создавался в подражание новой столице, детищу Петра — Петербургу, и образовывал с ним символическую пару «П & Е» (Петра и Екатерины): “Tegenover de stad waar het rijk zich internationaal presenteerde, de stad waar het voor buitenlanders onzichtbaar zijn kracht putte uit de bodem. Hier de show, daar het bijbehorende gezwoeg achter de coulissen” [Ibid, p. 9] («Город, в котором империя являла себя всему миру — и город, где она незаметно для глаз иностранцев черпала силы из земных недр. Здесь театральное действие, там — необходимая для него работа в поте лица за кулисами» [Верхейл, 2005]). Данный Верхейлом экскурс в историю Екатеринбурга, созданного как горнодобывающий город-завод и являющего собой надежный тыл империи, в предисловии к сборнику Рыжего был уместен еще и потому, что сам поэт был выпускником Уральской государственной горно-геологической академии и имел самую что ни на есть «уральскую» профессию — геофизика-сейсмолога<sup>5</sup>.

знаком известности поэзии Рыжего в Голландии — известности, выходящей за пределы профессионального литературного сообщества, — может служить пример голландской музыкальной группы “De Kift”, которая в 2007 г. выпустила альбом,

<sup>5</sup> Семантику камня в рецептивном образе Бориса Рыжего впоследствии актуализировал и развил Илья Фаликов в своей биографической книге «Борис Рыжий. Дивий камень» (см.: [Фаликов, с. 8, 100–101]).

включающий две песни, “De zee” и “Tot slot”, на стихи Рыжего «Море» и «Так я понял: ты дочь моя, а не мать...». Именно на презентации альбома “De Kift” режиссер Алена ван дер Хорст познакомилась с вдовой и сыном Б. Рыжего, Ириной Князевой и Артемом Рыжим, — эта встреча оказалось первым шагом на пути к созданию документального фильма (см.: [Бейкер]).

\* \* \*

Русская по материнской линии, Алена ван дер Хорст родилась в Москве в 1970 г., спустя два года была перевезена в Нидерланды; в Университете Амстердама изучала русскую литературу, в Голландской киноакадемии — режиссуру. Характеризуя Ван дер Хорст как «классика голландского документального кино» и указывая на ее русско-голландские корни, президент российского «Артдокфеста» Виталий Манский также не обходится без упоминания Петра: «в Голландии она такой Петр I наоборот: Петр I прорубал окно в Европу для бородастой консервативной России, а Алена ван дер Хорст прорубает европейцам окно в Россию. Ее основные картины связаны с Россией» [Манский]; это — “After the spring of ‘68” (2000), “A passion for the Hermitage” (2003), “Boris Ryzhy” (2008), “Love is Potatoes” (2017).

Давнее и во многом объяснимое биографически внимание к истории советской, а затем постсоветской России в случае с замыслом фильма о Б. Рыжем подкреплялось и интересом Ван дер Хорст — филолога по первому образованию — к современному бытованию российской словесности. На вопрос Анны Меликовой: «Когда вы снимали о Рыжем, вас интересовала перестроечная эпоха и вы искали поэтический голос, который мог бы ее выразить, или первоначальным был интерес к самому Рыжему?» Алена ван дер Хорст отвечает: «Меня интересовали две темы параллельно. До этого я хотела снимать фильм о том, что в России еще жива поэзия, и проводник в поезде может вам процитировать Цветаеву. <...> А вторая зацепка... я хотела рассказать про перестроечное поколение. И в Рыжем все это совместилось. Он считается поэтом последнего советского поколения» [Меликова, Ван дер Хорст]. Немаловажным стал и тот факт, что Рыжий был близок Алене по возрасту: «Бо-

рис Рыжий (род. в 1974 г. — Т. А.) — поэт моего поколения, и это очень привлекло меня в его стихах» [Бейкер], — подчеркнула режиссер в одном из интервью. В результате фильм «Борис Рыжий», несмотря на название, действительно вряд ли может быть назван биографическим в строгом смысле слова, как и фильмом о поэзии: на час общего времени в нем приходится всего десяток стихотворений, некоторые звучат не полностью. Это — картина «о поэте и его поколении, попавшем прямоком из советского детства в перестроечную мясорубку» [Там же]. Попытаемся рассмотреть подробно, как реализуется эта основная интенция режиссера на уровне пространственной организации фильма, распределения сюжетных линий и «голосов» ключевых героев.

Как было уже отмечено в начале, одну из ведущих ролей в фильме играет пространство промышленного микрорайона Екатеринбург Вторчермет — доля его нефонового присутствия в киноленте достаточно велика. Внимание Алены ван дер Хорст к этой «натуре» было неслучайным: как пишет со слов режиссера Янита Монна, “Een idee dat sterker werd toen ze een wat groezelige VHS bekeek die Kees Verheul had liggen, een kopie van een interview dat ooit was uitgezonden op de lokale televisie, kort nadat Ryzji de Anti-Booker had gewonnen” [Monna] («Задумка <снять фильм> стала серьезной, когда она <Ван дер Хорст> посмотрела довольно тусклую кассету, которая была у Кейса Верхейла, — копию интервью, некогда транслировавшегося по местному телевидению вскоре после того, как Рыжий получил “Антибукер”»). Речь идет о специальном выпуске телепередачи екатеринбургского канала СГТРК «Магический кристалл», который был посвящен Борису Рыжему и назывался «Сентиментальное путешествие на Вторчермет» (2000, режиссер Э. Корнилова). Создатели этого телефильма поместили интервью с молодым поэтом в координаты «сентиментального путешествия» — жанра, изначально связанного с именем Л. Стерна и в XVIII–XX вв. на русской почве получившего достаточно широкое развитие в русле не одного литературного направления. Формат путешествия «по местам прошлого», очевидно, и представился наиболее удобным в обрисовке «лица» героя — выходца из весьма непоэтического «лабиринта фабричных дворов», и оказался некоей «готовой формой», что

была подсказана самой поэзией Рыжего. Одна из частотных ситуаций в его стихах — ностальгический взгляд лирического героя на пространство еще недавнего, но уже навсегда утраченного детства, пространство в его реальных географических координатах Вторчермета<sup>6</sup> (см., например, «Старенький двор в нехорошем районе...» [Рыжий, 2005], «Вот дворик крохотный в провинции печальной...» [Рыжий, 2004, с. 160–161]<sup>7</sup>, «Приобретут всеевропейский лоск...» [с. 198–199], «Помнишь дождь на улице Титова...» [с. 262–263], «Если в прошлое, лучше трамваем...» [с. 277], «Свернул трамвай на улицу Титова...» [Рыжий, 2001] и др.). Путешествие на Вторчермет как сюжетная канва будущего фильма о Рыжем, очевидно, показалось наиболее удачным решением и для Алены ван дер Хорст, тем более что само ее предприятие — съемки фильма в России — являло собой самое настоящее путешествие. Однако если «Сентиментальное путешествие...» 2000 г. возглавлялось Борисом Рыжим — т. е. было в целом завязано на фигуре героя и организовывалось ностальгическим взглядом частного лица, задающим и определенную зрительскую рецепцию пространства Вторчермета, а также эксплуатировало сентименталистскую по своей природе поэтику руины (эпизод прогулки Рыжего по полуразрушенному зданию районного Дворца пионеров в звучании стихов и воспоминаний об ушедшем советском детстве), то фильм Алены ван дер Хорст, редуцируя заглавного героя — а вместе с героем и его оптику личного переживания, — актуализирует натуралистический потенциал жанра путешествия. Этот «натурализм» убогих картин городской окраины едва ли сглаживается параллельным закадровым чтением стихотворений Рыжего, которые звучат при этом с других (не Рыжего) голосов<sup>8</sup> и поданы в унисон с визуальным рядом «в рапиде», т. е.

<sup>6</sup> О роли Вторчермета в формировании рецептивного образа Бориса Рыжего см.: [Арсенова, 2011]. Об образовательном потенциале занятий на тему «Пространство Вторчермета в художественном измерении» см.: [Меллер].

<sup>7</sup> Далее стихи Б. Рыжего в основном приводятся по данному изданию с указанием в скобках только страницы.

<sup>8</sup> Несмотря на то, что ряд аудиозаписей чтения Рыжим своих стихов доступен, в фильме они звучат по большей части голосом Олега Дозморова, также Ирины Князевой. Исключение — «Восьмидесятьусатые...», «Приобретут всеевропейский лоск...».

с огромными межстиховыми паузами — таким образом как бы затушеванно, «издалека», с ощутимой потерей той характерной интонации «высокого сожаления», которое исповедовал Рыжий-поэт<sup>9</sup>. Уведя фигуру Рыжего на второй план, Ван дер Хорст помещает в центр киноповествования взгляд перегринина, чужака. Этим чужаком выступает она сама, что объявляется в самой первой сцене кинокартины («режиссер из Голландии приехала снять фильм...»). Показательно, что единственной характеристикой ее фигуры остается лишь эта чуждость: на протяжении всего фильма Алена ни разу не появляется в кадре, незримо присутствуя в качестве молчаливого спутника блуждающей по дворам и подъездам Вторчермета Ольги Рыжей, сестры поэта, и немногословного голоса с западным акцентом в диалогах с родными и друзьями Бориса. В сценах последнего типа прием своеобразного самонивелирования реализуется также в намеренном пропуске отдельных ее вопросов (в том числе и вопроса, представляющегося заглавным в разговоре о Рыжем вообще, — почему он покончил с собой?).

В результате достаточно объемный по хронометражу пласт фильма, отведенный кварталам Вторчермета, организуется регистрирующим, натуралистически цепким до определенного рода «экзотики» взглядом перегринина-чужака, выхватывающим из окружающего пространства неприглядные детали и образы как бытового, так и морального упадка и разрухи. Вероятно, поэтому в одной из российских рецензий «Борис Рыжий» Алены ван дер Хорст трактуется как «исследование социальной идентичности», призванное ответить на вопрос, почему поэт покончил с собой [Пакните, с. 102], и ожидаемо не дающее сколько-нибудь внятного ответа. Между тем, как справедливо замечает кинокритик Зара Абдуллаева, в фильме Ван дер Хорст «угадана, снята и проявлена идентичность экзистенциальная» [Фанайлова], причем носителем ее выступает не только и не столько уникальная личность поэта, а priori существующего в некой точке экзистенциального экстремума, а целое поколение, голосом которого оказался Рыжий.

<sup>9</sup> См. текст «антибукеровской речи» Б. Рыжего «Вся правда о литературе»: [Рыжий, 2004, с. 485–486]; ср. также с позицией, высказанной в одном из интервью: «поэт должен выступать адвокатом жизни» [Рыжий, Абакумова].



Эффект некоего обмана зрительских ожиданий, заданных самим названием фильма — «Борис Рыжий»<sup>10</sup>, неоднократно в том или ином плане затрагивался в откликах и дискуссиях о нем<sup>11</sup>. Так, беря интервью у режиссера, Анна Меликова замечает: «— В какой-то момент появляется ощущение, что Рыжий вас как бы ввел в эту эпоху, в этот город, и вы уже там без него. И вас скорее начинает завлекать именно фактура города, лица, время». Последовавший ответ Алены ван дер Хорст наиболее полно освещает и центральную идею, и имплицитного адресата ее произведения: «— Это важная эпоха для нынешнего поколения. Многие из того, что сейчас происходит в России, связано именно с перестроечным и постперестроечным временем. Ведь как думают об этом времени на Западе? Если упростить: был ужасный, отвратительный коммунизм, а потом, ура, его больше не стало, люди получили свободу и замечательный капитализм, который, конечно, еще нужно отрегулировать, но все же... На самом-то деле то, что происходило во Вторчермете <район Екатеринбург> и вообще в больших районах больших городов, было похоже на гражданскую войну. Я звонила в двери соседней, почти в каждой семье была своя жертва 90-х: кого-то убили, кто-то отравился водкой, кто-то стал наркоманом, кого-то стукнули палкой по голове и ограбили. По уровню психологической травмы это была война, просто называется по-другому. Мне хотелось рассказать, как на самом деле выглядело это время, не потакать западному мнению о прекрасных перестроечных временах. Вам это, конечно, лучше известно, но для западного зрителя это не было очевидно» [Меликова, Ван дер Хорст].

\* \* \*

Кинокартина Ван дер Хорст, ориентированная на репрезентацию поколенческой травмы, экзистенциальной идентичности переживших «незамеченную войну», во многом, как нам видит-

<sup>10</sup> О внешних факторах, повлиявших на выбор названия киноленты см.: [Меликова, Ван дер Хорст].

<sup>11</sup> См., например: «В “Рыжем” показаны лица людей, сильно изменившиеся со времен счастливого детства ... хребет им сломала эпоха. <...> Впрочем, этот сюжет как раз в фильме необязателен, едва ли не вульгарно социологичен, не дает объема, а напротив, уплощает судьбу Рыжего, упрощает его страсть к исследованию смерти» [Матвиенко].

ся, строится на приеме инверсии: на первый план помещается не индивидуальное / уникальное (в данном случае — фигура поэта), а общее / заурядное; осуществляется, своего рода, про-явление фонового, акцентирование контекста. Наиболее отчетливо этот прием иллюстрируют те сцены уличной и подъездной жизни, в которых концептуализируется *лицо*: это целая череда портретов незнакомых людей, чьи лица как бы случайно выхвачены из общей картины города взглядом кинокамеры, задержавшей на них свое внимание. Это на чем-то сосредоточенные, безрадостные, угрюмые, порою агрессивные и — неизменно настояренные лица. Отдельный ряд подобных портретов представлен лицами водителей и пассажиров автомобилей и трамваев Вторчермета, увиденных через стекло. В работе В.Ф. Познина они послужили примером реализации свойственной документальному кино концептуальной метафоры, пронизывающей все экранное произведение и предающей ему иносказательное, притчевое звучание: «В фильме “Борис Рыжий” ... метафора аквариума как замкнутого пространства передается визуально через кадры людей, снятых за стеклом автомобилей и трамваев, создавая ощущение изолированности и отчужденности горожан друг от друга» [Познин, с. 120]. Приводя следом пример другой метафоры аквариума из фильма «Борис Рыжий» — золотой рыбки «как образа недостижимой мечты» («Вначале мы видим живую золотую рыбку в полиэтиленовом пакете с водой, который несет женщина по снежной улице; в конце фильма рисунок этой рыбки виден на одном из окон трамвая, снятого через летящие снежинки» [Там же]), исследователь, однако, не замечает важного сходства образа рыбки в пакете с людьми за стеклом — не только их изолированности, но и ощутимой с позиции зрителя принципиальной лишенности голоса, бессловесности, немоты. Даже в тех сценах, где пассажиры очевидно разговаривают, мы их не слышим: на звуковом уровне, также отвечающем принципу инверсии, на первый план выходит фоновый гул города, в обыденной жизни чаще всего остающийся незамеченным<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> «Ответом» на фильм Алены ван дер Хорст с его чередой отчужденных безмолвных лиц вторчерметовцев можно в какой-то мере назвать подготовленный Ельцин-центром к 42-летию поэта спектакль-перформанс «Рыжий» (2016), включающий видеофрагменты «Говорит Вторчермет», в которых жители района читают на камеру его стихи.

Переменяя две основные сюжетные линии фильма (хождение Ольги Рыжей по подъездам Вторчермета в поисках тех, кто знал ее брата, и, условно, «семейную» линию — диалоги с Ириной, сыном Артемом, матерью Бориса, другом Олегом), все картины промышленной городской окраины, как было уже отмечено выше, идут в режиме рапидной съемки — также концептуально значимого приема. С одной стороны, он позволяет максимально остраничь представленное в кадре пространство, исключив какую-либо инерционность в его восприятии зрителем (как западным, так и российским<sup>13</sup>); с другой стороны, работает на выражение присущей этому пространству вязкости хода времени. Примечательно, что очень близкая идея замедленности — вплоть до остановки — течения времени организует «топосы прошлого», в том числе Вторчермета, в целом ряде стихотворений Рыжего. Однако если для Рыжего было важно акцентировать таким образом «сохранность» личного, индивидуального прошлого, материальность и подлинность детских воспоминаний (см. об этом: [Арсенова, 2011a]), то в киноленте Алены ван дер Хорст атмосфера словно бы застывших во времени кварталов Вторчермета призвана выразить мысль о непережитости 90-х и преемственности поколенческой травмы: сегодняшние дети, то там, то здесь избивающие друг друга на снегу, оказываются наследниками того жестокого постперестроечного десятилетия, в которое сформировались их родители<sup>14</sup>. Вместе с тем такой характерный образ, поданный «в рапиде», как детская рука с большим игрушечным автоматом,

<sup>13</sup> Узнаваемость, на первый взгляд, и заурядность, стертость облика этого пространства в восприятии российской аудитории оборачивается ожидаемой и закономерной «экзотичностью» для зрителя западного. Выступая неотъемлемой частью художественного целого фильма, этот имманентный адресат и его точка зрения, как нам представляется, во многом определяют рецепцию фильма «Борис Рыжий» в России, формируют ракурс взгляда *на свое как на чужое*, заключающий в себе определенный авторефлексивный потенциал.

<sup>14</sup> Так, в своем обзоре Мария Бейкер замечает: «...Прыгает и обрывается зернистая телефонная картинка, меняется качество изображения, но неизменна суть — вторчерметская жизнь движется по замкнутому кругу, новое поколение екатеринбургских мальчиков месит друг друга в кровь, “пользуясь свободами на смерть, на осень и на слезы”» [Бейкер].

который ребенок с сомнамбулической настороженностью несет перед собой, наготове, репрезентирует не только посттравматический синдром затронутых «незамеченной войной» 90-х, но и тотальную милитаризованность российского сознания, столь очевидную с западной точки зрения. Он неизбежно вызывает в памяти строчку из стихотворного цикла Рыжего «Отрывки» 1993 г.: «Здесь страшно жить, когда ты безоружен»<sup>15</sup>, — цикла, в целом рисующего лики страшного города, в роли которого выступает Свердловск, как своего рода модели «страшного мира» — но уже «в рыжевском изводе».

Нельзя не отметить, что наряду с ярким предметным образом игрушечного оружия, фигурирующим в таких стихотворениях Рыжего, как, например, «Ночь — как ночь, и улица пустынна...» [с. 130–131], «Что махновцы — вошли красиво...» [с. 193–194], тема драки в кинофильме Ван дер Хорст визуализирует характерный для его поэзии мотивный комплекс борьбы, неравного боя, избиения<sup>16</sup> (см., например, стихотворения «Через парк по ночам я один возвращался домой...» [с. 81], «Отделали что надо, аж губа...» [с. 151], «Не во гневе, а так, между прочим...» [с. 225] и др.), а потому не может быть списана исключительно на режиссерское решение. Тема драки как вынужденного стиля жизни, образа существования звучит и в монологе Рыжего из упоминавшейся телепередачи 2000 г., фрагмент которого включен в голландский фильм, переходит в диалоги Алены ван дер Хорст с 14-летним Артемом Рыжим и короткие видеоролики, снятые им на мобильный телефон в школе.

В целом, несмотря на отмеченную выше скудность непосредственно поэтической составляющей киноленты, 60-минутное полотно которой прошивается флегматичными стежками всего 10 текстов Рыжего<sup>17</sup>, отдельные образы и ситуации из его

<sup>15</sup> Примечательно, что составители последнего на данный момент издания стихотворений Б. Рыжего (2018) вынесли эту строку в заглавие всего сборника, что побуждает рассматривать ее в качестве одного из возможных репрезентантов художественного мира поэта.

<sup>16</sup> Специально выделен в работе: [Непомнящих, 2015, с. 153–154].

<sup>17</sup> В фильме звучат стихотворения: «Я на крыше паровоза ехал в город Уфалей...», «Погадай мне, цыганка, на медный грош...», «Мне

стихотворений обыгрываются на уровне визуального ряда и вполне опознаются подготовленным зрителем как «рыжевские». Это, например, топос типичного подъезда «хрущевки» и его обитатели (помимо звучащего «В том доме жили урки...», это — «Разве только ангел на четыре слова...» [с. 10–11], «Я был учеником восьмого класса...» [Рыжий, 2002], «Трижды убил в стихах реального человека...» [Рыжий, 2000, с. 47]); многочисленные образы трамваев (см.: «Трамвайный романс» [с. 30–31], «Много было всего, музыки было много...» [с. 219–220], «Если в прошлое, лучше трамбуем...» [с. 277] и др.); похоронный оркестр (см.: «Ангинный, бледный полдень на Урале...» [Рыжий, 2002], «Урал — мне страшно, жутко на Урале...» [Рыжий, 2005], «Похоронная музыка...» [с. 134], «Досадно, но сколько ни лгу...» [с. 207–208], «Похоронных оркестров не стало...» [с. 227], «По родительским полтам пройду, нашкуляв на “Памир”...» [с. 220–221] и др.)<sup>18</sup>; вспоминаемые, а потому оформленные с эффектом сепии картины дворового детства (см.: «В полдень проснешься, откроешь окно...» [с. 172–173], «Россия — старое кино...» [Рыжий, 2000, с. 46], «Качели» [с. 219] и др.); а также единичные образы: например, играющие в снежки дети («...В снежки играют мокрые солдаты <...> ни в чем не виноваты, словно дети» («Скажи мне сразу после снегопада...») [Рыжий, 2002]); одиноко сидящий на качели во дворе «странный» парень («... местный дурень, даун Петя» («Ордена и аксельбанты...») [с. 235–236]); возлежащие на теплотрассе бездомные собаки («На теплотрассе выросли цветы. / Калеки, нищие, собаки и коты / на теплотрассе возлежат...» [с. 276]); беззубый пропойца («Как пел пропойца под моим окном! / Беззубый, перекрикивая птиц...» [Рыжий, 2003, с. 116]) и т. д.

не хватает нежности в стихах...», «Я родился, доселе не верится...», «В том доме жили урки...», «Ордена и аксельбанты...», «Приобретут всеевропейский лоск...», «Восьмидесятые-усатые...», «Зависло солнце над заводами...», «Музе» («Напялим черный фрак...»), «Не вставай, я сам его укрою...». Для сравнения: в киноленте М. Казниной «Под небом, выпитым до дна» (2005), также посвященной Б. Рыжему, 12 стихотворений звучат на протяжении 18 минут.

<sup>18</sup> О похоронной музыке в ряду атрибутов смерти поэзии Рыжего см.: [Непомнящих, 2018].

Менее очевидная, но значимая и глубинная аллюзия к угадываемым строчкам Рыжего «Однако целый мир переменился вдруг, / <...> я перенаберу все номера подруг, / а там живут другие, матерятся» («Я вышел из кино, а снег уже лежит...») [с. 108], в сниженном ключе обыгрывающим ситуацию необратимой смены времен и укладов, строчкам, выражающим ощущение подмены, отсутствие контакта и невозможность диалога, прослеживается на уровне сюжетной линии фильма, которая представлена поисками Ольгой Рыжей на Вторчермете бывших соседей их семьи. Именно эта линия начинает киноповествование и именно она во многом отвечает за его ритм и динамику.

С самых первых шагов — в частности, с открывающей фильм стычки со «старожилами» вторчерметовского двора — поиски Ольгой и Аленой людей, которые могли бы помнить Бориса по 80-м гг. и рассказать что-то на камеру, кажутся все более бесплодными и обреченными на провал: жильцы дома, в котором некогда жили Рыжие, встречают незваных гостей настороженно, а подчас и откровенно агрессивно. Тщетность попыток героини достучаться (иногда в прямом смысле этого слова) до людей, не нарвавшись при этом на настоящих бандитов, череда закрытых или закрывающихся перед лицом дверей рисуют типичную картину российской жизни девяностых и нулевых — столь не похожую на ставшую мифологизированной советскую, когда все знали всех и ходили друг к другу в гости. Будучи выстроена по принципу кумуляции, накопления ряда повторяющихся «неудач» и, вместе с тем, напряжения, разрешающегося в итоге «прорывом», эта сюжетная линия в наиболее общих чертах передает ситуацию граничащего с отчаянием *бессилия* человека перед лицом враждебности, беспамятства, глухоты людей и ее постепенного преодоления.

В интермедially разрежающих основное действие фильма картинах Вторчермета, поданных «в рапиде», наиболее выразительной сценой, метафорически оформляющей это бессилие, оказывается сцена с надрывно лающей в объектив кинокамеры дворовой собакой: ее лая зритель не слышит, будучи отделен условной звуконепроницаемой стеной фонового гула города. Этот экзистенциальный по своей сути образ глухого

оборонительного крика как нельзя ярче выражает, с одной стороны, откровенное и безусловное недоверие среды к *другому* и обоюдную невозможность диалога, взаимопонимания, а с другой стороны — стоящую за всем этим почти бессловесность среды, словно лишенной вследствие травмы как человеческого голоса, так и памяти, и самосознания.

Немаловажно, что фактурность, «выпуклость» сюжетной линии Ольги Рыжей создается в фильме самой непостановочной реальностью съемок, в чем заключается известная свобода документального кино<sup>19</sup>. Перелом в первоначальной тщетности поисков Ольги намечает на 25-й минуте фильма встреча с пожилой соседкой по подъезду, которая готова поговорить и впускает героиню в квартиру (эта сцена также не обходится без образа лающей собаки — однако теперь уже обретшей и голос, и имя). И хотя хозяйка, строго говоря, настроена в большей мере поведать историю своей семьи, нежеле пытается вспомнить юного Бориса, встреча с ней знаменует своего рода «прорыв» в ситуации невозможности диалога. Примечательно, что происходит он в обществе персонажа уже иной экзистенциальной идентичности — основанной на памяти о советском героическом прошлом, центральным событием которого является Великая Отечественная война — не «незамеченная», а осмысленная, исторически и идеологически оправданная: как спешит сообщить гостям хозяйка, ее покойный супруг был военным и получил много наград. Последнее дает Ольге возможность процитировать стихи брата — «Ордена и аксельбанты / в красном бархате лежат...», — написанные, как она предполагает, по воспоминаниям об увиденной в детстве военной похоронной процессии в честь соседа, и, таким образом, наконец сообщить реальности Вторчермета, волею случая воплотившейся в лице этой женщины, о том, что она стала частью литературы.

Оказавшийся возможным разговор о стихах и реальных прототипах их персонажей и ситуаций в дальнейшем продол-

---

<sup>19</sup> См.: «— Какие пределы у этой свободы в документальном кино? — Реальность. Герои, — отвечает Алена ван дер Хорст. — Мы предполагаем, а Бог располагает. Иногда кажется, что фильм будет об одном, а получается — о другом. Но это как раз самое интересное в документальном кино: жизнь, как она есть, непредсказуемая, странная» [Меликова, Ван дер Хорст].

жится в эпизоде неожиданно скоро увенчавшихся успехом поисков Сергея Лузина — одноклассника и одного из ближайших друзей Рыжего по Вторчермету. В присутствии гостей Сергей читает строки из стихотворения Бориса «Зависло солнце над заводами...»: «...Серегу-Жилу со товарищи / убили в Туле, на разборке», — допуская, что они посвящены ему.

Более того, сцена встречи с пожилой соседкой — человеком советской формации — оказывается поворотным моментом в развитии всего киноповествования в целом. Так, мотив советского прошлого начинает отчетливее звучать не только в разговорах с ключевыми героями фильма, но и буквальном смысле — в виде военно-духового оркестра, то картинно шествующего по кварталам и подъездам Вторчермета, то оглашающего район с крыши дома. Важно, что, зародившись в контексте темы советских похоронных оркестров, которые выступают характерной деталью, а подчас даже символом излета советской эпохи в поэзии Рыжего, эта музыка в фильме из прощально-мрачной плавно перетекает в мажорную маршевую и обратно. С одной стороны, эти метаморфозы могут выражать условность трагедии частного существования в большой общественно-исторической перспективе (вспомним слова режиссера: «Многие мои фильмы как раз о том, как колеса истории катятся по человеческим судьбам» [Меликова, Ван дер Хорст]); с другой же стороны, они символизируют более общую и, на первый взгляд, простую мысль — о неразрывности, *спаянности* жизни и смерти, о чем в следующем эпизоде говорит Олег Дозморов.

\* \* \*

Эпизод, выстраивающийся вокруг фигуры Сергея Лузина, венчает сюжетную линию «поискового» путешествия Ольги и Алены на Вторчермет: это пространство постиндустриальной разрухи, несущее на себе отчетливые следы «лихих 90-х», обретает в его лице свой голос, а вместе с тем и толику авторефлексии. Он органично входит в названную нами обобщенно «семейной» сюжетную линию, в рамках которой судьба Бориса Рыжего из «локальной» истории жизни и странной гибели частного человека, затронувшей, главным образом, его родных (см., первую половину фильма и, в частности, первый диалог Алены



с Артемом Рыжим), начинает осмысляться как обусловленный рядом факторов элемент широкой исторической перспективы жизни страны и общества.

В этом отношении — заметим попутно — ракурс взгляда на судьбу Б. Рыжего в голландском фильме значительно отличается от представленного ранее отечественной 18-минутной короткометражкой Свердловской киностудии «Под небом выпитым до дна» (2005) [Под небом...]. Ее режиссер Марина Казнина, привлекая фотографии и видео из архива Рыжих, рисует образ Бориса в кругу семьи, в череде сменяющих друг друга возрастов; возможные причины его трагического ухода здесь если и затрагиваются — в частности, Ольгой Рыжей и мамой, Маргаритой Михайловной, — то носят, по сути, внутренний, сугубо личный характер и едва ли коррелируют с внешним контекстом жизни поэта. Впрочем, этот фильм и не ставит сколько-нибудь «расследовательских» задач — его следует считать скорее данью памяти, причем не только поэту Б. Рыжему, но и его отцу, известному геофизику Борису Петровичу Рыжему, ушедшему из жизни спустя несколько лет после сына; именно его голосом звучат стихи Рыжего за кадром.

Алена Ван дер Хорст не избегает в своем произведении явной переключки с короткометражкой 2005 г. (так, сцена на кладбище, в которой Ирина Князева убирает снег с могилы Рыжего, является почти цитатой сцены из фильма М. Казниной: Маргарита Михайловна очищает от снега могилу сына), она также привлекает старые фотографии и фрагменты семейного видеоархива (съемки на свадьбе и похоронах Рыжего) — однако при этом в разговоре о «трагедии поэта» не предоставляет слова сестре Ольге и Маргарите Михайловне, как бы уже «высказавшимся» ранее, выбирая других героев: Ирину Князеву, Сергея Лузина, Олега Дозморова и Артема. Такой выбор видится неслучайным — все это люди «нового» времени. Ирина, Сергей и Олег — ровесники Рыжего, их выпуск из школы пришелся на лето переломного 1991 г., когда окончательно рухнул Советский Союз («Окончание советской эпохи совпало с окончанием советского детства», — говорит Олег). Определенная общность экзистенциального опыта — опыта вхождения во взрослую жизнь, самоопределения на фоне / в ситуации кардинальной смены ценностных ориентиров и отсутствия каких-либо пред-

ставлений о будущем — позволяет им, наряду с Рыжим, выступить в качестве *голоса поколения*. Их трактовки «трагедии» Рыжего — различные по своим основаниям — не столько дают какой-то окончательный ответ на вопрос о причинах его гибели, сколько выполняют авторефлексивные и перформативные функции, позволяя высказаться самому хронотопу фильма Ван дер Хорст, — новой эпохе на руинах советской империи.

Неудивительно, что семантика состояния неустойчивого равновесия, некоей — в самом широком смысле — *пограничности* становится для ровесников Рыжего центральной, концептуально важной, причем не только в разговоре об их времени и поколении, но и в попытках охарактеризовать мироотношение Рыжего, во многом предопределившее его «трагедию». На уровне социального Олег Дозморов и Сергей Лузин говорят о том неравенстве, которое с детства ощущал Борис — юноша из благополучной интеллигентской семьи — в пролетарском районе Вторчермета, одновременно тяготея к кругу местных простых ребят и оставаясь при этом *другим*, не переступая определенной черты («Свой среди чужих, чужой среди своих» — резюмирует Лузин). На уровне эмоционально-психологическом Рыжему, как и всем поэтам, по мысли Артема, было присуще обостренное восприятие чужой боли, страдания<sup>20</sup>; Ирина дополняет этот образ, размышляя о той степени и глубине собственного переживания Рыжего, которое — вопреки всему, — вероятно, и подтолкнуло его к последнему решению.

Об историческом «разломе» 1991 г., на вершине которого оказались они, выпускники обычных свердловских школ<sup>21</sup>, в

<sup>20</sup> Речь идет, вероятно, о некоей саморазрушительной для человека сверхэмпатичности — черте, проявившейся и на уровне лирического субъекта Рыжего, которая в свое время привлекла внимание Е. Евтушенко и дала ему основания назвать Бориса «беззащитно бескожим» [Евтушенко].

<sup>21</sup> В беседе с Еленой Фанайловой о фильме «Борис Рыжий» Алена ван дер Хорст специально заостряет внимание на этом моменте: «...и на каждом показе всегда находится один человек, который говорит: “Да, я тоже окончил школу в 91-ом году, и у меня такая же история”. И вот это 91-ый год. Люди, которые оканчивали в 95-ом году или в 89-ом, у них не то. А это именно какой-то ключевой момент, когда ты сдаешь экзамены, *ты учишься в школе — и весь мир рушится* (курсив наш. — Т. А., В. М.)» [Фанайлова]. Возможно, здесь

прежние времена отправившиеся бы честно трудиться на заводе, а в условиях новых реалий ушедшие в различного рода нелегальную, подчас криминальную деятельность, говорит Сергей Лузин. Об утрате вместе с советскими детством и юностью надежд на счастливую жизнь, светлое будущее, рассуждает Олег Дозморов. Разговор Алены с Ириной Князевой о первом постсоветском десятилетии в России, подрыве прежних ценностей и приоритетов, моральном падении, случившемся с их, по выражению Ирины, «поколением охранников», разворачивается на екатеринбургском кладбище, среди могил так называемых «братков» — все они погибли молодыми в годы «дикого капитализма» и криминальных войн без правил.

В этом эпизоде Алена ван дер Хорст вновь обращается к приему фокусировки внимания камеры на отдельных лицах — на этот раз лицам юношей на каменных надгробиях, переходя затем к лицам одноклассников из школьного выпускного фотоальбома Ирины и Бориса, и далее — к лицам современных мальчишек нулевых, снятым на фоне школьной стены. Параллельно этому монтажному стеку, впоследствии отмеченному Зарой Абдуллаевой в качестве одного из самых сильных мест в фильме (см.: [Фанайлова]), звучат стихи Бориса Рыжего:

Приобретут всеевропейский лоск  
слова трансазиатского поэта,  
я позабуду сказочный Свердловск  
и школьный двор в районе Вторчермета.

Но где бы мне ни выпало остыть,  
в Париже знойном, Лондоне промозглом,  
мой жалкий прах советую зарыть  
на безымянном кладбище свердловском.

Не в плане не лишенной красоты,  
но вычурной и артистичной позы,  
а потому что там мои кенты,  
их профили на мраморе и розы.

скрыта возникающая на подсознательном уровне аналогия с поколением советских людей, окончивших школу 50-ю годами ранее и также стремительно «выброшенных» из детства. Не исключено, что эта потенциальная аналогия играет свою роль в осмыслении Аленой постперестроечных лет в России через метафору *войны*.

На купоросных голубых снегах,  
закончившие ШРМ на тройки,  
они запнулись с медью в черепах  
как первые солдаты перестройки.

Пусть Вторчермет гудит своей трубой.  
Пластполимер пускай свистит протяжно.  
И женщина, что не была со мной,  
альбом откроет и закурит важно.

Она откроет голубой альбом,  
где лица наши будущим согреты,  
где живы мы, в альбоме голубом,  
земная шваль: бандиты и поэты [с. 198–199].

Это стихотворение можно без натяжки назвать центральным для киноленты «Борис Рыжий». И дело не только в том, что оно звучит в исполнении самого поэта и воспроизводится полностью, тогда как другие чаще всего в виде отдельных строк и голосом Олега Дозморова. Представленный в нем образ «первых солдат перестройки», вероятно, во многом определил, направил взгляд Алены ван дер Хорст, экстраполирующей заключенную в нем семантику *войны* на ситуацию постперестроенного десятилетия в России в целом. Не разделяя узнаваемо рыжевской романтизации криминального элемента<sup>22</sup> — в контексте документально-биографического фильма романтизации отчетливо «лирико-ролевой» и даже литературной, — она вместе с тем фокусирует внимание зрителя на онтологическом сходстве «поколения охранников», т. н. «бандитов», героев своего времени, и поэта, стоящего *над* этим временем и, тем

<sup>22</sup> Справедливости ради следует заметить, что годом–двумя ранее (в прижизненном сборнике стихотворение «Приобретут все-европейский лоск...» датируется 1997-м, а в последующих изданиях — 1998-м г.) Рыжим было написано куда менее известное, но показательное стихотворение «У телеэкрана»: «Уж мы с тобой, подруга, поотстали / от моды — я живой и не вдова ты, / убили этих, тех — не убивали, / повсюду сопляки и автоматы. / Я не могу смотреть на эти лица, / верней — могу, но не могу представить, / что этот бедный юноша-убийца / и нас убил, разрушив нашу память <...>» [Рыжий, 2003, с. 86]. См. также более ранее «Не верю в моду, верю в жизнь и смерть...» [с. 50–51].

не менее, *слушающего его музыку*, — на их сопричастности существованию, которое пропитано опасностью, по сути — смертью и неотделимо от нее<sup>23</sup>. Разница лишь в том, что неизменно скользя по краю, эти «герои» не замечают близости смерти; поэт же, оставаясь в теплом доме за письменным столом, видит неочевидное — то, что Олег Дозморов, переведа разговор в экзистенциальную плоскость, выражает в, на первый взгляд, парадоксальной формуле: «...в жизни много смерти. Много смерти, как на войне». В этом благополучном знании, покойном свидетельствовании, когда ты жив, а «все погибли», и заключается, как разъясняет Олег, *вина* поэта в понимании Рыжего. Его вина.

Во всем, во всем я, право, виноват,  
пусть не испачкан братской кровью,  
в любой беде чужой, стоящей над  
моей безумною любовью,  
во всем, во всем, вини меня, вини,  
я соучастник, я свидетель... [с. 77].

«Это не вина даже, а стыд... за то, что живой», — продолжает Олег, словно бы комментируя одно из стихотворений Рыжего, которое, как и процитированное выше, присутствует в подтексте этой сюжетной линии фильма:

И вроде не было войны,  
но почему коробит имя  
твое в лучах такой весны,  
когда глядишь в глаза жены  
глазами дерзкими, живыми?

И вроде трубы не играли,  
не обнимались, не рыдали,  
не раздавали ордена,  
протезы, звания, медали,  
а жизнь, что жив, стыда полна? [с. 280–281].

Вернемся к упомянутому выше монтажному стеку, чтобы отметить в заключение один важный, на наш взгляд, но, воз-

<sup>23</sup> Суть этого существования пытается выразить своими словами и 14-летний Артем Рыжий: «...Потому что у нас бандитская страна: постоянно кто-нибудь умирает, постоянно что-то происходит...».

можно, неочевидный момент. Несмотря на достаточно мрачную атмосферу фильма в целом, в нем выделяется целый ряд своего рода «негромких просветов», «прорывов» (один из них мы уже обозначили в сюжетной линии Ольги Рыжей; другой в чистом виде являет собой финальная сцена фильма с джунгарским хомячком, появлением которого разрешается напряженно решительно сомкнутых рук Артема). Характерно, что Алена ван дер Хорст не только заимствует из стихотворения «Приобретут все-европейский лоск...» образный ряд «кладбище — фотоальбом» — но параллельно воспроизводит восходящую к финалу текста интонацию, развивая и «достраивая» затем намеченную Рыжим семантическую линию своего рода «оживления» персонажей<sup>24</sup>: от лиц на кладбищенских памятниках (топос смерти) она переходит к лицам, запечатленным на фото (топос памяти), — и далее к живым, сначала сосредоточенным, а затем улыбающимся и щурящимся на солнце у школы лицам детей (топос жизни, ценностью развернутый в сторону будущего). Венчая этот портретный ряд буквальным воплощением «согретых будущим лиц», Ван дер Хорст средствами кино воссоздает одну из важнейших для поэзии Рыжего моделей *обратного хода времени*, которая заключает в себе идею-миф о возможности засмертной жизни — посмертного возвращения в детство. Дискурсивной разверткой этого визуального ряда звучат сдвинутые ближе к финалу фильма слова Олега Дозморова: «...Время не вернешь. Можно вернуться в стихах, можно вернуться потом — умерев. После смерти мы, видимо, все возвращается туда, в детство, в прошлое, в те моменты, когда нам было хорошо. Когда мир нас любил. Наверное, это после смерти должно происходить... Я думаю, что так хотелось бы ему». Говоря от своего лица, Олег вместе с тем выражает и глубинные смыслы поэтического мира Рыжего в целом, очевидно, разделяя их и как поэт, и как современник<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Мотив, условно говоря, «оживления» прослеживается и в других стихотворениях Рыжего, использующих образ «фотографии», см., например, «Так я понял: ты дочь моя, а не мать...» [с. 250–251] и «Из фотоальбома» («Тайга — по центру, Кама — с краю...») [с. 189–190].

<sup>25</sup> См. в книге Ю. В. Казарина «Поэт Борис Рыжий»: «По наблюдениям О. Дозморова, отношение Бориса к миру складывалось из его понимания трагического триединства “Рай — Ад — Потерянный рай”»: Рай — это счастливое прошлое, детство, всеобщая взаимная любовь, мир прекрасный, противоречивый и родной; Ад — это настоящее, это

## Список литературы

*Арсенова Т.А.* Вторчермет Бориса Рыжего на литературной карте России: к проблеме читательской рецепции // Уральский исторический вестник. 2011. № 4 (33). С. 31–36.

*Арсенова Т.А.* Хронотоп детства в лирике Бориса Рыжего // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011а. Вып. 6 : Историко-культурный ландшафт Урала: литература, этнос, власть. С. 73–82.

*Бейкер Мария.* Судьба поэта с Урала расскажет Западу о России 90-х. 2008. 20 нояб. [Электронный ресурс]. URL: [http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid\\_7740000/7740910.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_7740000/7740910.stm) (дата обращения: 19.02.2019).

*Бродский И.* Стихотворения и поэмы : в 2 т. Т. 2 / вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Лосева. 2-е изд. СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2012. 576 с. (Новая 6-ка поэта).

*Верхейл К.* «Русский язык – самый трудный» : [интервью] / К. Верхейл, В. Чепелев // Урал. 2003. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://uraljournal.ru/work-2003-2-637> (дата обращения: 28.02.2018).

*Верхейл К.* «Я тебе привезу из Голландии Lego...» (эскиз мемуарно-исследовательской статьи) // Филологический класс. 2003а. № 10. С. 83–86.

*Верхейл К.* Любовь остается : вступительное слово к русско-голландскому сборнику Бориса Рыжего «Облака над городом Е» / пер. [1 и 2 частей статьи] И. Михайловой // Знамя. 2005. № 1. С. 157–166.

*Евтушенко Е.* Беззащитно бескожий : Из антологии Е. Евтушенко «Десять веков русской поэзии» // Новые известия. 2008. 2 сент. URL: <http://www.newizv.ru/culture/2008-09-05/97371-bezzashitno-beskozhiij.html> (дата обращения: 25.04.2019).

*Казарин Ю. В.* Поэт Борис Рыжий. 2-е изд., доп. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. 324 с.

*Манский Виталий.* «Любовь – это картошка»: связь с Россией как родовая травма // Meduza. 2017. 29 сент. [Электронный ресурс]. URL: <https://meduza.io/feature/2017/09/29/shest-kvadratnyh-metrov-v-russkoj-derevne-artdokfest> (дата обращения: 19.02.2019).

*Матвиенко Кристина.* Разбились о быт. «Борис Рыжий», «Перестройка», «Части тела» // Искусство кино. 2010. № 1, янв. [Электронный ресурс]. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2010/01/n1-article6> (дата обращения: 19.02.2019).

любовь и страх за ближних своих, это сначала игра в трагедию, в горькую комедию, романтизация неромантического <...> Потерянный рай – это будущее: смерть, воскрешение и возвращение в Детство, назад (или вперед? по кругу?) в Рай» [Казарин, с. 113].

*Меликова Анна, Ван дер Хорст А. Алена ван дер Хорст: «Это была война» : [интервью] // Сеанс. 2015. 30 марта. [Электронный ресурс]. URL: <https://seance.ru/blog/aliona-van-der-horst-interview/> (дата обращения: 19.02.2019).*

*Меллер В. А. Блок уроков литературы на тему: «Екатеринбургский поэт Борис Рыжий. Пространство Вторчермета в художественном измерении» // XXII городские открытые педагогические чтения «Современное образовательное пространство – условие достижения стратегических ориентиров национальной политики в сфере образования» : материалы конф., Екатеринбург, 2016. [Электронный ресурс] URL: <https://xn--80acgfbsl1azdqr.xn--p1ai/file/ddf70e14293cf724991f0ad37ddcb8f6> (дата обращения: 01.02.2019).*

*Непомятых Н. А. «Чувство смерти» в поэзии Бориса Рыжего // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир : сб. ст. и докл. / под ред. Н. Л. Быстровой, Т. А. Арсеновой. М. ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2015. С. 141–158.*

*Непомятых Н. А. Тезаурус смерти в поэзии Бориса Рыжего // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы : эксперимент. изд. Новосибирск : Акад изд-во «Гео», 2018. Вып. 4, ч. 2 : Мортальные сюжеты и мотивы в русской литературе XX в. (авторские тезаурусы). С. 186–225.*

*Пакните Марта. Кризис подлинности : [рец. на фильм «Борис Рыжий» А. ван дер Хорст] // Вещь. 2010. № 2. С. 102–103.*

*Под небом выпитым до дна : [фильм. 2005. Режиссер Марина Казнина] : [видео]. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=llttYOWONRA> (дата обращения: 27.04.2019).*

*Познин В. Ф. Метафора как часть медиатекста // Медиаобразование. 2017. № 2. С. 112–123.*

*Рыжий Б. «И всё такое...» : стихотворения. СПб. : Пушкинский фонд, 2000. 56 с.*

*Рыжий Б. Рубашка в клеточку // Знамя. 2001. № 6. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1453> (дата обращения: 25.04.2019).*

*Рыжий Б. «Вот и всё, я побуду один...» / публ. Б. П. Рыжего и И. Княzewой // Знамя. 2002. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1636> (дата обращения: 25.04.2019).*

*Рыжий Б. Стихи. 1993–2001. СПб. : Пушкинский фонд, 2003. 376 с.*

*Рыжий Б. «...не может быть и речи о памятнике в полный рост...»: Роттердамский дневник / публ. И. Княzewой и Б. П. Рыжего // Знамя. 2003а. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=1991> (дата обращения: 28.02.2019).*

*Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург : У-Фактория, 2004. 832 с.*



*Рыжий Б.* Приснится воздух / публ. И. Князевой и Б.П. Рыжего // Знамя. 2005. № 1. [Электронный ресурс]. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=2559> (дата обращения: 25.04.2019).

*Рыжий Б., Абакумова С.* Поэт должен выступать адвокатом жизни... : [интервью] // Областная газета (Свердл. обл.). 2000. № 16, 27 янв.

*Тагильцев А. В.* «Роттердамский дневник»: к вопросу о жанровой природе текста Бориса Рыжего // Русская литература XX–XXI вв.: направления и течения : сб. науч. тр. Екатеринбург : [УрГПУ], 2009. Вып. 11. С. 140–145.

*Фаликов И.* Борис Рыжий. Дивий камень. М. : Молодая гвардия, 2015. 382 с. (Жизнь замечательных людей : Малая сер. : сер. биогр. ; вып. 86).

*Фанайлова Е.* Россия глазами русских и иностранцев : [о третьем фестивале документального кино «Артдокфест»] // Радио Свобода. 2009. 12 дек. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.svoboda.org/a/1902419.html> (дата обращения: 24.02.2019).

*Boris Ryzhy / Борис Рыжий* : [фильм. 2008. Режиссер Алена ван дер Хорст] : [видео]. [Электронный ресурс]. URL: [https://vk.com/video-2911014\\_144840013](https://vk.com/video-2911014_144840013) (дата обращения: 24.02.2019).

*Boland H.* Poetry International 2000: Boris Ryzji // *Passionate* (Rotterdam). 2000. Jaargang 7. P. 33–35. [Elektronische bron]. URL: [https://www.dbnl.org/tekst/\\_pas002200001\\_01/\\_pas002200001\\_01\\_0073.php](https://www.dbnl.org/tekst/_pas002200001_01/_pas002200001_01_0073.php) (verkregen op: 05.03.2019) (на нидерл. яз.).

*Langeveld A., Weststeijn W.G.* Anne Stoffel: Aleida Schot-Prijs Voor Vertalingen 2005. [Elektronische bron]. URL: <http://www.aleidaschotstichting.nl/stoffel.html> (verkregen op: 05.03.2019) (на нидерл. яз.).

*Monna J.* Tussen Bandieten en Poëten // *Groene Amsterdammer*. 2008. № 48, 28 november. [Elektronische bron]. URL: <https://www.groene.nl/artikel/tussen-dichters-en-bandieten> (verkregen op: 05.03.2019) (на нидерл. яз.).

*Ryzji B.* Wolken boven E : gedichten / vertaling Anne Stoffel ; ten geliede Kees Verheul. Amsterdame : Uitgeverij Hoogland & Van Kaveren, 2004. 74 p. (на нидерл. и рус. яз.).

*Ryzji B.* Rotterdams dagboek / vertaling en voorwoord Aai Prins. Amsterdame : Uitgeverij Hoogland & Van Kaveren, 2006. 76 p. (на нидерл. яз.).

*Ryzji B.* Afscheid in Rusland : gedichten / vertaling Anne Stoffel. Amsterdame : Uitgeverij Hoogland & van Klaveren, 2013. 80 p. (на нидерл. яз.).

## **Раздел V**

### **Локальные традиции и региональные идентичности в литературе**

Т. М. Аболина  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Зауральский город Далматово в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка

Зауральские места были хорошо известны Д. Н. Мамину-Сибиряку и описаны им в нескольких произведениях: в цикле очерковых писем «С Урала» (1884), в путевых заметках «От Зауралья до Волги. Путевые картинки» (1885–1886), «По Зауралью. Путевые заметки» (1887), в очерке-воспоминании «Горой. Из летних скитаний по Уралу» (1886), в рассказе «Летные. Из рассказов о жизни сибирских беглых» (1886). В последнем из перечисленных произведений содержится емкое и удивительно поэтичное описание характерного для этой местности пейзажа: «Река Исеть плыла здесь широким плесом, точно в зеленой бархатной раме из вербы, ольхи, смородины и хмеля. Кругом, насколько хватал глаз, расстилалась без конца-краю панорама полей, сливавшихся на горизонте с благодатной ишимской степью; два-три кургана едва напоминали о близком Урале, откуда выбегала красивая Исеть, вся усаженная богатыми селами, деревнями и деревушками, точно гигантская нитка бус. Место было широкое и привольное, какие встречаются только в благословенном Зауралье, где весело сбегают в Исеть реки: Теча, Синара и Мяс, эти настоящие земледельческие артерии» [Мамин-Сибиряк, 1958, с. 393].

Некоторые из этих зауральских городков, деревень и сел, рассыпанные «точно гигантская нитка бус», также попали в произведения писателя, как правило, под измененными автором наименованиями («литературные двойники», по определению исследовательницы Г. Л. Девятайкиной (см.: [Девятайкина])). Так, известная своими ярмарками деревня Кресты (ныне село Крестовское Шадринского района) выведена в рассказе

«Крупичатая» (1891) под названием Торговище; город Катайск фигурирует в романе «Хлеб» (1895) под названием Суслон. Неоднократно привлекал внимание писателя один из крупнейших зауральских городов, центр хлебной торговли — Шадринск, который является местом действия в рассказе «Попросту» (1887) и в романе «Хлеб» (1895). Безусловно, Мамин не мог пройти мимо другого интереснейшего зауральского города — Далматово, который в настоящее время известен в основном тем, что на его территории находится Успенский Далматовский мужской монастырь, жемчужина Зауралья. Несмотря на то, что Далматово относится к категории так называемых малых городов, тем не менее, как любой старинный город (Далматово основано в 1644 г.), он обладает богатым историко-культурным наследием. Именно уникальная история города, а также необыкновенная красота этих мест привлекли внимание писателя.

Первое упоминание о городе Далматово мы находим в путевых заметках Мамина «По Зауралью» (1887). Заметки открываются настоящей одой Зауральскому краю: «Вообще Урал считается золотым дном, но Зауралье — это само золото. Представьте себе такую картину: с одной стороны проходит могучий горный кряж с своими неистощимыми рудными богатствами, лесами и целой сетью бойких горных речек, сейчас за ним открывается богатейшая черноземная полоса, усеянная сотнями красивейших и кишачих рыбой озер, а дальше уже стелется волнистой линией настоящая степь с ее ковылем, солончаками и киргизскими стойбищами» [Мамин-Сибиряк, 1952, с. 21]. В исследовании Л. М. Митрофановой отмечено, что при описании уральского ландшафта Мамин постоянно использует эпитет «глухой», в то время как топоним «Зауралье» часто сопровождается авторским эпитетом «благословенное» или метафорой «золотое дно» (см.: [Митрофанова, с. 131–132]). Однако сам город Далматово в путевых заметках упоминается фрагментарно, в паре строк. Эти краткие упоминания связаны с жанровой логикой травелога, который, помимо рассказа собственно о путешествии, также предполагает статистические выкладки, освещение истории местности, изложение этнографического материала (см.: [Бортникова, с. 73–93]). Рассуждая в путевых заметках «По Зауралью» о наличии дворянского сословия на Урале, Мамин замечает: «Заштатный город Далматов не имел

у себя ни одного представителя потомственного дворянства» [Мамин-Сибиряк, 1952, с. 33]. И это действительно так, потому что основным составом населения Далматово были крестьяне и купцы, которые занимались сельскохозяйственной деятельностью. Следующее упоминание Далматово в путевых заметках связано с размышлением об истоках железного промысла на Урале. В связи с этим автор вспоминает о «монахах Далматовского монастыря», которые в 1683 г. «добывали железо в ручных домнах на реке Каменке» [Там же, с. 52]. Таким образом, в заметках Мамина отражен исторический факт основания далматовскими монахами будущего города Каменск-Уральский и Каменского чугунолитейного завода, которые начинались как заимка Далматовского монастыря на реке Железенке (Каменке), притоке реки Исеть. В настоящее время завод называется «Уралэлектромаш» (г. Каменск-Уральский Свердловской области).

В полном объеме история города Далматово раскрывается писателем в повести «Охонины брови» (1892), которая посвящена затронувшим далматовский край событиям крестьянской войны под предводительством Пугачева. Повесть была написана в течение года, однако материал к ней накапливался на протяжении нескольких предшествующих лет: в 1884 г. писатель был принят в Уральское общество любителей естествознания и постоянно путешествовал по Уралу и Зауралью, участвуя в археологических экспедициях и собирая местный фольклор. В 1890–1891 гг. Мамин специально посетил Далматовский монастырь, изучил его архив и документы об осаде города пугачевцами. Он также посетил своего дядю по материнской линии Александра Колесникова, проживавшего в соседнем селе Широково (ныне село Широковское Далматовского района) и служившего в Широковской церкви священником. От дяди писатель услышал и записал много преданий и устных рассказов о местных восстаниях и волнениях — «дубинщине» (1762–1764) и пугачевщине (это движение затронуло далматовский край в 1774 г.) (см.: [Широкова, с. 29]).

Повесть «Охонины брови» достаточно полно изучена историками литературы. Вопрос об исторических источниках, к которым обращался Мамин при подготовке к написанию повести, а также проблема некоторых прототипов обстоятельно разработаны Е. А. Боголюбовым (см.: [Боголюбов]). В рабо-

тах И.А. Дергачева, М.Г. Китайника рассматриваются формы проявления фольклора в повести (см.: [Дергачев; Китайник]). В исследованиях [Генкель; Дашевский, 2002; 2003; Житкова; Зырянов; Кусков; Лаптева, 2016; 2017; Лосева; Филатова] проанализированы историческая основа повести, ее речевые особенности, словарный состав, система художественных образов. Наше внимание будет сосредоточено на соотношении художественного вымысла в повести и реальной истории города Далматово, что также требует особых историко-культурных комментариев.

Как любое художественное произведение, повесть «Охонины брови» не лишена вымысла. Отступления, допущенные Маминым, подробно изложены в работе Е.А. Боголюбова (см.: [Боголюбов]). Добавим к ним еще два наблюдения, не зафиксированные исследователем. Первое, что бросается в глаза в этом отношении, это окончание повести: «Сейчас от Прокопьевского монастыря, Дивьей обители и Служней слободы остались одни пустыри. Только по-прежнему высоко поднимается правый гористый берег Яровой, где шумел когда-то вековой бор. Теперь торчат одни пни, а от прежнего осталось одно название: народ называет и сейчас горы «Охонинскими бровями»» [Мамин-Сибиряк, 1950, с. 93]. На самом деле это, конечно, не так: город Далматово и его главная достопримечательность — Далматовский монастырь — существуют до сих пор и никуда не исчезли. Такой финал был необходим Мамину как завершающий штрих при описании трагических событий, которые раскрываются в сюжете повести. Второе замечание, связанное с художественным вымыслом, касается топонима «Дивья обитель». Под таким названием в повести фигурирует реальное место — женский (девичий) монастырь, который являлся приписным к Далматовскому и находился недалеко от него. В XVII в., когда в Зауралье был устроен Далматовский мужской монастырь, его основатель инок Далмат решил невдалеке устроить также женскую обитель. В 1680 г. были воздвигнуты первые постройки для монахинь. Однако если обратиться к повести и к реальной истории, мы увидим, что на момент осады города Далматово пугачевцами этого женского монастыря уже не было, поскольку он был упразднен Екатериной II еще в 1764 г. и вновь открыт только в 1860 г. Напомним, что пугачевцы осаждали Далматовский

монастырь в 1774 г. В настоящее время это Свято-Введенский женский монастырь в селе Верхняя Теча Катайского района.

В целом же повесть «Охонины брови» документальна и достоверна в своей основе, и ее саму можно рассматривать тоже как исторический источник. Далее мы рассмотрим, какие реальные исторические события и явления отражены в этом произведении.

В повести описываются местные топонимы, но населенные пункты и географические объекты были переименованы автором и превращены в «литературных двойников». Город Шадринск фигурирует в повести под названием Усторожье; Каменский завод переименован в Баламутский завод; Далматовский монастырь — в Прокопьевский монастырь; Введенский женский монастырь — в Дивью обитель; река Исеть, на которой стоит город Далматово, — в реку Яровую. И только городу Далматово автор оставил его настоящее название — Служняя слобода (так Далматово называлось до 1691 г.). Вынесен в название повести топоним «Охонины брови» — в настоящее время это место является памятником природы регионального значения. Урочище образовано двумя смыкающимися берегами («бровями») рек Синара и Исеть, однако Мамин «объясняет в повести происхождение этого названия из фольклорного воспоминания о трагически погибшей на местных горах Охоне» [Боголюбов, с. 346].

С документальной точностью описано в повести основание Прокопьевского монастыря, которое во многом совпадает с созданием Далматовского: монастырь основан пустынножителем Саввой в XVII в., когда вокруг еще хозяйничала «орда», после чего к иноку начали сходитья ищущие спасения старцы. Местные жители, в первую очередь главный герой повести дьячок Арефа, поклоняются святому Прокопию, в честь которого назван монастырь. Прототипом инока Саввы является Далмат, и было бы логичным, если бы герои молились именно ему. Однако на момент создания повести Далмат еще не был канонизирован, поэтому Мамину пришлось ввести в произведение собирательный образ канонизированного святого Прокопия. «Мамин-Сибиряк, давая другие названия и имена, не хотел, чтобы это стало отходом от реальной истории. Переименование и изменение имен оправдывается сохраненной автором

фактологией. Обращение к блаженному Прокопию Вятскому и создание собирательного образа объясняется тем, что для произведения с такой проблематикой (страдания и унижения людей и их желание найти заступничество у государственных властей и в обращении к святым) нужен был канонизированный святой, помогающий молящимся ему» [Коростелев].

В повести упоминаются набеги местных народов (башкир, татар) на русские поселения, усмирение местных народов, кровавые расправы над ними. Именно в один из таких набегов и была уведена в орду жена главного героя — дьячка Арефы. Набеги на далматовские земли прекратились к XIX в., когда освоение этих земель пошло дальше и город Далматово перестал быть рубежом между ордой и русским краем.

Одной из героинь второго плана является в повести сосланная в Дивью обитель важная особа — боярыня из Петербурга. Действительно, Далматовский монастырь в те годы использовался также как место для ссылки опальных людей и раскольников. Так, например, в монастырь в разное время были сосланы протопоп Московского Успенского собора Иоанн Максимов (с 1733 по 1735 гг.), княжна Прасковья Юсупова (с 1735 г. пожизненно), генерал-адъютант граф Петр Федорович Апраксин (с 1775 по 1778 гг.). В повести подразумевается как раз княжна Юсупова, сосланная в Далматовский монастырь по повелению императрицы Анны Иоанновны «за волшебство».

Не менее точно и подробно описана в повести осада Далматовского монастыря пугачевцами. Причем описываются не только сами военные действия, но также факт отправки в монастырь подметных писем с требованием сдаться. Эти письма в повести вынужден писать главный герой — дьячок Арефа. Далматово оказался одним из немногих городов, который выдержал осаду и отразил наступление. За заслуги в подавлении пугачевского бунта Екатерина II в 1781 г. пожаловала городу статус уездного города и право называться по имени основателя монастыря — Далматово.

И последнее, на что хотелось бы обратить внимание. В городе Далматово в свое время родились или какое-то время учились такие писатели и поэты XVIII–XIX вв., как А. Ф. Мерзляков, К. Д. Носилов. Однако ни один из них ни разу не упоминал в произведениях о своем родном городе Далматово.



Тем удивительнее, что именно Мамину (по рождению не коренному далматовцу) удалось передать в повести «Охонины брови» красоту далматовского края и наделить главного героя дьячка Арефу необыкновенной любовью к своей малой родине. Как отмечает Л.Н. Житкова, «только его внутренний мир интересен автору, именно его образ развернут психологически» [Житкова, с. 24]. Образ Арефы не вписывается в окружающую его жестокою действительность, в кровавые расправы и человеческие страсти. Центральный персонаж повести, по наблюдению О.В. Зырянова, связан с «глубинным уровнем авторской аксиологии» [Зырянов, с. 11], верностью автора православно-христианской системе ценностей. Арефа — герой с цельным сознанием, живущий по совести и всегда приходящий на помощь, в том числе своим врагам. Даже его речь, как заметила М.А. Генкель, полна ласкательных обращений не только к своим близким, но и к посторонним людям, к которым он испытывает искреннюю жалость и желание помочь (см.: [Генкель, с. 153]). Именно такого светлого героя наделяет автор чувством горячей любви к далматовскому краю: «Все домой тянет: не могу без Служней слободы жить» [Мамин-Сибиряк, 1950, с. 9], — говорит Арефа; «...расстаться с Служнею слободой тяжко. Ох, как тяжко, до смертыньки!» [Там же, с. 19]; «А Яровая-то как разливается... Арефа глядел по сторонам и не мог налюбоваться. <...> Арефа пал на землю и долго молился на святую обитель, о которой день и ночь думал, сидя в своем затворе» [Там же, с. 23]; «Подъезжая к заводу, Арефа испытывал неприятное чувство: все кругом было чужое — и горы, и лес, и каменная заводская дорога. Родные поля и степной простор оставались далеко назад, и по ним все больше ныло сердце Арефы» [Там же, с. 44]; «Обрадовалось сердце Арефы, когда он увидел родную реку, которая отсюда скатывалась под самый Прокопьевский монастырь и дальше в “орду”» [Там же, с. 53].

Таким образом, именно в произведениях Д.Н. Мамина-Сибиряка Далматово впервые появляется на литературной карте России. Маленький зауральский город не просто упомянут в художественной литературе: он был досконально исследован и изучен автором в плане его истории, культурно-бытовых особенностей, а затем в исторической повести «Охонины брови» не только представлен как место главных событий, но благода-

ря своей немаловажной роли в противостоянии пугачевскому восстанию вписан в контекст большой российской истории.

### Список литературы

*Боголюбов Е. А.* Комментарии. «Охонины брови» // Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр. соч. : в 12 т. Свердловск : Свердлов. обл. гос. изд-во, 1950. Т. 7. С. 328–353.

*Бортникова А. В.* Жанры малой прозы Д.Н. Мамина-Сибиряка 1880-х гг.: поэтика повествования : дис. ... канд. филол. наук / Урал. федерал. ун-т. Екатеринбург : [б. и.], 2016. 190 с.

*Генкель М. А.* Из наблюдений над словарным составом исторической повести Мамина-Сибиряка «Охонины брови» // Дмитрий Наркисович Мамин-Сибиряк. Сто лет со дня рождения, 1852–1952 : (материалы науч. конф.) / [отв. ред. В. В. Кусков]. Свердловск : Свердлов. кн. изд-во, 1953. С. 144–161.

*Дашевский В. А.* «Охонины брови» Д.Н. Мамина-Сибиряка. Жанрово-стилевое своеобразие повести. Литературные традиции // Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка в контексте русской литературы : материалы науч.-практ. конф. Екатеринбург : [б. и.], 2002. С. 37–44.

*Дашевский В. А.* Историческая повесть Д.Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» // Филологический класс. 2003. № 9. С. 82–86.

*Девятайкина Г. Л.* Поэтика пространства и топонимический код в уральской прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка : дис. ... канд. филол. наук / Урал. гос. ун-т. Екатеринбург : [б. и.], 2009. 217 с.

*Дергачев И. А.* Фольклор в художественной системе Д.Н. Мамина-Сибиряка // Фольклор Урала. Свердловск : [Урал. гос. ун-т], 1976. [Вып. 2] : Литература и фольклор. С. 22–33.

*Житкова Л. Н.* История и историзм в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка // Филологический класс. 2012. № 4. С. 23–25.

*Зырянов О. В.* Творческое наследие Д.Н. Мамина-Сибиряка и перспективы литературной регионалистики // Филологический класс. 2012. № 4. С. 7–15.

*Китайник М. Г.* Д.Н. Мамин-Сибиряк и народное творчество. Свердловск : Свердлов. кн. изд-во, 1955. 167 с.

*Коростелев В. А.* Старец Далмат и историческая повесть Д.Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» // Шадринские чтения : материалы межрегион. филол. конф. Шадринск : ШГПИ, 2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://uchebana5.ru/cont/2473340-p11.html> (дата обращения: 25.09.2018).

*Кусков В.* Традиции Н.В. Гоголя в исторической повести Д.Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» // Доклады 1964 года /

Свердл. лит. музей им. Д. Н. Мамина-Сибиряка. Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1965. С. 38–51.

*Лаптева Е.* Историческая повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» и роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка»: опыт сравнительно-сопоставительного анализа. Круглый стол на уроках литературы в школе // Русская словесность. 2016. № 5. С. 48–60.

*Лаптева Е.Р.* Интерпретация истории в романе А.С. Пушкина «Капитанская дочка» и в повести Д. Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови»: к проблеме прочтения // Детская книга и история Отечества : материалы IX Всерос. науч.-практ. конф. Нижний Тагил : [б. и.], 2017. С. 48–54.

*Лосева Л.И.* Хронотоп и его функция в повести Д.Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» // Творчество Д. Н. Мамина-Сибиряка в контексте русской литературы : материалы науч.-практ. конф. Екатеринбург : [б. и.], 2002. С. 44–46.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч. : в 12 т. Т. 7. Свердловск : Свердл. обл. гос. изд-во, 1950. 364 с.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* По Зауралью. Путевые заметки // Южный Урал : лит.-худож. альм. 1952. № 8/9. С. 17–88.

*Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч. : в 10 т. Т. 3. М. : Правда, 1958. 451 с.

*Митрофанова Л.М.* «Урал», «Зауралье», «Россия» и «Сибирь»: перекресток понятий в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2008. Вып. 4: Локальные тексты и типы региональных нарративов. С. 130–136.

*Филатова А.И.* Повесть Д.Н. Мамина-Сибиряка «Охонины брови» и историческая проза 90-х годов // Русская литература 1870–1890 годов / [Урал. гос. ун-т] ; отв. ред. И.А. Дергачев. Свердловск : [УрГУ], 1974. Сб. 6. С. 103–114.

*Широкова В.* Потомки Широкова: (история села Широковского Далматовского района). Шадринск : [Шадринский дом печати], 2013. 254 с.

**Т. Н. Масальцева**  
Пермский государственный национальный  
исследовательский университет,  
г. Пермь

## **Литературная жизнь пермской газеты «Сибирские стрелки» 1919 г.**

Период Гражданской войны — время, когда в России за линией фронта находилось другое государство. В городах, занятых Красной армией, центральное место в системе печатных СМИ занимали «Известия рабочих и солдатских депутатов», в городах, занятых белой армией, возрождались «Губернские ведомости» и появлялись новые газеты.

По наблюдениям исследователей, в каждом сибирском городе, захваченном армией А. В. Колчака, издавалось не менее 2–3 газет. Согласно «Списку изданий, выходящих на территории, освобожденной от большевиков к 1 апреля 1919 г.», т. е. на территории, подвластной Колчаку, выпускалось 122 газеты (см.: [Молчанов, с. 17]). Эта цифра свидетельствует о существенной роли периодической печати в идеологической борьбе: «Такого количества газет в Сибири, на Урале и Дальнем Востоке не было ни до, ни после Гражданской войны, вплоть до конца 1930-х гг., когда в СССР в каждом районном центре в централизованном порядке стали организовываться свои периодические издания» [Симонов, с. 32].

Значение печатного слова оценивалось представителями белого движения высоко, о чем свидетельствуют строки передовой статьи газеты «Свободная Пермь», издававшейся с конца 1918 г.: «газетчики, ученые, учителя. Как много пролили бы они успокоения в мятущиеся сердца, как поддержали бы и укрепили сомневающихся, и, может быть, плотью и кровью наполнили абстрактные схемы долга, эти прописи, которые переписываются таким скверным почерком... Пока у нас роль эта принадлежит только прессе» [27 марта 1919 года]. Многие авторы

*Масальцева Т. Н. Литературная жизнь пермской газеты...*

выделяют «литературно-поэтическую составляющую газет антибольшевистского периода. Почти все, кто обращается к ним, отмечают большое количество опубликованных на их страницах стихов преимущественно патриотической направленности <...> в поэтическом творчестве явно прослеживаются мысли, переживания и надежды Белого движения» [Симонов, с. 36].

Декабрь 1818 — июнь 1919 г. в Перми — период режима белого адмирала А. В. Колчака. Белые войска адмирала Колчака, ставшего «верховным правителем» при поддержке американской и английской интервенции, пришли на Урал из Западной Сибири, из Омска.

При Колчаке в Перми в начале 1919 г. издавались 4 газеты и один литературный журнал: «Освобождение России», «Сибирские стрелки», «Пермские губернские ведомости» (официальная часть) и «Свободная Пермь», впоследствии переименованная в «Современную Пермь», а позже в «Отечество». Редакция газеты «Освобождение России» издавала еще и журнал «Русское приволье».

Газета «Сибирские стрелки» выходила в Перми с 1 февраля 1919 г. по 27 июня 1919 г., это было издание штаба 1-го Средне-Сибирского армейского корпуса; газета имела непостоянный объем в один-два листа, размер листов тоже менялся, периодичность не была постоянной. Адресом редакции указывалась: «ст. Пермь I, вагон № 815».

Газета представляла собой своеобразный «почтовый ящик фронта», в ней печатались статьи, стихи, рассказы военнослужащих Сибирской армии. По типу она принадлежала к информационно-пропагандистским изданиям, поэтому литературным произведениям в ней отводилось значительное место.

Главной целью «Сибирских стрелков» было поднятие боевого духа, в первую очередь бойцов. Поэтому и розничная, и подписная цена для воинских частей устанавливалась ниже, чем для других читателей: газета продавалась по самой низкой цене для солдат (25 коп.), а для свободной продажи — по 40 коп., тогда как все остальные газеты продавались по 60 коп. и выше.

Среди сотрудников газеты был писатель Всеволод Иванов. Об этом периоде своей жизни он рассказал в книге воспоминаний «Исход»: «Газета называлась “Сибирские стрелки”. Там я проработал до весны, используя опыт моей редакционной

работы в петербургском издательстве и в пермской газете “Народная свобода”. В редакции этой газеты я был на вторых ролях; редактором был земляк самого комкора, сибиряк, человек шумный и сварливый, поручик Борис Броневский, писавший в высокопарных тонах и предрекавший в самом скором времени торжественный благовест во всех сорока сороках церквей, когда адмирал Колчак будет въезжать в Москву на белом коне <...>. Потом редактора отпустили отдыхать от ратных трудов в Сибирь, некому было мешать в основной работе, и я повел газету по-деловому, сделал из нее не назойливо-пропагандистский орган, а деловое издание, восстанавливающее связь с Уралом. Опыт оказался удачным во всех отношениях. Наша газета, хоть и штабная, хоть и на колесах, побивала всех своих соперников в других городах, от Омска до Перми. Превратившись из казенного, унылого заведения в живое предприятие, “Сибирские стрелки” все время наращивали тираж настолько, насколько могла выдержать походная типография» [Иванов].

По информации М. Г. Ситникова, Иванов ошибся, т. к. Борис Броневский был редактором пермской газеты «Освобождение России», а редактором «Сибирских стрелков» был Александр Андреевич Крамаренко, по совместительству начальник информационного отдела штаба 1-го Средне-Сибирского корпуса генерала Пепеляева (см.: [Ситников]).

Редакционная политика «Сибирских стрелков» с приходом к редакторству В. Н. Иванова меняется, издание призывает читателей активнее участвовать в формировании газеты и публикует в нескольких номерах следующее объявление: «Редакция убедительно просит дорогих братьев-офицеров и стрелков присылать ей статьи, стихотворения, описания боев наших молодых, но уже геройских частей, не стесняясь слогом, редакция надеется, что ее просьба будет услышана и исполнена». Большое количество стихотворений, подписанных *Прапорщик, офицер, Боец такой-то*, свидетельствуют о том, что эти призывы оказались действенными.

Стихотворения самого В. Иванова («Демократия», «Финиция», «Ампир», «Бессонница» и др.) публиковались в другой пермской газете — «Освобождение России», в которой работали знакомые ему сотрудники пермского университета. Сам он предпочитал вести обозрения внешней политики России,

написанные в эссеистской манере («О немце», «Что говорят о нас в Англии» и др.).

Среди ярких авторов газеты «Сибирские стрелки» указанного периода можно отметить Сергея Ауслендера. В 1919 г. С. Ауслендер в качестве корреспондента сопровождал адмирала Колчака, вместе с ним побывал в Казани, Перми, Омске. В газете «Сибирские стрелки» Ауслендер публиковал корреспонденции и портретный очерк «Адмирал», описывающий участие Колчака в военных действиях на Черном море, участие в военно-морской миссии (посещение Америки), деятельность в роли военного и морского министра (см.: [Ауслендер]). Этот очерк также был опубликован в омской газете «Сибирская речь».

Характерной для газетной поэзии, раскрывающей позицию «Сибирских стрелков», является публикация стихотворения в прозе «Маленький белый крест» М. Матвеева (3-го Барнаульского полка). Используя известный всем символ отваги, чести и славы — георгиевский крест, автор апеллирует к воинской чести каждого солдата, стараясь поднять его боевой дух.

Вы, конечно, видели этот маленький,  
тусклый крестик на серой солдатской шинели?  
Еле заметный.  
На неяркой, желтой и темно-желтой плоской ленточке.  
Это крест, за который умирают, крест, который дается  
за подвиги, за умение умереть за счастье других.  
Крест безумства храбрых.  
Георгиевский крест.  
Высокая награда смелых, он служит  
побуждением к верности для всех.  
Для ненагражденных, — он ожидание.  
Получивший его — герой... [Матвеев].

Литературные (в особенности поэтические) произведения газеты прежде всего демонстрировали успехи белогвардейского движения: военные, дипломатические, экономические, а также плачевное положение противника, терпящего поражения, испытывающего крайнюю нехватку продуктов, жизненных благ. Например, в стихотворении «Врагу» создавался уничижительный образ врага, выбравшего неверный путь и изначально обреченного:

...Слепым желаньям дав свободу,  
Могущество дробя,  
Ты вызвал лютую невзгоду  
На самого себя.  
И гибнешь, властью оглушенный.  
Запутанный в сетях,  
В когтях тоски неукрощенной,  
В терзающих когтях [Врагу].

Демонстрация слабости красных, их плачевного положения часто приобретала форму рассказа раненого или военнопленного (своего бежавшего или чужого, взятого в плен). Так, текст за подписью *Ив. Ш-ст* (предположительно прапорщик И. Шарофрост) передает впечатление офицера, бежавшего от войны в рядах «армией разбойничьих банд», считавшего, «что должен что-то сделать для спасения погибающей родины» [Ив. Ш-ст].

Итак, в газете печатались военные сводки, телеграммы, хроника, статьи, описания боев, стихотворения офицеров и стрелков, рассказы военнопленных. Постепенно увеличивалось количество литературных материалов: рассказав и стихов, написанных реальными авторами-фронтовиками: капитаном Макаровым, поручиком Лурье, стрелком Матвеевым и др.

В двадцать втором номере газеты появляется и традиционная для дореволюционных пермских газет рубрика «Маленький фельетон», где печатается сатирический текст Ф. Петрова «Большевицкая Коробушка» (перепев песни «Ой, полным-полна моя коробушка»):

Торопись, пока оказия!  
Разбирай-ка в добрый час,  
Если хочешь — оптом Азию,  
Хочешь — в розницу Кавказ... [Петров].

Сатирические тексты, публикуемые в газете, имели на солдат несомненный воздействующий эффект, о чем свидетельствует их количество. В качестве примера можно назвать сатирический рассказ «Путешествие черта по Советской России», подписанный *В.С. «Бич»*, с таким оценочным финалом: «— Кто в России у большевиков не бывал, тот ада не видал, — сказал старший грешник и с удовольствием полез в бочку с горячей



смолой» [В. С. «Бич»], или стихотворный фельетон «Ленин-Владимир-красное солнышко»:

Светит в советской России Владимир-красное солнышко,  
Но не рождается от него ни тепло, ни ведрышко  
[Кевич-Адам].

Количество литературного материала, присутствующего в каждом номере, — рассказов и стихов — увеличивается. Показателен здесь пасхальный номер газеты, в котором были опубликованы рассказы и стихи и даже литературно-критический материал: «Страдной России», «Х. В.», «Нашим героям привет. Христос воскрес», «Пасхальное приветствие воинам», «Идея Бога в творчестве Бунина» (за подписью *Подпоручик Петровский*), «Слезы Императора Российского» и др.

Газета также вела сбор любимых песен солдат для издания их отдельной брошюрой. Вопрос о солдатских литературных произведениях в газете стал актуальным после встречи 27 марта 1919 г. генерала Пепеляева с представителями пермских газет «Сибирские стрелки», «Освобождение России» и «Свободная Пермь», на которой он критиковал их: «Ваши газетные статьи в большинстве случаев совсем не годятся для солдата, он не поймет их и читать не станет. Проще нужно писать, понятной для простого человека речью. И побольше сердечности, тепла, которого он лишен на фронте. Надо знать и понимать душу солдата» (цит. по: [Ситников]).

Кстати, образ Пепеляева в стихотворениях газеты «Сибирские стрелки» тоже присутствует:

Будем скоро в Кремле,  
И на русской земле  
Прогремит Пепеляеву слава! [Юнкер А. Г.].

Основная цель литературных произведений газеты состояла в формировании чувства патриотизма, образа страдающей России-матери, противостоящей «социалистическому отечеству», а также выражении благодарности «сибирякам-освободителям». Набор тем литературных произведений газеты был обусловлен целями белогвардейской прессы в период Гражданской войны; это — борьба с большевизмом до конца, восстановление единой неделимой России, защита веры,

установление административного и правового порядка. Цели газет подобного рода определяли их редакционную политику, направленную на формирование у читателя желания протестовать против возврата большевистского режима в Пермь, чувства ненависти к «изменникам-красным», презрения к большевизму. Аудитория таких газет должна была «мобилизоваться» на борьбу с врагом во всех сферах жизни.

### Список литературы

[Б. п.]. 27 марта 1919 года // Свободная Пермь. 1919. № 54, 27 марта. С. 1.

*Ауслендер Сергей.* Адмирал // Сибирские стрелки. 1919. № 21, 22 февр. С. 2; № 22, 23 февр. С. 2.

*В.С. «Бич».* Путешествие черта по Советской России // Сибирские стрелки. 1919. № 89, 4 мая. С. 4.

[Б. п.]. Врагу // Сибирские стрелки. 1919. № 43, 16 марта. С. 3.

*Иванов В.С.Н.* Исход: повествование о времени и о себе // Дальний Восток. 1994. № 12. [Электронный ресурс]. URL: <http://east-front.narod.ru/метод/ivanov.htm> (дата обращения: 16.11.2018).

*Кевич-Адам.* Ленин-Владимир-красное солнышко // Сибирские стрелки. 1919. № 90, 9 мая. С. 3–4.

*Матвеев М., 3-й Барнаульский полк.* Маленький белый крест // Сибирские стрелки. 1919. № 89, 4 мая. С. 3.

*Молчанов Л.А.* Газетная пресса России в годы революции и Гражданской войны (октябрь 1917 – 1920 г.). М. : Издатпрофпресс, 2002. 271 с.

*Петров Ф.* Большевистская Коробушка // Сибирские стрелки. 1919. № 22, 23 февр. С. 3.

*Симонов Д.Г.* Газеты как источник по изучению антибольшевистских вооруженных сил востока России (1918–1919 годы) // Вестник Новосибирского государственного университета. Сер.: История, фи-лология. 2016. Т. 15, № 6. С. 31–40.

*Ситников М.Г.* Редактор газеты «Сибирские стрелки» // Сайт «Забывшие имена Пермской губернии». [Электронный ресурс]. URL: <http://www.fnperm.ru/SharedFiles/Download.aspx?pageid=2214&mid=2484&fileid=4469> (дата обращения: 16.11.2018).

*Ив. Ш-ст <Шарофрост И., прапорщик>.* Из моих скитаний. (Из дней большевистских) // Сибирские стрелки. 1919. № 10, 3 февр. С. 2–3.

*Юнкер А.Г.* «Северная группа» // Сибирские стрелки. 1919. № 116, 8 июня. С. 2.

Ю. С. Подлубнова  
Институт истории и археологии УрО РАН,  
Уральский федеральный университет,  
Объединенный музей писателей Урала,  
г. Екатеринбург

## Газета «За Магнитострой литературы» и литературное движение на Урале в 1932–1933 гг.

Первый номер газеты «За Магнитострой литературы», органа Уралобкома ВЛКСМ и Оргкомитета Союза советских писателей (изначально Уральской ассоциации пролетарских писателей — УралАППа), вышел в Свердловске 28 апреля 1932 г. Руководитель УралАППа Н. Харитонов писал: «Уральской организации пролетарских писателей придется проделать огромную работу для того, чтобы стать на уровне тех задач, которые поставлены перед ней партией, гигантским разворотом социалистической стройки на важнейшем участке Урало-Кузбасса» [Харитонов, с. 8]. Тем самым он озвучил обновленный курс УралАПП на обслуживание производственного заказа эпохи с ее идеей объединения производственных мощностей Урала и Кузбасса и создания 2-ой угольно-металлургической базы в стране. Что же удивляться, что вскоре организованная литературная газета получила производственное название?

Однако «Магнитострой литературы» как прагматически ориентированная метафора не был уральским изобретением. Известно, что на четвертом пленуме РАППа, прошедшем в конце 1931 г., одним из ораторов было высказано пожелание, чтобы «пролетарское литературное движение быстрее смогло осуществить ту путевку, которую партия вручила РАПП: “создать Магнитострой литературы”, создать произведения, достойные нашей величайшей эпохи!» [За Магнитострой, с. 4–5]. Магнитострой в подобном контексте выступал символом развернувшихся процессов индустриализации, грандиозным проектом, воплощаемым ускоренными темпами в жизнь. Тожественной грандиозности ждали от литературы подхватившие лозунг де-

атели РАППа, сделавшие ставку «на оформление непрофессионального литературного творчества рабочих в “могучий” канал трансляции ценностных норм “нашей идеологии” в массовое сознание» [Милюкова].

Передовица пилотного номера свердловской газеты гласила: «Газета должна стать организатором широкого творческого соревнования литературных организаций и различных творческих группировок Урало-Кузбасса, боевой трибуной творческих дискуссий, непримиримым бойцом против кастовой замкнутости, групповщины, администрирования, отрыва от политических задач современности <...>

За боевое выполнение решений ЦК ВКП (б)!

За генеральную линию партии!

За Магнитострой литературы!» [На высший этап, с. 1].

Очевидно, что газета брала на себя функцию официального рупора УралАПП и распорядителя литературного движения на Урале и — в перспективе — на Урало-Кузбассе, мыслящемся в духе утопических проектов эпохи как литературный центр, лаборатория пролетарской литературы.

Появление первого номера газеты в апреле 1932 г. обозначило еще один важный процесс, запущенный постановлением ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», основными пунктами которого стали ликвидация РАППа и объединение советских писателей в союз. Только что перестроившая работу Уральская ассоциация должна была включиться во всесоюзную перестройку литорганизаций и самоликвидироваться. Уже в шапке четвертого номера газеты УралАПП заменили на Оргкомитет СП, который в региональной его части возглавил тот же Н. Харитонов, — суть и функционал руководства литературой не поменялись. Уральский оргкомитет СП унаследовал уралапповскую идею создания литературного центра в регионе и частично отстроенную сеть рабочих групп и кружков на предприятиях. С помощью газеты и в целом возвращаемого и поддерживаемого института региональной литературной критики Оргкомитет продолжил внедрение политики в культуру, по сути, проведение политических акций, ибо, как формулировал один из руководителей РАППа В. Ермилов, «Пролетарская литература должна иметь такую критику, которая не будет плестись в хвосте

литературных процессов, а будет активно руководить ими» [Ермилов, с. 240].

Само апрельское постановление ЦК ВКП (б) было напечатано на первой полосе только появившейся газеты, упоминалось в каждом номере 1932 г., превратившись в своего рода официальный фактор, легитимирующий руководящую деятельность как Оргкомитета СП, так и его печатного органа.

По сути, газета, с одной стороны, отражала литературную жизнь региона во всем ее регламентированном многообразии, с другой — по мере своих возможностей формировала ее. Тираж издания колебался в районе 2–5 тыс. экземпляров, охватывая не только 1,5 тыс. ударников, о которых говорилось в передовице первого номера, но и тех, кого УралАПП, а затем Оргкомитет СП планировали привлечь к литературной деятельности, в том числе представителей региональных властей и руководителей производства, где функционировали или могли быть организованы литкружки — шел во многом бюрократический процесс сшивания литературного поля региона.

Напомним, что специфика работы региональной АПП и Оргкомитета СП состояла в большей степени в организации и курировании литературных групп и кружков на предприятиях. В каждом номере «За Магнотстрой литературы» публиковались материалы обзорного характера, будь то обзор творчества Златоустовской АПП (1932, № 1), Челябтракторстроя (1932, № 3), деятельности литгруппы Уралмаша (1932, № 3), кизеловской группы (1932, № 5, 6) и т. д. Материалы подобного рода позволяли ячейкам выстраиваемой литературной сети отражать другие ячейки и осознавать свою включенность в общую сеть. Мобильный формат газеты, выходящей без особой периодичности 2–3 раза в месяц, в этом отношении имел большой потенциал для создания ощущения единого производственно-литературного пространства, что отличало его от формата толстого журнала (см. ежемесячный свердловский «Штурм»), нацеленного на публикацию в первую очередь художественных текстов.

При этом газета неизменно осуществляла ротацию элементов сети. Скажем, в одних и тех же номерах могли выделяться передовые литературные группы (Магнитогорск, Златоуст, Уралмаш и пр.) и стигматизироваться отстающие. Так, в разделе новостей № 2 за 1932 г. читаем: «Ничего не делает для созда-

ния истории заводов Кизеловская АПП. Руководство отговаривается тем, что, дескать, актив очень разбросан, и не принимает мер к установлению регулярной связи...». Или более серьезная критика: на первой полосе № 6 за 1932 г. отмечалось, что Тагил, Лысьва, Кыштым, Березники, Викулово «слабо реализуют постановление Уралобкома» о перестройке литературных организаций на Урале. Предполагалось, что указание газеты на отставание в той или иной сфере должно быть воспринято конкретными кружками или их кураторами от власти как прямое руководство к действию по устранению недочетов. Формы указания, в свою очередь, были разнообразны: от новостей до критических разборов, от полномасштабных статей до «писем с мест». Газета позволяла литературному руководству области обозначать зоны неблагополучия и влиять в том числе на представителей власти на местах.

Помимо прочего, руководство группами и кружками требовало от уральской писательской организации проведения смотров и обследований, материалы которых неизменно наполняли содержательную часть газеты. Например, в сентябре 1932 г. представитель Оргкомитета СП РСФСР Батманов обследовал всю региональную литературную организацию и озвучил результаты на расширенном региональном пленуме. «Что происходит на Урале после постановления ЦК? Я не ошибусь, если скажу, что на Урале наметился, определился такой размах творчества, которого не знает ни один край Союза. <...> В этом отношении состояние литературной организации Урала — чрезвычайно хорошее» [Урал должен стать..., с. 1]. Показателями успеха в данном докладе, поддерживающем проект создания литературного центра на Урале, стали большое количество материалов, присланных в редакции региональных журналов, и доминирование в них производственной тематики. Любопытно, что наиболее провальными местами в работе уральского оргкомитета Батманов посчитал недостаточную помощь литкружкам и в целом неинтенсивную литературно-критическую деятельность в регионе. А ведь именно для осуществления этой деятельности была создана специализированная литературная газета в Свердловске, влияние которой должно было ощущаться по всему Уралу.

Про «За Магнитострой литературы» Батманов сказал: «В литературной газете самые главные недостатки — слабое

освещение практической работы на местах, отсутствие редакционного плана» [Там же].

Тем не менее, сложно согласиться с Батмановым по поводу слабого освещения практической работы на местах — именно этим преимущественно и занималась свердловская газета. Но редакционного плана у нее, действительно, не было, ибо «За Магнитострой литературы» четко следовала повестке, предлагаемой руководителями литературного движения, формирующейся на пересечении всесоюзных тенденций и запросов региональных властей.

В связи с заявленной руководящей ролью тематический охват издания был предельно широк. В центре внимания оказывались целые области уральской литературы, как, например, детская литература (см.: П. Соломеин «Шире развернуть смир детской литературы» в № 2 за 1932 г., К. Рождественская «Детям — художественную книжку» в № 5 за 1933 г. и т.д.); оборонная литература («Художественную литературу — на защиту Страны советов» без подписи в № 8 за 1932 г., В. Пястов «Писатели Урала! Помните о призыве в РККА!» в № 11 за 1932 г., «Писатели к юбилею Красной Армии» без подписи в № 3 за 1933 г. и т.д.); драматургия и театральное искусство («Открытое письмо коллективу Свердловского ТРАМа» от делегатов уральского критического совещания в № 2 за 1932 г., Ю. Исаков «Заговорить во весь голос. Об уральской драматургии» в № 6 за 1933 г. и т.д.). Здесь же освещалась деятельность Областного государственного издательства (В. Бойцова, К. Огнева «Повернуть ОГИЗ лицом к гиганту» в № 4 за 1932 г., «За высокое качество продукции УралГИЗа» без подписи в № 15 за 1932 г., «Рамки тесны» без подписи в № 17 за 1932 г.), ставились вопросы развития уральской критики и публиковались рецензии на журналы и книги.

Сами материалы газеты зачастую представляли собой «критику прямого политического действия»<sup>1</sup> (мы не будем рассматривать художественные тексты, которые иногда по-

<sup>1</sup> «Особенность рапповской критики состояла в том, что она была не просто критикой прямого политического (а нередко — и террористического) действия, какой вообще была критика революционной эпохи, но критикой, опиравшейся на партийно-государственные институты» [Добренко, с. 157].

являлись на ее страницах). Это определило востребованность триады «отчет, призыв и директива», обусловившей жанрово-интенциональное своеобразие газетных текстов, иногда, впрочем, разбавляемое инвективами. О чем бы не сообщалось в «За Магнитострой литературы» — о производственном совещании критиков, о приезде на Урал зарубежной делегации писателей во главе с Л. Арагоном, о необходимости поддержки проекта «История Гражданской войны», о постановке пьесы «На гора» в Свердловском ТРАМе и т. д., — материалы были отмечены перфомативностью, заданной сложившимся в рамках рапповской критики прагматизированным дискурсом. К примеру, о слабом звене — уральской критике — в преддверии того совещания критиков в апреле 1932 г. А. Ладейщиков писал: «До сих пор на Урале не было подлинно боевой, большевистской литературной критики, несмотря на то, что в УралАПП имелись довольно квалифицированные силы (члены кафедры литературы УКУ). <...> В Свердловске имеются возможности создать серьезный критический актив» [Ладейщиков, с. 2]. «Критик должен и обязан бороться за идейную непримиримость, за высокое качество нашей литературы, за методы этой борьбы...» — подчеркивалось в другой статье, помещенной на первой полосе № 19.

Директивно-руководящий характер газеты наиболее очевидно проявил себя в проведении ряда литературно-политических кампаний, отвечающих запросам времени. Пример тому — интенсивная кураторская работа по реализации в регионе горьковского проекта «История фабрик и заводов», запущенного осенью 1931 г. и полноценно развернувшегося в 1932 г. Как провозгласил сам Горький, обращаясь к самым широким массам, «История заводов и фабрик» — это будет история вашего труда в прошлом и настоящем. Эта работа должна развить и укрепить сознание того факта, что вы — единственные хозяева вашей страны, что вы строите, строится вами для самих себя, для полного удовлетворения всех ваших потребностей, для развития в Союзе Советов новой, вами создаваемой социалистической культуры» [Горький]. Таким образом обозначалась политическая прагматика проекта, а его реализация имела прямое политическое значение, что подчеркивалось и в специальном Постановлении Политбюро ЦК ВКП (б) (см.: [Об издании...]). На Урале, имеющем и горнозаводскую идентичность и



существенное революционное прошлое, проект был воспринят с энтузиазмом, поддерживаемым, впрочем, поставленными региональной властью целями. Уже в первом номере «За Магнитострой литературы» публикуется статья журналиста и писателя А. Маленького (Попова), в которой приводится подробный план действий по созданию истории Надеждинского завода. Статью сопровождает фрагмент одной из глав книги. На этой же странице помещена информация о решении Сталинского райкома ВПК (б) о создании истории Уралмаша.

По сути, реализация горьковского проекта, воспринимаемого как прямая политическая задача, освещается практически в каждом номере газеты. № 2: постановление партконференции ВИЗа о создании истории завода. № 3: литкружковцы УМЗ Набоков и Мулев обещают усилить работу по истории фабрик и заводов; на другой странице — отрывок из вступительной главы «Истории Надеждинского завода». № 4: статья М. Горького «Ускорить создание “Истории заводов”» и т. д. Программными для уральской части проекта становятся статья Н. Харитоновой «Создать историю заводов Урала» в № 9 за 1932 г. и доклад Н. Шушканова «Напишем большую историю заводов» в № 1 за 1933 г.

Из обзорной статьи Н. Харитоновой известно, что помимо надеждинцев и уралмашевцев за историю заводов взялись рабочие Златоуста, Кыштыма, Невьянска, Юрюзани, Первоуральска. Надеждинск, Златоуст, Уралмаш и ВИЗ оказались литературными передовиками, именно на них сделало ставку руководство Оргкомитета СП на Урале. Публикацию доклада Н. Шушканова, «органически» влившегося в проект в январе 1932 г. и работавшего вплотную с М. Горьким (см.: [Быстрова]), предваряет размещенное на первой странице газеты Постановление Секретариата Уралобкома ВКП (б), расценивающее создание «Истории фабрик и заводов» как массовую политическую кампанию, имеющую к январю 1933 г. неудовлетворительный результат, и призывающее приложить особые усилия по созданию истории заводов тех же Надеждинска, Златоуста, и — новая задача, поставленная перед уральцами непосредственно М. Горьким, — Магнитогорска. Н. Шушканов подчеркивает: «Если не будет написана история Магнитогорского завода, это будет означать, что Урал не сделал главного, что Урал почти ничего не сделал».

В целом в своем докладе Н. Шушканов, по совместительству автор очерков по истории Златоустовского завода, делает обзор всесоюзных результатов проекта и разбирает невысоко оцененные Уралобкомом результаты. Писатель указывает на легковесную и «залихватскую» работу некоторых региональных авторов (это пока не касается А. Маленького), но неожиданно выделяет автобиографический текст старой работницы А. Коревановой, обозначая его как «изумительной силы документ». Между тем, именно «Моя жизнь» А. Коревановой, впервые опубликованная в свердловском журнале «Штурм» в 1933 г., будет замечена и отредактирована М. Горьким, а затем выпущена в серии «История фабрик и заводов» в 1936 г. тиражом 30 тыс. экземпляров, наряду с тагильскими «Былями горы Высокой» (рассказы рабочих Высокогорского железного рудника), увидевшими свет даже раньше, в 1935 г., но практически оставленными без поддержки газеты.

Содержательно-прагматическую повестку газеты определили и менее масштабные литературно-политические кампании. Так, еще одной кампанией, проявившейся на страницах издания, становится массивная критика литературного отделения Пермского педагогического института. Например, в № 3 за 1932 г. опубликован доклад Крементьева (вероятно, в газете опечатка, доклад мог сделать критик и свердловский преподаватель Н. Клементьев) «Литературное дело — общепролетарское дело» с подзаголовком «Изгнать Горбачевых, Лежневых, Рыбниковых из учебных программ. Создать на Урале кузницу большевистских теоретических кадров литературы», в котором ставится вопрос о подготовке педагогов-преподавателей литературы и языка. Задача для Свердловска весьма актуальная. К. Боголюбов вспоминает, в каком авральном режиме работал свердловский комвуз в 1920–1930-е гг. (см.: [Боголюбов, с. 83]). Пермский институт в докладе Крементьева обозначается не как крупнейшее на Урале учебное заведение, имеющее мощные традиции преподавания, а как прибежище «реакционеров всех мастей». «Проф. Богословский — ярый реакционер, — снятый сейчас с работы, протаскивал контрреволюционные, кулацкий идеи в сборниках, посвященных фольклору. В Перми долго работал профессор Василий Гиппиус, буржуазный формалист, совершенно открыто не

признававший марксистского литературоведения, марксистской теории. Работает в Пермском институте профессор Бочкарев, идеалистические программы которого получили очень жесткую критику». «Совершенно ясно, — указывается далее, — каково было качество преподавания в этом институте. И далеко не случаен тот факт, что наш литературный журнал «Штурм» получает сейчас из Перми идеологически вредные стихотворения и рассказы».

Идеологически вредный результат из Перми не заставил себя долго ждать. В № 17 за 1932 г. появляется рецензия И. Бахтимова на сборник Пермского союза советских писателей «Призыв», где высказывается негодование по поводу состава сборника, в котором помимо текстов литударников были опубликованы произведения товарищей Эсаулова и Коновалова из Пермского пединститута. Про повесть Эсаулова «Пылающие дни» И. Бахтатов говорит следующее: «Мы совершенно не сомневаемся, что товарищ Эсаулов, являющийся одним из активных работников Пермской писательской организации, не собирався вызвать ... сочувствие белым <...> Но его политическая нечуткость и неграмотность привела к тому, что он написал повесть с вредным и ненужным для нас содержанием». Таким образом, Пермский пединститут еще раз маркируется как оплот реакции на Урале и приобретает репутацию литературного врага, с которым необходимо и в конечном счете выгодно вести войну — враг не обладает инструментами власти, он политически слаб.

Отголоски этой войны встречаем и в номерах 1933 г. (№ 3 и 4), где речь снова заходит о сборнике «Призыв» и попытках защитить его в газете «Большевистская смена» аспирантами литературного отделения Пермского пединститута М. Ощепковым и Н. Пановым. Против них выступает свердловский критик и преподаватель И. Астахов, усомнившийся в умении аспирантов разбираться в литературе. «Пермское дело нужно сделать показательным и в смысле необходимости улучшения партийного руководства участком литературы, и в смысле руководства газет...» [В порядке дня, с. 1], — резюмировал выступление И. Астахова Н. Харитонов, придавая тем самым некую целостность литературно-политической кампании. Вся эта полемика свидетельствовала об очевидном нежелании Свердловска, отстраивающего свои вузы, иметь образованных конкурентов на

ниве литературной критики, столь очевидно формирующей региональный литературный процесс.

Все эти войны свидетельствуют также и — главным образом — об отсутствии интереса у литературного руководства области и у газеты к самой художественной литературе. Очевидный идеологический диктат, который осуществлялся в газете и с помощью газеты, делал несостоятельным любой возможный разговор о художественности и литературном мастерстве. Стоит ли говорить, что шедевров на Урале в начале 1930-х гг. так и не появилось, а сам Урал так и не стал тем литературным центром, о котором мечтало одержимое экспансионистскими идеями руководство СП.

Свердловская газета просуществовала до марта 1933 г. и перестала функционировать, когда процесс перестройки региональных литорганизаций окончательно оформился (в последнем номере газеты опубликован устав ССП), а запрос на мобилизацию ударников на предприятиях и руководство литкружками уже не был, как прежде, острым. Центральным печатным органом в регионе остался журнал «Штурм». Кроме того, магнитогорский журнал «Буксир» еще с 1932 г. получил то же самое название, что и свердловская газета. Без Магнитостроя литературы Урал не остался.

### Список литературы

*Боголюбов К.* Годы и встречи. Воспоминания. Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1975. 127 с.

*Быстрова О.В.* «История фабрик и заводов»: по материалам переписки М. Горького и Н. Шушканова // М. Горький: уроки истории : Горьковские чтения 2014 года : материалы XXXVI междунар. науч. конф. Н. Новгород : ООО «БегемотНН», 2016. С. 14–24.

В порядке дня. С заседания оргкомитета // За Магнитострой литературы. 1933. № 3 (22).

*Горький М.* История фабрик и заводов // Правда. 1931. 7 сент.

*Добренко Е.* Становление института советской литературной критики в эпоху культурной революции: 1928–1932 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / под ред. Е. Добренко, Г. Тиханова. М. : Новое лит. обозрение, 2011. С. 142–206.

*Ермилов В.* За плехановскую ортодоксию // С кем и почему мы боремся. М. ; Л. : Земля и фабрика, 1930.

*Ладейщиков А.* Лицом к конкретной критике // За Магнитострой литературы. 1932. № 1, 28 апр.

*Милюкова Е.В.* Культурное самоопределение провинции в самодельной литературе Южного Урала советского периода : дис. ... канд. культурологии / Рос. гос. гуманитар. ун-т. М. : [б. и.], 2006. 300 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/kulturnoe-samooopredelenie-provintsii-v-samodeyatelnoi-literature-yuzhnogo-urala-sovetskogo-p> (дата обращения: 12.02.2018).

На высший этап // За Магнитострой литературы. 1932. № 1, 28 апр.

Об издании «Истории заводов». (Утверждено Политбюро ЦК ВКП (б) 10 окт. 1931 г.) // Рос. гос. архив соц.-полит. истории. Ф. 17. Оп. 3. Д. 853. Л. 12.

Постановление Секретариата Уралобкома ВКП (б) от 4 января 1932 года о решении фракции УралАПП // Объединенный музей писателей Урала. Фонд И. С. Панова. Оп. 1. Д. 32. Л. 69. См. то же: Штурм. 1932. № 1. С. 1.

Урал должен стать опорным пунктом работы всего Союза советских писателей // За Магнитострой литературы. 1932. № 11, 16 сент.

*Харитонов Н.* Оправдать звание ударников Магнитостроя литературы // Штурм. 1932. № 1. С. 4–9.

О. М. Давыдов  
Челябинская епархия  
Русской Православной Церкви,  
г. Челябинск

## Мифопоэтика литературного сказа Н. Г. Кондратовской: фронтирный подход

Геопоэтика — достаточно молодой и в то же время очень популярный термин современной гуманитаристики. Изначальный скептицизм по отношению к нему в России был преодолен благодаря энтузиазму исследователей региональных литератур. Геопоэтический подход был признан если не методологической панaceей, то, во всяком случае, твердым фундаментом изучения локальных литературных (а также и общекультурных) сверхтекстов.

Первопроходцем и основателем этого подхода принято считать В. Н. Топорова, рассмотревшего «петербургский текст» русской литературы (см.: [Топоров]). Его влияние неоченимо: на полтора десятилетия или более в изучении региональных литератур возобладал мифопоэтический подход.

Е. Ш. Галимова, основываясь на работах В. Н. Топорова и Н. Е. Меднис, называет объектом изучения геопоэтики «художественную картину миру»; «запечатленная в том или ином региональном литературном сверхтексте, <она> включает в себя совокупность ландшафтных характеристик, образов природы, человека, его места в мире, общие категории пространства, времени, движения, а также особый склад мышления» [Галимова, с. 13].

Алтайские филологи — А. И. Куляпин, Т. А. Богумил, Д. С. Скокова — попытались реконструировать топовый мифопоэтический подход, выделив три уровня определения геопоэтического дискурса (см.: [Скокова; Геопоэтика В. М. Шукшина, с. 5–9]).

Низший уровень (нулевой): геопоэтика имеет дело с текстами, принадлежащими к корпусу локальных текстов, т. е. так или

иначе привязанных к географическому локусу, сюжетно или по месту создания (в этом случае литература Урала — это вся литература об Урале плюс вся литература, созданная на Урале). Такой принцип годится разве что для составления литературных энциклопедий, говорить о единых принципах поэтики в данном случае вряд ли возможно.

Следующий уровень: геопэтика как поэтика ландшафта, понимаемого, в свою очередь, в качестве особого типа знаковой системы. Этот уровень соответствует мифологическому подходу: архетипы «гора», «вода», «город» наделяются либо традиционными смыслами, либо иными, индивидуально-авторскими, но так или иначе распознаваемыми с традиционных позиций.

Однако пока речь идет о мифе, нет места субъекту — ни герою, ни автору. Поэтому следующий, высший, уровень — геопэтика ментального пространства, т. е. пространства, освоенного субъектом культуры.

Представленная уровневая структура геопэтического дискурса в целом, таким образом, выявляет заложенную в ней динамически напряженную оппозицию *мифического* (как правило, хорошо изученного и формализованного) и *субъективно-индивидуального* (заведомо неформализуемого). Характерно, что она находит проявление и в концепции геопэтики другого ученого, В. В. Абашева: «геопэтика — ... специфический раздел поэтики, имеющий своим предметом как образы географического пространства в индивидуальном творчестве, так и локальные тексты ... как результат освоения ... географического пространства и концептуализации их образов» [Абашев, с. 18–19].

Особняком в исследовании геопэтики стоит метод *геопэтических фронтиров*, разработанный на основе концепции А. А. Забияко. Термин «фронт» (фронт), восходящий к Ф. Дж. Тернеру, определяется А. А. Забияко как «контактная зона между странами, народами или культурами» [Забияко, с. 11]. Если здесь у Забияко речь идет о ментальном фронтире, охватывающем «исторически и культурно специфические картину мира, способности осмысления реальности и модели эмоциональных реакций» [Там же, с. 10], то геопэтический фронт подразумевает концентрацию на более узком слое источников, это — «литературные и публицистические тексты, воспоминания, эпистолярное наследие» [Там же, с. 2].

Обратившись к методу геопоэтических фронтиров, рассмотрим литературные сказы Нины Георгиевны Кондратковской (1913–1991), созданные на материале фольклора Южного Урала.

Характерной особенностью сказа как литературного жанра является имитация фольклорного нарратива. В определении В.В. Виноградова сказ — «художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [Виноградов, с. 49]<sup>1</sup>.

Литературные сказы Н.Г. Кондратковской интересны тем, что создавались одновременно со знаменитыми сказами П.П. Бажова и даже, вероятно, несколько ранее последних, в 1920-е гг., хотя публикация их состоялась лишь в 1980-е гг.

Традиционно к Южному Уралу принято относить не только территорию современной Челябинской области, но и восточную часть Республики Башкортостан, Оренбуржье, часть северного Казахстана и Курганское Зауралье.

В чем же отличие ландшафта Южного Урала от традиционной картины Урала Среднего? Прежде всего, горные хребты, вершины занимают значительную, но не доминирующую часть этой территории. Вместо этого на первый план выходит пространство степи. Именно оно формирует характерный для геопоэтического образа Южного Урала мотив Великой Степи — бескрайних безлесых просторов с холмами и курганами (сыртами).

В мифопоэтике южноуральского ландшафта по сравнению с традиционным уральским значительно снижается влияние северного геокультурного фронта, хотя и не исчезает вовсе. Место финно-угорского фронта занимают тюркский, сибирско-алтайский и дальневосточный (китайский, монгольский). Если учесть при этом влияние славянского геопоэтического фронта (среднерусского, украинского), принесенного переселенцами с запада, образ Урала — горного хребта, камня — приобретает новые смыслы: это место встречи Европы и Азии, запада и востока.

<sup>1</sup> Подробнее границы жанра и процесс его становления в русской литературе исследованы в работе В. А. Михнюкевича (см.: [Михнюкевич, с. 62–120]).



Так называемая «горнозаводская зона» занимает лишь небольшую полосу площади Южного Урала. Поэтому на уровне персонажной системы в южноуральском литературном сказе (Н.Г. Кондратовской, а также С.И. Черепанова, С.К. Власовой, М.П. Аношкина) рабочий человек появляется не так часто, как у П.П. Бажова, притом, как правило, это член артели, а не мастер, стремящийся реализовать свое искусство в камне, и тем более не старатель, рассчитывающий в поисках удачи на волшебную сделку с хтоническими обитателями горы.

Судьба Нины Георгиевны Кондратовской необычна для уральского писателя. Уроженка Украины, она получила образование на Полтавщине. Блестяще владея двумя языками, Кондратовская уже в середине XX в. прославилась как переводчик украинской поэтической классики. Во второй половине 1920-х гг. она переезжает на Урал, участвует в фольклорных экспедициях, однако сказам ее пока не суждено появиться в печати. В 1930-х гг. Кондратовская поселяется в Магнитогорске, где становится соратником известных на Урале литераторов Бориса Ручьева и Людмилы Татьянической, и живет там до самой кончины в 1991 г. Сегодня Н. Г. Кондратовская наиболее известна именно как «поэт Магнитки», певец советских индустриальных достижений, а также организатор литературного процесса в Магнитогорске, руководитель писательского творческого объединения, педагог и т. д.

Сказы Н. Г. Кондратовской были опубликованы лишь в конце ее жизни, когда в Южно-Уральском книжном издательстве вышел ее сборник «Сердце-озеро» (1984) [Кондратовская], включивший — помимо сказов — легенды, поэмы, сказки и стихи. Возможно, это обстоятельство, равно как и ранние годы фольклорных экспедиций помогли ей избежать известной «оглядки на Бажова».

Кондратовская не стремилась передать речь уральского рабочего. Заимствуя из их среды сюжеты, для своих сказов она выбрала жанры былины, эпической рифмованной поэмы, закладывая тем самым еще одно отличие литературно-культурного ландшафта Южного Урала от собственно уральского.

На Южном Урале — в месте встречи горного хребта и Великой Степи — прослеживается влияние тюркского культурного фронта (башкирский фольклор). Недаром в поэмах-сказах

Н.Г. Кондратовской появляются такие герои как Ахматка, который постоянно «песни алалакает». Героическая тематика здесь привносится азиатско-алтайским фронтиром (вспомним киргизский героический эпос «Манас»), эпизодически возникают и Китай, и Монгольская империя, отправляющие купцов с диковинами, управляющие местными ханами.

В сказах Кондратовской, таким образом, встречаются два топоса — *горы* и *степь*, выделяются два важных концепта — *камень* и *вода*. Появление, возникновение указанных топосов в сказах писательницы так или иначе оказывается связано с пришельцами: горы не всегда даны изначально, нередко по сюжету сказа они возникают как памятник героическому поступку; камень олицетворяет пришельца с запада, носителя славянского геопозитического фронта (этот мотив обнаруживается и у других южноуральских авторов, например — в «Увильдинской легенде» С.К. Власовой), и в целом — мужское начало, поступок.

Вода же, напротив, — начало женское, иногда детское. Река, ручей либо приходит из Азии, из степи, где нет дорог и ориентиров, к камню, либо, наоборот, берет начало у камня, уходя в степь. Вода символизирует свободу, и отсюда — человеческую творческую потенцию. В этом отношении она противопоставляется камню. В подобной трактовке камня состоит отличие сказов Кондратовской от сказов Бажова, в интерпретациях которого камень сам в себе заключает источник вдохновения. Даже в наиболее близком сюжетно к бажовским сказам «Сказании об Алексашкиной чаше» Кондратовской залогом вдохновения мастера выступает прежде всего его свобода.

В центре сказа «Синий камень» — любовь парня-пришельца (определенно с запада, славянина) к красавице-кызы (отсылка к башкирам или киргизам), союз которых оказывается невозможен ввиду культурной разницы, из-за непонимания отца-степняка. Лишь только во время бури, бушующей стихии влюбленные соединяются, пришелец превращается в гору<sup>2</sup>, а кызы — в стекающий с нее водный поток.

---

<sup>2</sup> В целом превращение мужчины в камень типично для уральского фольклора, равно как и для фольклорных произведений других регионов с горным ландшафтом. В.В. Блажес отмечал, что Ермак, по народным сказаниям, «живет в камню», потому что он обитает в пещерах, скрываясь от людей (см.: [Блажес]).

Герой сказа «Игнатьевская пещера» — иконописец и беглый каторжник. Желая вступить в брак с крепостной красавицей, в поисках средств для ее выкупа он соглашается выполнить заказ дворянина: изобразить в спальне фреску с нагой Афродитой. В качестве модели художник избирает возлюбленную, однако заказчик обманывает его, сам приобретает эту девушку в качестве наложницы, а художника отправляет на каторгу в Сибирь. Из недр земли, из Нерчинских рудников художник бежит, но останавливается на границе Европы и Азии, поселяясь в одной из пещер Уральского хребта. В этой пещере имеется «мертвая вода», уничтожающая все живое. Но вместе с лучами солнечного света туда просачивается «вода живая» — в облике девочки Нюрки. Она вдохновляет художника вернуться к творчеству. Теперь мастер пытается воссоздать образ возлюбленной в виде иконы Пресвятой Богородицы. Он умирает, довольный тем, что осуществил гармонию. Нюрка, видя результат его трудов, понимает, что камень все-таки отнял у художника творческое начало: мастер потерял зрение и работал вслепую.

Камень у Кондратковской способен становиться могилой для человека, но он же служит и памятником его поступку, как, например, в двух сказах «пугачевского цикла». В «Пугачевской горке» предводитель повстанцев Емельян отдает рабочим Златоуста невыплаченную им зарплату. Однако среди сподвижников Пугачева находятся изменники, которые возвращаются и обманом пытаются заполучить эти деньги себе. Их поглощает шахта — «камень» хоронит их заживо в назидание потомкам. В сказе же «Теплый ключ» главным героем становится безымянный сын Пугачева. Спасая товарищей от преследования, он оказывается в безвыходном положении, но гора разверзается, и камень впускает его внутрь. Это, однако, не могила — на этом месте бьет теплый ключ, символизирующий, что в памяти народной герой жив.

Интересно сопоставить интерпретацию «воды» и «камня» в сказах Н. Г. Кондратковской с развитием этих же образов у Н. А. Ягодинцевой и М. П. Никулиной. Подробный анализ концептов «вода» и «камень» в их творчестве представлен в статье Т. Н. Марковой и Е. А. Самойловских. И хотя Нина Ягодинцева и Майя Никулина создают произведения в ином жанре, нежели Кондратковская, для них также очень важны поэтика уральско-

го ландшафта и обращение к фольклорным мотивам. Камень здесь, по мнению Т.Н. Марковой, выступает как «духовная высота, место соприкосновения неба и земли, воплощение нравственного поиска, стремления к добродетели» [Маркова, Самойловских, с. 175]. Вода амбивалентно олицетворяет и жизнь, и смерть, и вечность, и забвение (см.: [Там же, с. 173]).

Таким образом, можно заключить, что литературные сказы Нины Георгиевны Кондратковской хотя и созданы на основе фольклорного материала, предлагают отличную от традиционной интерпретацию ключевых символов уральского ландшафта. Славянин, пришедший с запада, не просто побеждает природу, но заново ее созидает, ибо горы возникают как памятники его поступкам. Пафос, очевидный для Кондратковской — «певца Магнитки» — в литературных сказах обретает своеобразие под влиянием славянского культурного фронта. При этом традиционные для образа Урала тюркский и сибирский фронтиры не игнорируются, но органично включаются в ткань сказов Кондратковской, горный ландшафт встречается со степным, камень не представим без воды, в нем берущей исток и текущей свободно по бескрайним просторам. Благодаря такому своеобразию интерпретаций важнейших концептов геопозитического образа Урала литературные сказы Н.Г. Кондратковской можно назвать уникальной страницей уральской поэзии, «особым мнением» на фоне сложившейся геопозитики Урала.

### Список литературы

*Абашев В.В.* Русская литература Урала. Проблемы геопозитики : учеб. пособие. Пермь : Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2012. 140 с.

*Блажес В.В.* Фольклор Урала: народная история о Ермаке. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002. 186 с.

*Виноградов В.В.* Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избр. тр. М. : Наука, 1980. С. 42 – 55.

*Галимова Е.Ш.* Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: моногр. Т. 1. Архангельск : ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. 410 с.

Геопозитика В.М. Шукшина : коллектив. моногр. / Т.А. Богумил, А.И. Куляпин, Е. А. Худенко. Барнаул : АлтГПУ, 2017. 176 с.

*Забияко А. А.* Ментальность дальневосточного фронта: культура и литература русского Харбина : моногр. Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2016. 437 с.

*Кондратковская Н. Г.* Сердце-озеро: сказы, легенды, поэмы, сказки, стихи. Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, 1984. 152 с.

*Маркова Т. Н., Самойловских Е. А.* Концепты «вода» и «камень» в уральской женской поэзии (М. Никулина, Н. Ягодинцева) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2016. № 4. С. 172–176.

*Михнюкевич В. А.* Литературный сказ Урала: Истоки. Традиции. Поиски. Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1990. 192 с.

*Скокова Д. С.* К определению понятия «геопоэтика» // Геопоэтика Сибири и Алтая в отечественной литературе XIX–XX веков : сб. науч. ст. Барнаул : АлтГПУ, 2017. С. 5–12.

*Топоров В. Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы». (Введение в тему) // Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. тр. СПб. : Искусство-СПб, 2003. С. 7–118.

С. А. Комаров  
Тюменский государственный университет,  
г. Тюмень

## **Младописьменные литературы в составе литератур Тюменского края (опыт общей характеристики)<sup>1</sup>**

К младописьменным литературам из литератур народов Тюменского края относятся мансийская, ненецкая и хантыйская (см.: [Мансийская литература; Ненецкая литература; Хантыйская литература]). Алфавиты национальных языков этих народов были разработаны в 1930-х гг., тексты первых произведений мансийских, ненецких и хантыйских писателей опубликованы в конце 1930-х — начале 1940-х гг.

Младописьменность закономерно порождает опору литературы на традиции устной мифофольклорной культуры (см. об этом: [Головнев; Соколова]). Для младописьменных литератур области характерны высокий статус этической установки автора, риторичность речи, ориентированность текстов на ритуально значимые формы общения, использование стиха и прозы в рамках одного произведения, симбиозы мифофольклорных и литературных жанров. Движение от малых форм к крупным — глубинная тенденция их развития. Неслучайно в 1980–1990-х гг. жанры романа («Встань-трава» И. Г. Истомина, «И лун медлительных поток...» А. М. Коньковой (в соавторстве), «Ханты, или Звезда Утренней Зари» и «Божья Мать в кровавых снегах» Е. Д. Айпина) и книги («Белые крики» Ю. К. Вэллы, «У гаснущего очага» Е. Д. Айпина, замысел семикнижия А. П. Неркаги) становятся осевыми для литератур народов Севера. Путь к этим достижениям был обозначен еще в 1970-х гг. «Языческой поэмой» Ю. Н. Шесталова. Она сразу получила широкое

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ-2018 (проект № 19-012-00503 «Модернизационный вызов в литературе Сибири»).

общественное и официальное признание (Государственная премия РСФСР), стала своеобразным эстетическим ориентиром для писателей коренных малочисленных народов области. Объединяющим духовным началом мансийской, ненецкой и хантыйской литератур является языческое мироощущение. В советский период оно вытеснялось официальной идеологией, которую мастера слова идейно принимали и пропагандировали своим творчеством, разделяя пафос социального преобразования и просвещения. Однако практика освоения северных территорий и кризис общей системы в стране обусловили прямое обращение национальных писателей в постсоветский период к исконной языческой культуре (см.: [Комаров, Лагунова]). Индивидуальные стили ханты Е. Д. Айпина, лесного ненца Ю. К. Вэллы, тундровой ненки А. Неркаги, манси Ю. Н. Шесталова — свидетельство эстетической состоятельности младописьменных литератур области. Достижения мастеров слова связаны с жанрами лироэпоса и эпоса. Типично массовое предпочтение, отдаваемой среди лироэпических жанров поэме (Л. Лапцуй, Ю. Шесталов, А. Тарханов, Л. Тарагупта, В. Волдин), среди эпических — повести (М. Вахрушева, И. Истомин, Р. Ругин, Е. Айпин, А. Неркаги, Т. Молданова, Ю. Шесталов). Старшее, среднее и младшее поколения в младописьменных литературах связаны духовной преемственностью. К старшему поколению относят авторов, родившихся до 1930-х гг.: М. Вахрушева, И. Истомин, А. Конькова, Г. Лазарев, И. Ного, П. Чейменов, Т. Чучелина, И. Юганпелик. К среднему поколению причисляют родившихся до 1945 г.: М. Вагатова, В. Волдин, Л. Лапцуй, Р. Ругин, П. Салтыков, А. Тарханов, М. Шульгин, Ю. Шесталов. К младшему поколению принадлежат родившиеся после Второй мировой войны: Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги, Т. Молданова, Л. Тарагупта, Н. Ядне. Ряд писателей работают только на русском языке (например, Ю. Вэлла, А. Неркаги, А. Тарханов). Некоторые пишут в соавторстве с русскими литераторами (Т. Чучелина и Г. Слинкина, А. Конькова и Г. Сазонов), выпускают произведения в авторизованном переводе на русский (М. Вагатова, Ю. Шесталов), с параллельными вариантами на двух языках (например, Е. Айпин на хантыйском и русском), работают с профессиональными переводчиками (например, Р. Ругин). Выдающуюся роль в переводе произведений мастеров слова младописьменных

литератур области сыграла Н. Грудина (переводы текстов Л. Лапцуня, Ю. Шесталова). Неоценимую творческую поддержку многим писателям среднего поколения на этапе их становления оказывал И. Г. Истомин, младшего поколения — К. Я. Лагунов. О благотворности личного воздействия литераторов друг на друга свидетельствует, в частности, надпись, предпосланная А. П. Неркаги повести «Белый ягель»: «Посвящается Константину Яковлевичу Лагунову — долг за доброту и веру». Произведения ряда масте-ров слова переведены на иностранные языки (Е. Айпин, Ю. Вэлла, Ю. Шесталов). Деятельность многих писателей отличается общественной активностью, они яркие публицисты.

В младописьменных литературах жанровые процессы во многом определяются близостью к устной (мифофольклорной) культуре народов. Этим объясняется, например, тенденция в малых лирических формах к фиксации через жанровый заголовок события или действия, которые ритуально (обрядово) клишированы в национальной этике. У ханты Р. П. Ругина это думы, ожидание, добрый наказ, зов предков, праздник, забавы, дыхание, память о войне, проводы в армию, преодоление беды, благодарность отцу, сны, приметы, обычаи, мольба, молитвы, здравницы, разговор с землей, исповедь, советы отца, час воспоминаний, взросление, приглашение (книга «Многодумная Обь»). У манси Ю. Н. Шесталова это хвала, дума, заклинание, сказка, молитва, слово, признание, послание, обычаи, поучение, утешение, заповеди, песня, плач. У лесного ненца Ю. К. Вэллы это песня, письмо, пожелания, побывальщина, боль, молчание, причитание, весть, возвращение, ожидание, одиночество, невежество, беседа (книга «Белые крики»). В эпических жанрах младописьменных литератур наблюдается тенденция к гибридизации форм, например, романа и сказания у манси А. М. Коньковой в «И лун медлительных поток» (в соавт. с Г. К. Сазоновым), рассказа и сказки у ханты Е. Д. Айпина в «Русском Лекаре», повести и мифологического предания у тундровой ненки А. П. Неркаги в «Молчащем», поэмы и эпоса у манси Ю. Н. Шесталова в «Языческой поэме». Мастера слова каждой младописьменной литературы устремлены к созданию особого синтетического жанра «книга», который бы концентрировал и выражал духовное мировидение народа в его религиозной (языческой)



сущности. Процесс создания данного свода «книг» в области практически завершается. Это «У гаснущего очага» Е. Д. Айпина, «Белые крики» и «Триптихи» («Три по семь») Ю. К. Вэллы, «И лун медлительных поток» А. М. Коньковой и Г. К. Сазонова, «Языческая поэма» Ю. Н. Шесталова, а также замысел духовного семикнижия А. П. Неркаги, два текста которого уже написаны — «Белый ягель» и «Молчащий».

При всей общности в каждой из младописьменных литератур есть свои жанровые предпочтения. В хантыйской литературе интенсивное развитие получил жанр рассказа (сборники рассказов Е. Д. Айпина «Время дождей» и «Река-в-Январе»). Опыты в жанре романа единичны в коми, мансийской и хантыйской литературах («Живун» И. Г. Истомина, «И лун медлительных поток» А. М. Коньковой и Г. К. Сазонова, «Ханты, или Звезда Утренней Зари» и «Божья Матерь в кровавых снегах» Е. Д. Айпина), в ненецкой литературе романа, например, нет, т. к. «Живун» написан Истоминим на языке коми. Поэма характерна для мансийской и ненецкой культур («Слово Гиперборея» и «Клич журавля» Ю. Н. Шесталова, «На последнем берегу» А. С. Тарханова, «Эдейка», «Мальчик из стойбища», «Тер» и «Тундра шепчет» Л. В. Лапцуня), в хантыйской — только драматическая поэма Л. А. Тарагупты «Пословский причал» может быть поставлена в этот ряд. Однако для всех младописьменных литератур типично интенсивное развитие повести (Е. Д. Айпин, И. Г. Истомин, Т. А. Молданова, А. П. Неркаги, Р. П. Ругин, Ю. Н. Шесталов). Это объясняется генетической близостью повести к дописьменному сказанию, ее чрезвычайной структурной подвижностью и в то же время тематической направленностью к изображению индивидуальной судьбы, локального процесса, который может быть лишь условно вписан в макрокартину мира.

Произведения для детей — важная составляющая младописьменных литератур народов Тюменской области (И. Истомин, А. Тарханов, Р. Ругин, Ю. Шесталов, Е. Айпин и др.). Лучшие тексты мансийской, ненецкой и хантыйской литератур собраны в книге «Слово родного Севера» (Екатеринбург, 1997).

Особое место среди литератур Тюменского края занимает сибирскотатарская литература. С одной стороны, она прочно опирается на многовековые традиции татарской художественной словесности, с другой стороны, стремится выразить опыт

и своеобразие зауральского коренного тюркоязычного населения, его самосознание. Достижения этой литературы неоспоримы как в сфере стиха, так и прозы. Поэзия Н. М. Шамсутдинова характеризуется динамичностью поиска риторических, образных и ритмических решений, автор свободно работает преимущественно с большой стиховой массой, пишет на русском языке. Тексты Б. В. Сулейманова, наоборот, отличаются восточной афористичностью, концентрированностью образа, требуют от русского переводчика особой технической оснащенности.

Творчество сибирскотатарских прозаиков многожанрово. Оно включает книгу рассказов для детей «Остроушко», романдиологию «Зори Иртыша», роман «Любовь, объята пламенем», а также очерки, фельетоны, статьи Я. К. Занкиева, лауреата Государственной премии Республики Татарстан (2002), многочисленные опыты в «малых» формах Г. А. Махмута.

Развитие национальных литератур территории столь феноменально, что на рубеже XX–XXI вв. оно стало предметом трех докторских диссертаций, защищенных филологами Тюменской области (О. К. Лагунова, Н. В. Цымбалистенко, Ф. С. Сайфулина).

Русская литература на территории Тюменского края развивается с первой половины XVII в. В ее развитии выделяются три этапа.

Для *первого этапа* (XVII–XVIII вв.) характерно творчество литераторов-одиночек, обозначение самой возможности духовной жизни в слове на «краю мира», так воспринималась тогда Сибирь (Савва Есипов, Аввакум Петров, Семен Шаховской-Харя). Конец XVIII в. связан с деятельностью Панкратия Сумарокова, с его попыткой формирования территориальной литературной среды через функционирование регулярного сибирского журнала («Иртыш, превращающийся в Ипокрену», «Библиотека ученая, экономическая, нравоучительная, историческая и увеселительная в пользу и удовольствие всякого звания читателя»). *Второй этап* (XIX — первая половина XX в.) имел несколько особенностей. Первая — драматизм судеб сибирских поэтов, оказавшихся на перекрестке провинциального и столичных миров (Е. Л. Милькеев, П. П. Ершов). Вторая — формирование локальных групповых текстов: поэзия декабристов (Г. С. Батеньков, В. К. Кюхельбекер, А. И. Одоевский, Н. А. Чижов), переселенческая проза. Третья — создание

массива очерковой прозы уральцев и сибиряков (П. А. Словцов, М. С. Знаменский, Н. А. Лухманова, Н. И. Наумов, Н. М. Чукмалдин, А. И. Жияляков).

*Следующий (третий) этап* (вторая половина XX — начало XXI в.) развития русской литературы характеризуется организационным оформлением профессиональной деятельности писателей области, формированием литературной преемственности, практически в каждом городе территории проживают профессиональные писатели. Для 1960–1980-х гг. типичны два пути прихода в профессиональную литературу: из журналистики и из среды чиновников. Динамика развития литературы во второй половине XX в. нагляднее всего выражается в смене решений темы освоения. Учитывая друг друга и вступая в спор, в текстах воплощаются три различные концепции — концепция первопроходцев, концепция превращения, концепция катастрофы. Публицистичность становится значимым жанрово-стилевым компонентом многих произведений.

Одни художники успешно работают в различных жанровых модификациях словесности (К. Я. Лагунов, Ю. С. Надточий, З. К. Тоболкин), другие специализируются в конкретных формах. Среди них мастера сказа (И. М. Ермаков), документальной и исторической прозы (М. К. Анисимова, А. И. Васильев, А. П. Мищенко, В. Ю. Софронов), драмы и нравоописательного этюда (С. Б. Шумский), литературы для детей и юношества (М. А. Лесной, В. П. Крапивин, С. В. Мальцев, А. Е. Шестаков), лирической медитации (Ю. И. Басков, В. И. Белов, А. А. Гришин, Н. В. Денисов, Л. Г. Ефремова, В. А. Нечволода, П. А. Суханов, В. М. Волковец), рассказа (Ю. Н. Афанасьев, Б. А. Комаров, В. С. Коробейников, С. А. Луцкий), очерка (Е. Г. Ананьев, Г. К. Сазонов). Представители нового поколения профессиональных литераторов (В. И. Захарченко, С. С. Козлов, Н. И. Коняев, Д. А. Мизгулин, А. С. Рахвалов, В. Л. Строгальщиков, О. А. Дребезгов, В. П. Огородников, М. Ю. Бакулин) также тяготеют к жанрово-тематическому поиску к определенным формам.

Жанры литератур в Западной Сибири соответствуют тенденциям развития отечественной словесности. В XVII — первой половине XIX в. основные достижения связаны со стиховыми формами (С. И. Шаховской, П. П. Сумароков, П. П. Ершов, Е. Л. Милькеев, А. И. Одоевский), во второй половине XIX —

XX в. — с прозаическими (П. П. Ершов, Н. А. Лухманова, М. А. Лесной, К. Я. Лагунов, И. М. Ермаков, Г. К. Сазонов, В. П. Крапивин, Н. И. Коняев). Из общерусского жанрового репертуара был творчески освоен достаточно широкий круг жанров: летопись, житие, послание, молитва, элегия, литературная сказка, прозаический цикл, путевые записки, очерк, роман, повесть, повесть-сказка, рассказ, сказ, новелла, поэма, басня, элегия, социально-психологическая драма, переложение фольклорных источников. Некоторые жанры имеют в русской словесности региона особенно большое количество модификаций, это жанры повести, очерка, сказки, поэмы.

Творчество писателей области в 1990–2000-е гг. получило осмысление в работах известных литературных критиков страны: Л. А. Аннинский, В. В. Кожин, В. И. Курбатов, В. В. Огрызко, Ю. Я. Прокушев, И. Б. Роднянская.

### **Список литературы**

*Головнев А. В.* Кочевники тундры: ненцы и их фольклор. Екатеринбург : Этногр. бюро, 2004. 343 с.

*Комаров С. А., Лагунова О. К.* Особенности самоописания в творчестве русскоязычного хантыйского прозаика Е. Д. Айпина // Уральский исторический вестник. 2018. № 2 (59). С. 109–114.

Мансийская литература : сб. М. : Лит. Россия, 2003. 377 с. (Б-ка писательской артели «Литрос»).

Ненецкая литература : сб. М. : Лит. Россия, 2003. 350, [1] с. (Б-ка писательской артели «Литрос»).

*Соколова З. П.* Ханты и манси: взгляд из XXI в. М. : Наука, 2009. 755, [1] с.

Хантыйская литература : сб. М. : Лит. Россия, 2002. 359 с. (Б-ка писательской артели «Литрос»).

**О. К. Лагунова**

Тюменский государственный университет,  
г. Тюмень

## **Путевые заметки Е. Д. Айпина как этнопоэтическое описание<sup>1</sup>**

Историческая поэтика как учение позволяет обнаружить в «поздних» текстах русскоязычного хантыйского прозаика Еремея Айпина не специфически этническое воспроизведение традиционных образцов русской очерковой литературы XVIII–XX вв. (хотя ряд моментов и провоцирует именно такое восприятие), а выявить более сложную по генетике и составу структуру повествования. Призывы подходить к опыту литературы народов нашего отечества с подобных методологических позиций звучали еще в 1980-е гг. (см.: [Бикмухаметов]), однако руководством к практическому анализу стали только в начале XXI столетия. В этот период упрочивается понимание того, что этносубъект младописьменной литературы не может высвободить свое художественное слово в область индивидуальной жанрово-стилевой системы, а вынужденно работает со стандартами готового слова, отчасти погруженного в обрядово-ритуальную сферу, руководствуется при этом не эстетической, а этической установкой, которая и обеспечивает категорию прекрасного / должного. Такого рода готовое слово подчиняется тематическому канону и традиции; в частности, в материале нашего исследования, — традиции описания путешествия (см.: [Комаров, Лагунова]).

Аналогичные образцы текстов в русской культуре можно обнаружить в древнерусской письменности. Анализируя их, историки литературы выделяют характерные жанрово-

<sup>1</sup> Исследование выполнено в рамках гранта РФФИ-2018 (проект № 19-012-00503 «Модернизационный вызов в литературе Сибири»).

повествовательные «решетки» литературы путешествий и путевых записок традиционалистского типа (см.: [Белоброва; Данилов; Книга хождений; Семенов]).

Авторское жанровое определение произведений Е. Д. Айпина «Во льдах Нунавута» и «В гостях у Танцующего Духа Солнечной Земли» — путевые заметки. Подзаголовок второго сочинения уже содержит указание на края путешествия — «Путевые заметки по Америке». Оба заглавия и авторские уточнения жанровой специфики произведений фиксируют, во-первых, особенности структуры повествования (повествование ведется от первого лица); во-вторых, значимость оппозиции «свой» / «чужой» в качестве сюжетообразующего элемента; в-третьих, доминирование позиции толерантности во взаимоотношениях представителей разных народов планеты; в-четвертых, ключевую в тематическом комплексе текстов тему земли. Завершают оба произведения, как и «предусматривается» жанром, точные даты (1995, 2005 гг.) и перечисление в хронологической последовательности мест пребывания.

Оба путешествия носят официальный характер, о чем общается в начальных абзацах заметок. В первом из них группа путешествующих состояла из четырех активистов Российской ассоциации народов Севера: врача, депутата, доктора права, писателя (манси, ненец, русский, хант). Целью их путешествия было знакомство с жизнью коренных народов арктического побережья Канады. В делегацию же, путешествующую по Америке, входили депутаты думы Ханты-Мансийского округа, спикер парламента, поэтесса и фольклорист, писатель и общественный деятель (5 человек). Их планом было знакомство с жизнью коренных племен индейцев. И с той, и с другой группой были сопровождающие, переводчики; в текстах приведены имена всех путешествующих и сопровождающих. Имена, даты, обозначения мест, сообщения о средствах передвижения служат знаками достоверности описываемого и являются способом включения читателя в попутчики и свидетели происходящего, гарантируя ему — в случае необходимости что-либо уточнить — возможность пообщаться с любым из путешествующих или принимающих гостей. Читатель оповещен о том, где и кого можно найти.

Внутри традиционалистского канона значителен и весьма авторитетен именно фольклорно-мифологический субстрат.

Он постоянно воспроизводится внутри структуры повествования как утверждение и напоминание читателю о наличии и неистребимости *Земли* в качестве вненационального, внекультурного, универсально-космогонического начала. Оно может быть «детализировано» памятниками, обычаями, едой и одеждой, флорой и фауной, но не может быть не упомянуто, риторически не воспето автором-путешественником, не обозначено как первооснова космического ощущения жизни в любой точке планеты, как первопринцип родственности всего живого вне социальных, политических и религиозных различий (сущностно вторичных). Этот миф эксплицировался в текстах Е. Д. Айпина предшествующих десятилетий.

Названия повестей (не случайно они адресованы детям) «В тени старого кедра» и «Я слушаю Землю» отражают убеждение писателя: Земля примет и защитит только того, кто ее любит, а не просто использует, кто пришел ее не завоевывать, а познавать. Именно узнавание чужой земли — цель и смысл путешествий хантыйского писателя по Америке и Канаде.

Вопрос земли — «заглавный вопрос». Этап за этапом описан путь его решения в Канаде. Вникая в устройство жизни аборигенов Канады и Америки, Айпин акцентирует внимание на том, что принадлежит именно им, — земле, финансах и т. д. И то, что на родине автора расценивалось бы как убыточное, здесь приносит прибыль и потому приветствуется. Так, инуиты создали две авиакомпании, открыли швейные мастерские, небольшие заводы по производству мясной и рыбной продукции. Индейцы, решая внутренние задачи (получение прибыли для реализации своих социальных программ, на создание новых рабочих мест для людей племени и т. д.), открыли на своей территории горнолыжный курорт, казино, создали рыбозаводное хозяйство, лесопилку, скотоводческую ферму. Ландшафтный дизайн, дизайн помещений, созданный индейскими скульпторами, художниками, напоминают гостям, «кто есть хозяин на этой прекрасной и красивой земле» («В гостях у Танцующего Духа Солнечной Земли») [Айпин, 2014, с. 238]<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Далее, помимо специально оговариваемого случая, сочинения Е. Д. Айпина цитируются по данному изданию с указанием страницы в скобках.

Туризм — важная составляющая жизни индейцев, он в определенной степени решает проблему занятости. В Сибири же только в последнее время серьезно задумались о развитии сферы туризма, начали разрабатывать специальные маршруты, однако, как отмечает Айпин, даже на этом начальном этапе проявляются недопустимые вещи. Индейцы никогда не поминают святилища и кладбища: «общение с покровителями — дело интимное. И тут не должно быть посторонних <...> Такие табу есть и у наших народов ханты и манси. К сожалению, это табу в последнее время повсеместно стали нарушать» [с. 250]. В статье «И уходит мой род» Айпин говорит о том, что чужие позволяют себе осквернять святые места: выкидывают останки умерших из могил на родовых кладбищах. «Кто он такой, — спрашивает автор, — осквернитель праха? Кто и зачем пустил его на эту землю? <...> Человек уже не принадлежит ни земле, ни роду, ни себе» [Айпин, 1991, с. 132].

Характеристики тех, с кем Айпин встречался по ходу путешествия, о ком что-либо узнавал, как правило, лаконичны и исчерпываются несколькими деталями. История Дональда впечатлила Айпина особенно, потому и сохранилась в его памяти. Первая половина жизни индейца — наркотики, бродяжничество, хулиганство, тюрьма. К «должной» жизни вернуло озарение с Небес: «если он умрет, его народ понесет большую утрату <...> народ слишком мал числом <...> Если ... погибнет один человек маленького племени, то племя станет еще меньше: значит сделает еще один шаг к своей гибели <...> надо беречь свою жизнь для своего племени, для своего народа. Спасая свою жизнь, ты отдаляешь свой народ на один шаг от края пропасти, куда он может свалиться в будущем» («В гостях у Танцующего Духа Солнечной Земли») [с. 243–244]. История Дональда, как и всплывшая в памяти история бывшего пилота-инуита, проживающего на севере Канады, задела Айпина, вызвав одновременно восторг и сожаление. Он не смог припомнить таких примеров служения своему народу на российском Севере. Поднимаясь со дна, рождаясь заново, никто не встает на путь подвижника, помогающего реальными делами выжить своему народу. Посещение резерваций постоянно убеждало Айпина в том, как много общего между коренными народами Америки и России и как при этом общем очевидна разность



решения одних и тех же проблем. Приоритетные программы в резервациях — это «развитие земли», «защита земли», образование. «Америка, — пишет Г. Д. Гачев, — растет как бы сверху и сбоку, а не из земли, без пуповинной связи, которую здесь имели индейцы» [Гачев, с. 448]. Потому будущее своих земель местные власти связывали с сохранением традиций, а также с подготовкой специалистов, необходимых для нормального жизнеобеспечения коренного населения. Посещая современную школу апачей, Айпин обратил внимание на деталь: у входа в холле был размещен земной шар почти в человеческий рост. Ответом на вопрос учеников «откуда вы?» была точка на этом шаре: «Вот наша земля» («В гостях у Танцующего Духа Солнечной Земли») [с. 234].

Все возвращая Айпина к теме своей земли, жизни своего народа продикутованы характерной для писателей-онтологов убежденностью в необходимости «создания модели не только сущего, но и модели должного человеческого бытия» [Белая, с. 135]. Автору важно, завершая путевые заметки, еще раз подчеркнуть возникшее в результате этой поездки ощущение какой-то родственной связи с несвоими древними землями. Путешествие по Канаде и Америке было совершено Айпиным более десяти лет назад.

Помимо мифа о Земле скрепляющим элементом путевых заметок Айпина выступают обращения к погодно-сезонному циклу, отделенному от трудового компонента в силу взгляда свободного быстрого путешественника, не желающего мешать чужому порядку труда: «но бывают и наплывы, связанные с временами года» («Во льдах Нунавута») [с. 206]. Погодно-природный цикл мыслится как фольклорный императив, как основание народной жизнедеятельности. Поэтому можно говорить о соединении элементов синкретической и традиционалистской фаз художественной словесности в структуре повествования данной диалогии-хождении Е. Д. Айпина.

Хотя путешественник в этих произведениях и допускает временное незнание или недознание в сущностных вопросах, процессуальность обретения истины («Но всё по порядку»; «Многое мне стало понятно к концу путешествия»; «Я много размышлял о канадском опыте» [с. 204, 209, 211]), некую постепенность событий («А жизнь между тем идет своим чередом»

[с. 207]), его сознание и повествование императивно. Эти насыщающие текст императивы обнаруживают подчиненность жизни в восприятии путешественника надличным правилам, которые не обсуждаемы и просто транслируются читателю. Приведем примеры только из первого текста айпинской путевой диалогии: «Это большая трагедия для всякого народа»; «Если спасти народ, то это надо делать общими усилиями» [с. 207]; «Человеку нужна твердая Вера...»; «И первая добыча — неизгладимое впечатление!»; «В жизни все пригодится» [с. 208]; «Главное, чтобы дела вели хорошо» [с. 212]; «Выжить в одиночку суждено не всем» [с. 217]; «диалог лучше, чем тропа войны» [с. 225].

Культурный герой-путешественник мыслит антитезами, например: внутреннее / внешнее («Внешне дома выглядят маленькими и приземистыми, а внутри оказываются просторными и светлыми» [с. 205]), высокое / низкое («Нам, малорослым северянам, по росту и телосложению Олег казался просто богатырем» [с. 204]). Показательно, что важные для традиционного сознания темы богатырства, праведничества, легендарности возникают как бы по ходу, из конкретных случаев и встреч [с. 223].

### Список литературы

*Айпин Е.Д.* И уходит мой род // Народов малых не бывает : [О народностях Севера, Сибири, Дальнего Востока : сб. / сост. Э. С. Коробова ; предисл. М. Монго]. М. : Молодая гвардия, 1991. С. 127–141.

*Айпин Е.Д.* Собр. соч. : в 4 т. Т. 1 : Река-в-Январе. СПб. : Амфора, 2014. 317, [2] с.

*Белая Г.А.* Художественный мир современной прозы. М. : Наука, 1983. 191 с.

*Белоброва О.А.* Географические сочинения в России XVII в. // Барокко в славянских культурах : [сб. ст.]. М. : Наука, 1982. С. 316–325.

*Бикмухаметов Р.Г.* Выбор и сочетание. (На пути к исторической поэтике) // Бикмухаметов Р. Г. Орбиты взаимодействия. М. : Сов. писатель, 1983. С. 72–82.

*Гачев Г.Д.* Психо-Космо-Логос. Национальные образы мира. М. : Акад. проект, 2007. 510, [1] с. (Технологии культуры).

*Данилов В.В.* О жанровых особенностях древнерусских «хождений» // Труды Отдела древнерусской литературы. М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1962. Т. XVIII. С. 21–37.

Книга хожений. Записки русских путешественников XI–XV вв. / сост., подгот. текстов, коммент. Н. И. Прокофьева, Л. И. Алехиной. М. : Сов. Россия, 1984. 448 с. (Сокровища древнерусской литературы).

*Комаров С.А., Лагунова О.К.* Особенности самоописания в творчестве русскоязычного хантыйского прозаика Е. Д. Айпина // Уральский исторический вестник. 2018. № 2 (59). С. 109–114.

*Семенов Л.С.* Путешествие Афанасия Никитина. М. : Наука, 1980. 144 с. (История науки и техники).

А. Ю. Носкова  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Геопозитическое пространство Александра Вавилова<sup>1</sup>

Многим писателям и поэтам свойственно особое чувство окружающего их пространства. Наиболее остро оно проявляется во времена смены исторических этапов, когда необходимо переосмыслить мир и идентифицировать себя в нем. Современное литературоведение активно занимается изучением локальных текстов, поскольку в контексте нового тысячелетия авторы в своих произведениях выстраивают особые, самобытные отношения с местом.

В поэтическом мире современного екатеринбургского лирика Александра Вавилова немаловажную роль играет восприятие субъектом характера того пространства, которое его окружает. Остановимся на последней книге А. Вавилова «Тысяча миль до Катарагуса» (2016), в которой, по утверждению самого автора, главенствует тема географии, о чем свидетельствует уже название сборника.

Следует оговориться, что речь будет идти не о каком-то конкретном локусе, поскольку таковым не ограничивается вселенная лирического героя. Как отмечает В. Сайфутдинова в критической статье «Одинокая рыба-географ», «Вавилов любит перечислять географические объекты — как современные, так и исторические ... но никогда не пытается их художественно переосмыслить» [Сайфутдинова], и обуславливает это «тем, что, по словам Вавилова, он не был ни в одной из тех стран, о

---

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством доктора филологических наук, профессора, профессора кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета Татьяны Александровны Снигиревой.

которых пишет» [Там же]. Действительно, Вавилов практически целиком переносит мировой атлас в свои стихотворения, но далеко не все отмеченные пункты на его поэтической карте обладают чем-то, кроме названия. Страны и города часто никак не описаны и не описаны, а всего лишь упомянуты в длинном перечислительном ряду. Например, в стихотворении «Детектив»: «Где-то в Донецке, Дели, Твери, Киото, / В Рио, где продолжается карнавал, / Кто-то сошел с ума и убил кого-то... / Или, как говорится, не убивал <...> Каждый под подозрением. Даже мама. / Даже племянник. Даже свекровь сестры. / Каждый из граждан Венгрии и Вьетнама, / Жителей Тулы, Вадуца, Анкары» [Вавилов, 2016, с. 10].

Обособленные в реальности локусы здесь становятся частью синонимического ряда. Они не осмыслены, а лишь являются частью некой цепочки, звенья которой объединены одним «событием», приравнивающим их друг к другу. Это способствует семантическому опустошению, от стран и городов остаются только названия. «Неосмысливание» Донецка, Дели и множества других городов приводит к обесмысливанию мира. Стихотворение построено на гротесковой ситуации: офицер полиции расследует убийство, которое не было совершено. Убийство и его отсутствие — акты, противопоставленные друг другу, оттого их синтез в одной системе координат — оксюморон, приводящий мир в состояние абсурда. Точнее сказать, мир, изображаемый Вавиловым в этом стихотворении, изначально лишен смысла, он не строится по законам разума, не обусловлен причинно-следственными связями: «Нет ничего: свидетелей, жертвы, тела, / Крови, улик. Действительно — ничего. <...> А убийство — есть» [Там же].

Абсурдность, недействительность и нестабильность характеризуют место существования лирического героя как «кромешный мир» (см.: [Лихачев, с. 345–360]), или антимир. Это перевернутая реальность, пространство со спутанной знаковой системой. Кромешный мир изначально считается частью смеховой культуры, его функции заключаются в разоблачении существующей действительности, но далеко не всегда это разоблачение ограничивается смеховым началом: «Это в песнях поется, что в Африке реки и горы, / Это в книгах написано, будто там всюду макаки, / А на деле — повсюду бандиты, убийцы

и воры... / Очень черные воры, которых не видно во мраке» [Вавилов, 2016, с. 63].

Иронизируя, автор разрушает уже устоявшийся романтический ореол, довлеющий над экзотическими странами. Если поэты Серебряного века испытывали неподдельный интерес к Африке, Китаю, Индии, противопоставляли их своему обыденному месту существования, то лирический герой А. Вавилова, наоборот, опровергает всю сказочность песен и книг и организует земную среду в неблагополучное пространство.

При всем обилии стран и городов, «географ» Вавилова не занимается изучением ландшафтов. Мы практически не видим природного мира и вообще не встречаем пейзажной лирики. Место зачастую является у поэта не самостоятельной категорией, которое способно генерировать собственные характеристики, а лишь фоном для описываемого события.

Многие стихи Вавилова действительно событийны, можно проследить в них историю, некий метафорический сюжет, условно поддающийся пересказу. Например, в вышеупомянутом «Детективе» или — в «Городе пропавших детей»: «День, когда я впервые пропал, начинался предельно мило: / Бабушка пекла пироги, я играл во дворе с друзьями... / Но большая и страшная тень всё время за мной следила... / Сам не помню, как я оказался в огромной, холодной яме. / Помню, тень мне сказала, что в городе пропадают дети. / От объемов такой информации стало вдвойне хреново. / “Пропадают, как будто вовсе не было их на свете...” — / Говорила большая и страшная тень мне опять и снова» [Там же, с. 71].

У города нет ни названия, ни характеристик, обозначены только двор, яма и морг: «Тень еще повторяла, что раньше тоже была ребенком, / А потом над ней хохотали в морге номер тринадцать...» [Там же]. Морг — локус маргинальный, переходный, граница между детством и состоянием тени, т. е. симулякр человека. Город этот, безусловно, часть безумного мира, в котором пропавших детей не ищут, но расследуют убийства без жертв.

При всем многообразии географических объектов, которые поэт не наполняет индивидуальными качествами и характеристиками, в лирике Вавилова все же есть особое, самобытное пространство — Россия. «Русский мир», конечно, хоть и подчиняется все тем же законам абсурда, но все же обособливается

(«Знай, что весь Русский мир — Золотое кольцо России» [Там же, с. 80]) и даже противопоставляется всему остальному («Русский мир, как считают в Суздале, любит смелых, / Загнивающий Запад — любит кого попало» [Там же]). Название «Золотое кольцо России» «рифмуется» с кольцевой композицией стихотворения, начинающегося и заканчивающегося строчкой «Меня били под Выборгом, били под Кировградом» [Там же], обрамляя его, таким образом, мотивом насилия и замыкая пространство.

Примечательно, что географические пространства, по Вавилову, не могут быть ограничены какими-то рамками, ведь «Польша находится на той стороне Свердловска» [Вавилов, 2015, с. 66], однако по всему миру господствуют больницы, морги, ямы, квартиры и трущобы, в которых заключен человек: «Если мы не нужны Золотому кольцу России, / То рванем во Вьетнам, на Тибет, в Эквадор, в Руанду. / Пусть нас мочат в любых трущобах, в любых фавелах, / В каждом гетто, ведь мы приучены, всё нам мало» [Вавилов, 2016, с. 80].

Вавилов в стихотворении не только обыгрывает русскую поговорку «бьет — значит любит», но и мифологизирует пространство: «Русский мир меня так любовно пинал ногами, / Будто я — это викинг, а Русский мир — Вальхалла» [Там же]. Поэт уподобляет каждый день бьющихся насмерть и воскресающих Эйнхерий тем, «кому выпала честь, в натуре, / Жить и царствовать под Иваново с Ярославлем» [Там же]. Во-первых, здесь еще раз возникает идея кольца, но уже как цикла постоянных смертей и перерождений. Во-вторых, это сравнение возвышает образ лирического героя: он — не просто дворовый парень, которому постоянно доставалось от хулиганов, он — настоящий борец, один из лучших. Причем контекст этот обставлен иронично: «Я счастливее всех! Всегда! На любом этапе! / Ведь в роддоме не зря меня на руках носили!» [Там же]. Свою исключительность он объясняет явлением обыденного порядка.

Для Вавилова неотъемлемой частью пространства являются люди, которые его населяют, поэтому в творчестве автора достаточно широк спектр ролевой лирики. Поэт относится с добротой к своим героям, кем бы они ни были — гробовщиками, пьяницами, забойщиками скота или дворниками: «Давно кипят на Черном море / Мирские страсти по Христу... / А я в своем ночном дозоре / Дворы свердловские мету» [Там же,

с. 46]. Дворник здесь лиричен в своей приземленности, в отречении от высоких идей: «Мне не нужны трофеи, слава, / Шевроны, лычки, ордена, / Аплодисменты, крики “браво”, / А вот метла, — метла нужна» [Там же]. Человек в Свердловске (а у Вавилова всегда именно Свердловск, не Екатеринбург) — это никак не герой-миротворец, он один из толпы, один из тех многих, за кем каждый день наблюдает поэт. Да и сам город — это место, где «мусор слева, мусор справа, / И в перспективе ни хрена» [Там же].

Это единственная перспектива, разворачивающаяся перед всеми героями поэта, независимо от их рода деятельности и места проживания. Точнее, весь этот мир тотально бесперспективен, потому что ни в чем нет смысла. Но в последней книге А. Вавилова появляется необходимое внутреннему миру поэта место — Катарагус: «Тысяча миль на север, — туда, где ты / И Катарагус. Там хорошо везде, / Ты можешь мне не верить, но там коты / Сквозь дисбалансы странствуют по воде» [Там же, с. 84]. Это тот самый рай, который «географ» Вавилова, побывав везде, нигде не нашел. Думается, что прообразом для Катарагуса послужило то самое «озеро Чад» из «Жиrafa» Гумилева, только вместо изысканного жирафа здесь живут коты. Оба эти текста сближает склонность лирических героев к эскапизму — они желают покинуть свою повседневную среду существования. Но если озеро Чад все же существует в реальной действительности, то Катарагус — это географический парадокс: герой находит рай в несуществующем месте, хотя знает при этом, как до него добраться. Тысяча миль — это одновременно путь к свету и дорога в никуда.

Таким образом, можно говорить о том, что в лирике А. Вавилова складывается особое геопозитическое пространство. Его лирический герой стремится охватить своим взглядом весь земной шар, но в большинстве случаев видит только нескончаемый ряд названий стран и городов, которых нельзя отличить друг для друга. Все они подчинены одному закону: мир изначально лишен смысла. В описании локусов поэт использует такие приемы, как ирония, гротеск, оксюморон и проч. В итоге географическое пространство не складывается в целостную картину, что очевидно, в частности, по перечислительным цепочкам названий, последовательность которых лишена



логического обоснования. Однако «русский мир» Вавилова все же отличается от остального: он освоен, потому что сам поэт, так или иначе, наблюдает за ним каждый день. Но лирического героя угнетает земное пространство целиком, в своей склонности к эскапизму он стремится лишь к несуществующему на картах раю — Катаругусу.

### Список литературы

*Вавилов А. В.* Внутри молчания. Екатеринбург : Пинта ветра, 2015. 112 с.

*Вавилов А. В.* Тысяча миль до Катаругуса. Екатеринбург : Пинта ветра, 2016. 112 с.

*Лихачев Д. С.* Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и др. работы. СПб. : Алетейя, 1999. 508 с.

*Сайфутдинова В.* Одинокая рыба-географ : [рец. на кн.: Вавилов А. Тысяча миль до Катаругуса] // Урал. 2017. № 8. [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2017/8/odinokaya-ryba-geograf.html> (дата обращения: 08.02.2019).

## **Конструирование географического образа севера Западной Сибири в отечественной публицистической и научно-популярной литературе второй половины XX в.: от пространства к территории<sup>1</sup>**

Географический регион — это во многом интеллектуальный конструкт, изучать который можно как феномен общественного сознания. На протяжении большей части XX в. географический образ севера Западной Сибири сознательно конструировался интеллектуальными элитами (учеными, специалистами, писавшими на «северную тему», региональными чиновниками) с целью показать его большое значение для страны, раскрыть положительный потенциал региона, привлечь внимание власти и общества к идее хозяйственно-экономического освоения Сибирского Севера.

В XIX — начале XX в. образ Севера в обществе в целом был негативным. Суровый, трудный для жизни, пустынный, безлюдный, «дикий», неосвоенный, неизученный и неизвестный. Итог — не пригодное для «цивилизованной» жизни и экономического освоения пространство.

Негативная черта Севера — его неосвоенность. Неосвоенность Севера проявлялась в его бездорожности, слабой заселенности, неразвитости инфраструктуры. Отсутствие надежных, постоянно действующих транспортных коммуникаций усиливало ощущение оторванности от центров активной социальной жизни. Отсутствовали не только постоянные и надежные коммуникации, но и другие элементы индустриального стандарта развитой территории: крупные населенные пункты, заводы и фабрики, высокотоварное сельское хозяйство.

---

<sup>1</sup> Результаты были получены в рамках выполнения гранта Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 18-412-860002 «Север Западной Сибири: образы в разных типах дискурса».

Таким образом, пространство Сибирского Севера моделировалось как отсталое, не соответствующее индустриальным стандартам: промышленности нет, крупных населенных пунктов нет, плотность населения стремится к нулю, между коренными народами Севера и населением европейской части страны культурная дистанция огромного размера. Пространство необходимо было превратить в территорию, его необходимо было освоить.

В публицистической и научно-популярной литературе второй половины XX в. создавался образ освоения Севера как будничного и героического в своей обыденности дела сотен и сотен тысяч советских людей по превращению «дикого» пространства в пригодную для жизни территорию. Приведем пример: в книге Г. Д. Лутошкина район Самотлорского нефтяного месторождения рисуется как территория, более трех четвертей которой заболочено, средняя глубина болот здесь более трех метров. Кроме того, это — север Тюменской области: вечная или многолетняя мерзлота, большая часть региона занята тайгой и тундрой. На карте мало «кружков и точек», означающих населенные пункты, дорог с твердым покрытием практически нет, температура января  $-30^{\circ}\text{C}$ , летом невыносимый гнус (см.: [Лутошкин, с. 8]). В таких суровых условиях осваивались нефтяные и газовые месторождения севера Западной Сибири. Пространство не только осваивалось, но и обживалось: «Новые таежные поселки несут в себе черты героического десанта — атаки на первобытные силы природы. Люди строят на этой затопленной обским разливом и ржавой болотистой хлябью земле дома с таким же упорством, с каким полярники — свои жилища на дрейфующих льдинах» [Летопись открытия, с. 6].

Прошло время, надо сказать, по историческим меркам очень небольшое, и Самотлорское месторождение было освоено. А вместе с ним целая группа крупнейших месторождений нефти и газа: Мегионское, Усть-Балыкское, Варьеганское, Салымское, Холмогорское, Федоровское, Медвежье, Уренгойское, Ямбургское. Изменился и окружающий пейзаж: «Сверкающие на солнце бетонные автострады, современные аэропорты, кварталы молодых городов, линии высоковольтных электропередач, буровые вышки, нефте- и газопроводы, промышленные

предприятия среди болот, стальное полотно железной дороги... Привычный пейзаж нашего индустриального века. Но именно эта обычность здесь, в краю веками непроходимых топей, вызывает чувство особой гордости. Еще лет пятнадцать назад было немало скептиков, не верящих в будущность этой земли» [Грамолин, Бакштановский, с. 6].

Масштабы и темпы освоения севера Западной Сибири, «огромной почти пустынной территории, площадь которой равна всей Западной Европе, в суровых северных условиях и при почти полном бездорожье» действительно не имела прецедента в мировой практике и практике освоения новых районов СССР. Освоение здесь шло намного быстрее, чем в свое время проходило освоение Урало-Волжской провинции, расположенной в обжитых и густонаселенных районах с развитыми путями сообщения. Задача решалась, без преувеличения, усилиями всей страны с использованием многих десятков научных и проектных организаций. Поставки оборудования, машин, строительных материалов шли на Север из различных регионов страны (см.: [Славин, с. 151]).

Во второй половине XX в. Западно-Сибирский нефтегазовый комплекс стал крупнейшим территориально-производственным комплексом на Севере. По объемам выполняемых работ и вкладываемым средствам программа развития ЗСНГК являлась одной из крупнейших региональных программ в СССР. В течение 20 лет (1966–1985) в ЗСНГК только на развитие объектов производственного назначения было вложено 75,2 млрд руб. (см.: [Развитие производительных сил..., с. 155]). Было построено 15 новых городов и более 50 крупных рабочих поселков (см.: [Силин, Симонов, с. 50]).

Север Западной Сибири стал воплощением победившей в СССР парадигмы «покорения природы», региональным вариантом которой стало «наступление на Север», «покорение Севера», «завоевание Севера». «Глухая», «дикая», «нетронутая» тайга и тундра превратились в территорию с «промышленным пейзажем» линий высоковольтных электропередач, буровых вышек, нефте- и газопроводов, промышленных предприятий и городов со значительным для северных условий постоянным населением. Север Западной Сибири стал «ближним Севером» (см.: [Славин]). Природа отступила,

оставляя место окружающей среде и неизбежным экологическим проблемам с этим связанным.

### Список литературы

*Грамолин А.И., Бакштановский В.И.* Деловой человек. Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1980. 111 с. (Всерос. сер. «Энергия века»).

Летопись открытия: документы, дневники, воспоминания, письма. Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1979. 171 с. (Всерос. сер. «Энергия века»).

*Лутошкин Г. Д.* Испытание Севером. Свердловск : Сред-Урал. кн. изд-во, 1979. 143 с. (Всерос. сер. «Энергия века»).

Развитие производительных сил Севера СССР / Г.П. Лузин, А.М. Поздняков, С. Н. Старовойтов и др. Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1991. 228, [3] с.

*Силин А.Н., Симонов С.Г.* Социально-экономическое развитие Западно-Сибирского Севера: проблемные ситуации // Известия Сибирского отделения АН СССР. Сер. экономики и прикладной социологии. 1988. № 1, вып. 1. С. 50–60.

*Славин С.В.* Освоение Севера. М., 1975. 197 с. (Проблемы наук и технического прогресса).

## Образы горы Торатау (Ишимбайский район Башкортостана) в литературе

Торатау / Тратау (башк. *Toratau*<sup>1</sup> / *Turatau* / *Tыратау* [Словарь топонимов..., с. 151]) — гора в 406 метров в Ишимбайском районе Республики Башкортостан; одна из цепочки четырех шиханов рифового происхождения («Стерлитамакские шиханы») вдоль реки Агидель / Белой<sup>2</sup>. Торатау у башкир — *изге тау* ‘священная гора’ (см.: [Ахметов; Гареева; Резяпов, 2011; Сайфуллин; Султангареева 2015; 2016], известная в средневековых источниках и как *Тора* (упоминается в шэжэрэ (родословных), в башкирском изводе общетюркского «Чингиз-наме» и др.; см.: [Надергулов; Халикова, Шакиров])<sup>3</sup>.

В последние годы вышло множество литературных произведений на башкирском языке, посвященные Торатау. Среди них есть и большие произведения, и малые, прозаические и поэтические. Это романы Булата Рафикова «Ахырызаман

---

<sup>1</sup> Современная форма написания оронима в башкирском и русском языках совпадает: Торатау. В башкирском эта форма тесно связано с семантикой глагола тора ‘стоит’ (см., например, название статьи Рамиля Бикбаева «Имен торһон изге Торатау» [Бикбаев], примерный перевод которого — «Пусть будет священный Торатау!»). Это имя собственное в свете реалий сегодняшнего дня служит выражением пожелания священной горе стоять на века; уже из башкирского данная мотивировка переносится в локальный русскоязычный узус (см. название статьи в местной газете: «Гора, которая стоит: шихан Торатау» [Ахуньянов]).

<sup>2</sup> См. подробнее в энциклопедии: [Уникальные памятники природы...].

<sup>3</sup> Исторический экскурс по средневековым источникам о Торатау см.: [Хамидуллин].

көткәндә» (1993; перевод на русский «В ожидании конца света», 1996), Амира Сайфуллина «Одинокий странник» (2017), Галима Хисамова «Өн һәм һан» («Звук и число», 2013); повести Амира Аминева «Бер кәмәлә» («В одной лодке», 2010); поэмы Равиля Бикбаева «Һыуһаным — һыуҙар бирегез!» («Жажду, дайте воды», 1991), Кадима Аралбая «Торатау»; стихотворения под названием «Торатау» есть у Якуба Кулмыя, Булата Рафикова, Тамары Искандерии, Анисы Тагировой, Хасана Назара, Ахмадина Афта-хетдинова; есть стихотворения «Мәңге торһон өсөн Торатау» («Чтобы вечно стоял Тратау») Ирека Киньябулатова, «Тауҙар тауы — Торатау» («Гора гор — Тратау») Ра-шита Шакура, «Королтайға көйлә хитап» («Послание в стихах Курултау») Салавата Абузарова, «Йәшәһен Торатау!» («Пусть живет Тратау!») Раиля Кулмурзина. Поставлена пьеса Ралифа Киньябаева «Әх, Байтимер дуҫ!» / «Торатау һаман тора» / «Ә То-ратау һаман тора...» («А Торатау и ныне стоит»).

В литературных произведениях о горе Торатау нашли отражение такие исторические события из жизни страны, как Великая Отечественная война, репрессивное подавление властью народа (олицетворением которого являются бараки ГУЛАГа под горой), а также угроза уничтожения священного места и, шире, экологические проблемы Башкортостана. Те же события отражены в фольклорных текстах о Торатау, как показывают фольклорные и этнографические материалы<sup>4</sup>, собранные в 2014 и 2016 гг. в Ишимбайском районе экспедициями Института истории, языка и литературы УНЦ РАН, которые возглавила сэсэния<sup>5</sup>, доктор филологических наук Розалия Асфандияровна Султангареева (см.: [Султангареева 2015; 2016]).

С 1950-х гг. шиханы, состоящие почти из чистой известняковой породы, рассматриваются как сырьевая база для содовоцементного комбината г. Стерлитамака, чьи производственные

<sup>4</sup> См., например: «Во время войны мы каждую пятницу поднимались на гору и молили о победе. Тот, кто совершил по совету стариков круговое хождение семь раз вокруг горы, все вернулись живыми»; «Мир перевернется, под водой останемся, если беспокоить, рыть Торатау»; «ахрызаман — конец света, когда оскверняют последние обители предков, когда царями движут только деньги» [Султангареева, 2015, с. 241–243].

<sup>5</sup> Сэсэния — женщина-народный сказитель у башкир.

мощности в наши дни принадлежат компании “Modisanna Limited” (г. Лимасол, Кипр). Шихан Шахтау скрыт, над Торатау и соседними шиханами Юрактау и Куштау нависла прямая угроза уничтожения (см.: [Нургалиев]) — и люди встали на их защиту, объединившись в движение «Сохраним Шиханы!». Учеными из Института социологии РАН «на основе массового и экспертного опросов выявлена реальная ситуация с протестным настроением населения по поводу возможного промышленного освоения памятника природы» [Маркин, Роговая]. Выступающим в защиту природных памятников жителям Башкирии, в свою очередь, стали противодействовать промышленники, представители Общественной палаты РФ, часть власти, в том числе федеральной. Если еще в 2010 г. на страницах местной прессы свободно публиковалась информация о природоохранных акциях (см., например: [Абдуллин, 2010; Ахметов; Бокова; Кульмухаметова; Рахмангулов; Резяпов, 2010; Шабаловская; Шабанова; Шаяхметов]), то с 2011 г., за исключением единичных статей [Резяпов, 2011; Сныткина], эта информация стала появляться лишь в независимых СМИ (см.: [Абдуллин, 2011; Гареева; Грешнякова]). Запрет коснулся и художественных произведений, затрагивающих вопросы уничтожения Торатау, — с 2011 г. их почти не найти в литературной прессе, финансируемой Правительством РБ, почти вся литература на эту тему — в независимых СМИ, на интернет-площадках.

Главным произведением, поднимающим злободневную тему, стал роман Амира Сайфуллина «Одинокий странник», вышедший в 2017 г. на русском языке. Центром мира в романе становится гора Торатау, недалеко от которой располагается родная для повествователя-журналиста деревня Ишеево. Приехав в деревню в отпуск, он знакомится с человеком по имени Мирза Юнусович Карагулов — профессором истории, уроженцем небольшой соседней деревни, находящейся вблизи шихана Торатау. Профессор рассказывает журналисту, что в предыдущей жизни он родился в древнем башкирском племени, в семье предводителя башкирских войск, которые участвовали в историческом сражении великих полководцев средневековья Тохтамыша и Тимура возле реки Кондурча. Введение темы попаданчества позволяет А. Сайфуллину выразить в образе героя идею неразрывной связи времен. Основная



мысль произведения — в главе XIII — вкладывается автором в уста главного героя: «...с установлением в России советской власти гора Торатау утратила свое значение, перестала быть священной для башкир. Никем не охранялась, на нее мог подняться кто угодно. Всё вокруг загадили — и склоны, и вершину... <...> Торатау — редчайший памятник природы, а также как священная для башкир гора — была забыта, предана забвению. Как так можно?! Кто во всем этом виноват?.. <...> А хотелось, чтобы Торатау был объявлен редчайшим в мировом масштабе шиханом, чтобы ему был присвоен статус памятника природы федерального масштаба или чтобы его дальнейшая судьба решалась под эгидой ЮНЕСКО. <...> На этот раз угроза исходит от местных властей и промышленников... И ходят слухи, что в скором времени гора Торатау станет поставщиком сырья для стерлитамакского содового завода. Дело в том, что шихан целиком состоит из известняка, без каких бы то ни было примесей. Это отличное сырье для безотходного производства пищевой соды. <...> один из четырех стерлитамакских шиханов, Шахтау, в свое время также начали разрабатывать как сырье: построили завод “Сода”, вырос поселок Шахтау — и стала выпускаться самая дешевая в мире сода. Появилось много рабочих мест, у города Стерлитамака благодаря заводу увеличилось население, появились новостройки. Все это, конечно, хорошо! Но вот настал момент, когда запасы известняка Шахтау начали подходить к концу. И сейчас горы как таковой уже практически нет — ее почти сравняли с землей. Запасов известняка осталось примерно лет на пять. Как только они закончатся, завод остановится... И тогда, якобы, возьмутся за шихан Торатау... Этого ни в коем случае нельзя допустить! Это будет огромной ошибкой! Это станет настоящим преступлением перед нашими потомками! Они нам этого не простят! Как это: стояла гора, священная для башкирских племен, стояла двести пятьдесят миллионов лет, возвышаясь над башкирскими землями! <...> Этого допустить нельзя. Надо поднимать общественность, подключать средства массовой информации, обращаться на телевидение, писать коллективные письма от жителей республики к правительству и тому подобное! Надо бороться и спасти священную гору! А у нас с тобой задача, товарищ писатель, доходчиво и простым языком написать про Торатау. Его историю и

его предстоящую судьбу. И о том, что значила эта гора в судьбе наших предков — башкирских племен. И почему они считали ее священной... Ведь до сих пор в современной прессе о шихане Торатау пишут очень редко. Или вообще не пишут. А народ — наши современники, называющие себя башкирами, и другие народности, населяющие территорию республики, прочитав нашу книгу, узнали бы об истории священной горы, прониклись бы к ней сочувствием и уважением, и даже гордостью к ней! И встали бы на ее защиту... И эту миссию ты можешь и должен исполнить. И мне хочется верить, что наша священная гора Торатау будет стоять гордо и величаво над башкирской землей еще многие века и тысячелетия!» [Сайфуллин].

Тема неразрывной связи со своими корнями разрабатывается также и в других произведениях, посвященных горе Торатау. Особо выделяется в этом ряду поэма Рауиля Бикбая «Жажда, дайте воды!» (1991), исследованию которой посвящена работа Р. А. Тимербаевой. «Написанная в форме стихотворного обращения к народу (хитапа), лирическая поэма Р. Бикбаева — одно из программных произведений не только самого автора, но и всей башкирской литературы XX в., — пишет Р. А. Тимербаева. — Сюжет поэмы построен в форме путешествия лирического героя по родным долинам своего края ... с Южного Урала <...> в начале поэмы появляется образ реки, что связывается с названием произведения... В ходе мысленных “путешествий” в его поле зрения попадают и известные шиханы, природные памятники южной части Башкортостана... Промышленное предприятие “Сода” настаивает на промышленной разработке священной для башкир горы Торатау, однако против этого выступают не только простые граждане, но и ученые.

Разве наш уход в иной мир является уходом —  
Когда с лица земли уходят горы!  
Беззең генә китеү китеүме ни —  
Ер йөзөнән таузар китәләр.

Для лирического героя исчезновение этих сокровенных памятников — самая тяжелая потеря» [Тимербаева, с. 548, 550].

В числе произведений русскоязычной литературы, запечатлевших образ горы Торатау, особняком стоит вышедшая в военное время художественная повесть на документальной основе

«Четвертая высота» Елены Ильиной (1945), в частности — глава «В пути». Из Уфы на фронт едет поездом героиня повести, медсестра Гуля Королева (актриса Марионелла Королева), а также башкир-воин Кадыр Хабибуллин, кураист из степей возле Торатау. «Кадыр сел, поднес курай к губам, тщательно продул дырочки и заиграл. В вагоне снова раздалось глуховатые, грустные звуки. Повеяло воздухом Башкирии, вольным простором ее степей, степным ветром. Хабибуллин играл задумчиво, неторопливо. Гуле вспомнились холмы, подернутые фиолетовой дымкой, широкая река Белая, которую башкиры называют Идэль или ласково — Агидэлькай, и город <Уфа>, стоящий на берегу Идэли.

...Кадыр ... стал объяснять.

Есть река Ашкадар. Знаешь? Там гора Торатау. На склоне горы тростник растет, курай. ... Срезал я тростник и курай себе сделал. Про это самое я играл: про реку Ашкадар, про гору Торатау, про курай, про то, как соловьи на нем поют, как ветер в курае свистит» [Ильина].

Если внимательно прочесть этот фрагмент и сравнить рисующуюся в нем картину с реальной действительностью, то можно обнаружить расхождения в ряде деталей. Это — река Ашкадар (вместо Белой) у горы Торатау; растение курай и соловьи на горе — рифовом останце (где они на самом деле не обитают); степь, раскинувшаяся вокруг шихана (возле которого в реальности начинается лес, переходящий далее в тайгу).

С чем связаны эти неточности в повести, написанной на документальной основе? почему так произошло? Ведь Елена Ильина, за несколько лет жизни в Уфе вписавшая свое имя в историю словесности Башкортостана, была хорошо знакома как с башкирской культурой (о чем свидетельствуют ее переводы с башкирского), так и с местностью. Она хорошо понимала башкирский язык, об этом говорят следующие детали: она написала название реки именно так, как произносится по-башкирски: *Идэль*, а затем дала и деминутив (уменьшительно-ласкательную форму) *Агидэлькай*.

Ответ, вероятно, можно увидеть в том, что образ Башкирии в повести Ильиной как бы делится надвое: есть большой город Уфа (где жила как сама писательница, так и ее героиня Гуля Королева с семьей), здесь *течет широкая река Белая, которую*

*башкиры называют Идэль или ласково — Агидэлькай*; а есть собирательный поэтический образ башкирской земли — это степи, ветер, гора у реки Ашкадар — Торатау, на склоне которой растет курай и где поют соловьи.

Именно в это собирательное и поэтическое по своей природе пространство переносит мелодия (мон) слушателей-башкир — земляков воина и курайсы Кадыра Хабибуллина, играющего в обстановке фронта на курае. Перед ними открывается ковыльная степь, вид на родные реки и горы, свою вольную землю. Курай не только связывает две географические точки — он вдохновляет на защиту родимой земли.

Существует и другое объяснение. Исследовательница башкирско-русских фольклорно-литературных взаимосвязей и взаимодействий И. Г. Кульсарина писала: «<Елена Ильина> не приводит слова народной песни, однако по впечатлениям и воспоминаниям персонажей, слушающих мелодию курая в исполнении Кадыра Хабибуллина, можно догадаться, что это песня об Ашкадаре, вольном башкирском крае» [Кульсарина, с. 932].

Река Ашкадар и гора Торатау, скорее всего, появилась в повести Ильиной под влиянием этнографической оперы «Ашкадар» А. А. Эйхенвальда на либретто М. А. Бурангулова: действие в опере происходит на берегу Ашкадара недалеко от Торатау, а главным героем выступает кураист Юмагул. Ответ на вопрос, почему именно река Ашкадар, а не Идэль, послужила для писательницы неким географическим символом-воплощением башкирского края, можно обнаружить также в опере «Ашкадар». В этом произведении, как указывает исследовательница башкирской национальной оперы Г. С. Галина, «лейтмотив реки Ашкадар — выразительная протяжная мелодия, вычлененная из протяжной народной песни “Ашкадар”... Это единственный лейтмотив оперы, получающий в ней сквозное музыкальное развитие, тематическая основа, на которую опираются самые важные узловые пункты сюжета» [Галина, с. 44].

Отметим, что, скорее всего, ко времени написания повести (1945) Е. Ильина была знакома с этой оперой, премьерный показ которой состоялся 23 марта 1944 г. и был приурочен к торжествам по случаю 25-летия Башкирской Республики. Возможно, также, что она бывала и на предпремьерных прогонах (известно, что в марте—апреле 1942 г. правление Союза

советских композиторов организовало в трех творческих совещаниях прослушивание и обсуждение оперы «Ашкадар»; см.: [Бакке, с. 147]).

Итак, обширно представленные в башкирской словесности образы горы Торатау традиционно связаны с разработкой тем памяти о национальных корнях, предках, исторической непрерывности; Торатау выступает и свидетелем событий Великой Отечественной войны, и существование ГУЛАГа. В современном фольклоре и литературе — как научной, так и художественной — образ горы Торатау предстает, как правило, в свете угрозы ее уничтожения.

### Список литературы

- Абдуллин В.* В защиту горы Торатау // Подметки +. 2010. 22 сент. С. 4.
- Абдуллин В.* Шихан отстояли: экологическая акция-концерт в защиту памятников природы Торатау и Юрактау // Подметки +. 2011. 21 сент. С. 6.
- Ахметов Н.* Священная гора Торатау: века над ней не властны // Восход. 2010. 11 марта. С. 2.
- Ахуньянов З.* Гора, которая стоит: шихан Торатау // Восход. 2010. 10 сент. С. 5.
- Бакке И.И.* Музыка в годы войны // Ватандаш. 2007. № 5. С. 144–150.
- Бокова Е.* Сохраним жемчужину края: акция по спасению шиханов // Восход. 2010. 25 марта. С. 3.
- Галина Г.С.* Башкирская национальная опера как документ эпохи: (сюжеты, образы, драматургия) : моногр. Уфа : Изд-во ИРО РБ, 2010. 222 с.
- Гареева А.* Не дадим в обиду памятник природы: ишимбайские школьники в защиту священной горы // Подметки +. 2011. 21 сент. С. 6.
- Грешнякова Т.* Юрактау уже обречен?: угроза уничтожения шиханов // Подметки +. 2011. 17 авг. С. 5.
- Кульмухаметова М.* Защитим Торатау // Истоки. 2010. 22 сент. С. 16.
- Кульсарина И.Г.* Образы башкирских народных сказителей в русской литературе XX века // Вестник Башкирского университета. 2010. Т. 15. № 3 (I). С. 931–933.
- Ильина Е.* В пути // Ильина Е. Четвертая высота : повесть. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.e-reading.club/chapter.php/69340/47/Il%27ina\\_-\\_Chetvertaya\\_vysota.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/69340/47/Il%27ina_-_Chetvertaya_vysota.html) (дата обращения: 16.03.2019).

Маркин В.В., Роговая А.В. Региональное законодательство и социальные конфликты // Мониторинг правоприменения. 2016. № 2 (19). С. 4–12.

Надергулов М. Х. Башкирские стихотворные шежере // Археография Южного Урала: Историческая память как ресурс гражданской консолидации : материалы XV Всерос. науч.-практ. конф., посвящ. 70-летию Великой Победы. Уфа : Полиграфдизайн, 2015. С. 159–163.

Нургалиев И. Очередь за Торатау: генеральный директор ОАО «Сода» о своих планах // Республика Башкортостан. 2010. 24 сент. С. 2.

Рахмангулов С. Торатау – памятник, святыня, достояние республики // Восход. 2010. 16 сент. С. 2.

Резяпов Н. Не продать историю, не продать предков: акция в защиту памятника природы Торатау // Восход. 2010. 21 сент. С. 1–2.

Резяпов Н. Священная гора объединила всех: концерт в защиту // Восход. 2011. 20 сент. С. 1–2.

Сайфуллин А.М. Одинокий странник: Сказание о священной горе Торатау. [Б. м.] : Мультимедийное изд-во Стрельбицкого, 2017. (Книга по требованию, ISBN 5040490763, 9785040490769)

Словарь топонимов Башкирской АССР / [сост. А.А. Камалов, Р.З. Шакуров, З.Г. Ураксин, М.Ф. Хисматов ; под ред. А.А. Камалова (отв. ред.) и др.]. Уфа : Башк. кн. изд-во, 1980. 199 с.

Сныткина М. Обречены ли шиханы на разрушение? // Восход. 2011. 25 авг. С. 2.

Султангареева Р.А. Священная гора Торатау: фольклорно-этнографические свидетельства // Актуальные проблемы диалектологии языков народов России : материалы XV Всерос. науч. конф. Уфа : [б. и.], 2015. С. 241–244.

Султангареева Р.А. Народные знания о священной горе Торатау // Традиционная культура народов Поволжья : материалы III Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. уч. (9–11 февр. 2016 г.) : в 2 ч. Казань : Ихлас, 2016. Ч. 2. С. 207–220.

Тимербаева Р.А. Поэтика и проблематика поэмы Р. Бикбаева «Жажда – дайте воды!» // Вестник Башкирского университета. 2015. Т. 20. № 2. С. 548–551.

Уникальные памятники природы – шиханы Тратау и Юрактау / под ред. А.И. Мелентьева, В.Б. Мартыненко. Уфа : Гилем ; Башк. энцикл., 2014. 312 с.

Хамидуллин С. И. Феномен горы Торатау // История башкирских родов. Юрматы. Т. 30. Ч. I. Уфа : НОЦ «История башкирского народа» ИИГУ БашГУ ; Китап, 2018. С. 118–131.

*Халикова Р.Х., Шакиров Р.З.* Топонимы в летописных и актовых памятниках башкир XVIII–XIX вв. // Вопросы ономастики. Свердловск : [Урал. гос. ун-т], 1980. Вып. 14 : Собственные имена в системе языка. С. 63–70.

*Шабаловская О.* Люди и горы: как решить проблему производства и природных ресурсов Тратау // Аргументы и факты – Башкортостан. 2010. 22–28 сент. С. 7.

*Шабанова О.* Спасем Торатау вместе!: акция «Снеговики – на страже гор» // Восход. 2010. 19 марта. С. 5.

*Шаяхметов Э.* Тратау: чудо или сырье // Труд – Башкортостан. 2010. 23 сент. С. 14.

*Бикбаев Р.* Имен торшон изге Торатау // Ватандаш. 2017. № 1 (244). С. 130–136 (на башк. яз.).

## **Раздел VI**

### **Зарубежная литература в контексте национально-культурных традиций**



**М. В. Филиппенко**  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург – Новосибирск

## **Покровители рубежей: концепт власти в памятниках латинской гимнографии Испании и Сицилии XII в.**

Одна из основных проблем в исследовании средневековых жанров связана со сложностью выделения критериев, по которым они определяются. Внелитературная функция текста зачастую оказывалась в прямой зависимости от того исторического контекста, в котором происходило его зарождение, и состояла в решении задач идеологического порядка.

В центре внимания настоящей статьи лежат особенности концептуального восприятия власти населением периферии латинского мира в XII в., нашедшие свое отражение в кондукте — гимнографическом жанре того времени. Представляющий собой малый жанр латинской гимнографии XII–XIII вв., кондукт не имеет на сегодняшний день четкого филологического статуса. Предположительно он возник как песнопение интермедийного характера, предшествующее на богослужении чтению Священного Писания и исполнявшееся во время шествия священнослужителя из алтаря к амвону (см.: [Ellinwood, p. 165]). В музыкальном отношении произведения этого жанра представляли собой композиции, выходящие за рамки традиций григорианского хора. Относительная тематическая и мелодическая самостоятельность способствовали вынесению на первый план словесного содержания.

Несмотря на то, что почва для возникновения нового жанра была подготовлена в Лиможе, впервые такие образцы гимнической поэзии, имеющие подзаголовок «conductus», встречаются в двух рукописях: норманно-сицилийском манускрипте, имеющем в научной литературе обозначение MSS 289, и т. н. «Кодексе Каликста». В первом кондукты посвящены праздно-

ваниям Рождества Христова, во втором — почитанию памяти святого апостола Иакова Зеведея. Кондукты этих источников являются, по всей видимости, оригинальными произведениями, созданными для исполнения в Палатинской капелле города Палермо и в Соборе Святого Иакова города Сантьяго-де-Компостела.

Природа кондуктов противопоставлена общему строю церковной службы. Ранние произведения этого жанра, появившиеся в то время, когда от латинского языка стала требоваться понятность для прихожан, потребовали соответствующей стилистики и применения определенных художественных средств. Лаконизм, которым характеризуется большинство этих текстов, наделяет произведения некоей афористичностью, проявляющейся на контрасте (основном принципе поэтики жестов) с велеречивостью латинской службы. Ее задача — обеспечить понимание и запоминание текстов всеми участниками богослужения. Поэтому лапидарность является сознательной художественной позицией, а не недостатком.

Сделанный на сегодняшний день текстологический анализ «Кодекса Каликста» позволяет высказать предположения о причинах уникальности содержащихся в нем кондуктов. С одной стороны, содержание рукописи свидетельствует о том, что кондукты не мыслились как отдельный жанр. Они существовали как часть культа святого Иакова в конкретном сакральном пространстве. С другой стороны, содержание гимнов характеризуется актуальностью для определенных географических локаций, номинации которых закреплены в текстах.

В условиях военного противостояния мусульманам в период Реконквисты культ святого Иакова способствовал сплочению нации и превращению Сантьяго-де-Компостела в паломнический центр Западного мира. О значении имени апостола свидетельствует боевой клич испанцев: «Святой Иаков с нами — рази, Испания!» (“¡Santiago, у cierra Espana!”) — первые упоминания которого относятся к X в. А к XII в. относится ряд исторических фактов, ознаменовавших возросшее внимание к почитанию святого. Этим столетием датируется документ, написанный каноником компостельского собора Педро Марсио, который содержит описание битвы при Клавихо, где произошло чудесное явление святого Иакова войску

астурийцев. Огромную роль в распространении и развитии культа апостола сыграл учрежденный около 1160 г. для защиты паломников Великий военный орден Меча святого Иакова Компостельского.

Связь с культом святого апостола Иакова обнаруживается и в самих текстах кондуктов «Кодекса Каликста». В строении всех гимнов, посвященных этому святому, присутствуют определенные топосы — общие места, восходящие к топосам греческих энкомиев (см.: [Menander Rhetor]). В особенностях их содержания выделяются две тенденции: стремление подчеркнуть чудотворный дар апостола Иакова и акцентирование его статуса как воина-защитника. В первом случае в текстах в обобщенно-формульном виде содержатся указания на исцеления и чудеса, которые являл святой как во время своей земной, так и небесной жизни. Исцеляющая природа чудес раскрывается с помощью использования общего места (*locus communis*), выраженного устойчивым образно-тематическим комплексом: «слепым, хромым облегчение даровал» («*cecis, claudis levamen tribuit*»), «светом был для слепых и посохом для хромых» («*lux fuit caecis baculusque claudis*»). Во втором случае преодоление святым телесных страданий является его главным земным подвигом, благодаря которому апостол Иаков присоединился к небесному воинству и стал защитником, хранителем (*conservator*) и покровителем (*tutor*) христиан, не оставляющим своим попечением мир после своей земной смерти. И наряду с прославлением добродетелей апостола восхваляется земной удел святого — Испания, «царство галлисийское», где проповедовал и творил чудеса апостол Иаков.

И все же в художественном пространстве текстов святой Иаков является медиатором, проводником и смиренным исполнителем воли Всевышнего. Все деяния апостола направлены к единой цели — служению Богу. Прославление Его как источника верховной власти содержится в начальных строках большинства кондуктов.

Таким образом, исследования кондуктов «Кодекса Каликста» обогащаются представлениями о них, как о свидетельствах развития культа святого апостола Иакова Зеведеева. В условиях противостояния мусульманам именно культ апо-

стола стал центром кристаллизации основных духовных ценностей латинского мира и важным фактором формирования национальной идентичности (см.: [Стефаненко, с. 103–107]). В гимнах же святой Иаков представлен своеобразной персонафикацией ограждающей и защищающей природы высшей власти.

Для Сицилии XII век был временем энергичной экспансии нормандцев. Несмотря на сохранение определенной свободы вероисповедания населения, которое составляли и греки, и арабы, и норманны, начиная с XII столетия церковная иерархия на острове принимает «тот же вид римско-католических епископств, какой она имела в других частях Италии, во Франции, Англии или Германии» [Бартлетт, с. 18]. Однако именно в XII в. процесс этот проходил медленно и неохотно. Так, по утверждению Д. Норвича, император Рожер II установил твердый контроль над латинской церковью на острове и за все время его правления он разрешил строительство лишь одного крупного латинского монастыря в Палермо (см.: [Норвич, с. 90]). И все же национальная и религиозная разнородность, по всей вероятности, послужила причиной того, что объединяющим началом в этом регионе стала идея прославления светской власти, окруженной ореолом «ромейского» величия.

Для Сицилийского Королевства сохранение независимости и утверждение власти короля было важнейшей стратегической задачей политики короля Рожера II. Существование различных национальностей на одной территории должно было подкрепляться общей идеей. Формирование идеи государственности происходило под сильным влиянием византийской концепции симфонии, что и нашло свое отражение в памятниках гимнографии.

Кондукты сицилийской рукописи MSS 289 отличаются особым вниманием к концептам закона и царской власти. Посвященные Рождеству Христову, эти произведения и в образно-тематическом строении, и в особенностях использования стилистических и риторических приемов подчеркивают богоданность царской власти, окруженную подобающей ей торжественностью. Так, для именованного Бога в текстах этих произведений чаще всего используется лексика, определяющая Его как царя (*rex*). Акцентируется при этом обновленная,

данная свыше всеобъемлющая природа власти, выраженная следующими сочетаниями: «Новый Царь» (“Novus Rex”), «Царь царей» (“Rex regis”), «Царь славы» (“Rex glorie”), «Всевышний Царь» (“Rex supernus”), «Царь благочестивый» (“Rex pius”).

Кроме того, в отличие от кондуктов «Кодекса Каликста», большая часть текстов рукописи MSS 289 характеризуется наличием фрагментов, в которых подчеркивается совместное пребывание в состоянии духовной радости (часто для этого на уровне словообразования используется префикс con-, выражающий идею совместности: «совместно радуемся» (“congaudet”), «совместно обрадованные» (“conletatur”). При этом данное состояние является основным показателем пространства праздника — важнейшего объединяющего фактора, поднимающего людей «до некой всеохватывающей общности» [Гадамер, с. 157].

Центростремительные тенденции развития Сицилийского Королевства в середине XII в. ярко проявлялись во всех сферах общественной жизни населения, принадлежавшего к различным культурам (греческой, нормандской, арабской). Сохранить целостность такого сложного региона могла только идея сильной государственной власти, сконцентрированная вокруг фигуры правящего монарха. Невозможность ввести фигуру помазанника в гимнах (в отличие от мозаики церкви Санта-Мария-дель-Аммиральо в Палермо) усилила постоянное обращение к ореолу божественной власти. В художественном пространстве кондуктов сицилийского манускрипта Господь предстает именно как царь всего сущего, и наступление его царства дает возможность приобщиться к совместному переживанию духовной радости.

### Список литературы

*Бартлетт Р.* Становление Европы. Экспансия, колонизация, изменения в сфере культуры, 950–1350 гг. / [пер. с англ. С. Б. Володиной]. М. : РОССПЭН, 2007. 430, [1] с.

*Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. 366, [1] с. (История эстетики в памятниках и документах).

*Норвич Д.* Расцвет и закат Сицилийского королевства, 1130–1194: нормандцы в Сицилии / [пер. с англ. Л. А. Игоревского]. М. : Центрполиграф, 2005. 391, [8] с.

*Стефаненко Т.Г.* Этническая идентичность: от этнологии к социальной психологии // Вестник Моск. университета. Сер. 14 : Психология. 2009. № 2. С. 103–107.

*Ellinwood L.* The Conductus // The Musical Quarterly. 1941. Vol. 27. № 2. P. 165–204.

Menander Rhetor / ed. by D. A. Russell and N. G. Wilson. Oxford : Clarendon Press, 1981. XLVII + 391 p.

М. Р. Чернышов  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Поэтика зачина в детективах Рекса Стаута

В предыдущих работах на эту тему мы исследовали поэтику зачина в классических детективных сериях Эдгара По, Артура Конан Дойла и Агаты Кристи (о Пуаро и Гастингсе) с одной сюжетно-нарративной формулой: рассказ ведет не безличный повествователь, а друг сыщика, наблюдающий за его действиями постоянно (см.: [Чернышов, 2015; Чернышов, 2017]). Воздействие этой формулы на поэтику зачина очевидно.

В данной статье эта тема изучается на материале еще одного известного детективного сериала XX в. — семидесяти трех произведений Рекса Стаута о частном сыщике Ниро Вульфе, выходивших в США с 1934 по 1975 г. Уже в первом из них — романе «Острие копья» — разработан бытовой фон и нарративная структура, которые сохранятся во всех последующих произведениях. Цикл был начат на закате эпохи классического детектива и нес в себе черты его поэтики, часто выраженные с иронической гиперболичностью. Так, классическому сыщику положено быть женоненавистником, эксцентриком и иметь необычные хобби, но если у По, Дойла и Кристи подобные детали не слишком вызывающи и упоминаются редко, то необычные черты Ниро Вульфа (большие габариты, затворничество, гурманство и страсть к орхидеям) доведены почти до гротеска и акцентируются в каждом романе и повести (см.: [McAleer, p. 79]).

Этим Р. Стаут обозначает свою принадлежность к традиции, но есть и новшества. У предшественников сыщик и рассказчик равноправны: они ровесники, друзья и соседи. Здесь же второй главный герой, повествователь Арчи Гудвин, — наемный служащий Ниро Вульфа, его секретарь и оперативный работник.

Их отношения можно назвать дружескими, но субординацию сам Гудвин подчеркивает постоянно.

Но дело не только в отношениях героев. Арчи Гудвин как тип не имеет аналога в системе персонажей классического детектива. У Уотсона и Гастингса нет явного преимущества перед Холмсом и Пуаро в плане практических действий. Гудвин же, в отличие от Ниро Вульфа, прекрасно владеет всеми средствами добывания информации и выпутывания из неприятных ситуаций, включая драки и флирт с женщинами. В этом он вполне соответствует герою «крутого» детектива, который с конца 1920-х начал разрабатываться Д. Хэмметом. Но и как повествователь он отличается от своих литературных предков — прежде всего совершенно нехарактерным для тех ироническим стилем.

Анализируя зачины Дойла, мы выделили три основных типа: зачины-предисловия, зачины-экспозиции и зачины-завязки (см.: [Чернышов, 2015, с. 314]). С некоторыми оговорками эта типология вполне подошла и к По, и к Кристи (см.: [Чернышов, 2017]). Для Стаута же она малоприменима: многие его зачины не вписываются в нее вообще или вписываются лишь с существенными оговорками.

Самым строгим формульным зачином у Дойла и Кристи был зачин-предисловие: характеристика всех, нескольких или одного конкретного дела сыщика. У первого так начинается более трети произведений, у второй — пятая часть. Стаут использует такой зачин лишь дважды — в написанных почти подряд «Слишком много женщин» (1947) и «Поводе для убийства» (1948). Оба близки к зачину-предисловию последнего типа, но каждый по-своему необычен. Второй кажется вполне стандартным, хотя и состоит всего из одной фразы: «Я считаю, что это одно из самых искусно проведенных Ниро Вульфом дел, хотя он не получил ни единого цента, да и не рассчитывал на гонорар»<sup>1</sup> [Стаут, вып. 3, с. 310]<sup>2</sup>. У предшественников такой тип зачина обычно более пространен и изобилует другими мотивами. Необычен он также тем, что доминирующий здесь мотив восхищения искусством друга, в отличие от Уотсона и Гастингса, для Гудвина нехарактерен — он чаще иронизирует над боссом или ворчит на него.

<sup>1</sup> Перевод А. Горского и Ю. Смирнова.

<sup>2</sup> Далее произведения Р. Стаута цитируются по данному изданию с указанием выпуска и страницы в скобках.



Первый зачин, напротив, производит впечатление очень нестандартного: «Эта история — самый настоящий вздор. Иногда она мне казалась забавной, иногда скучной, а иногда вызывала сильное раздражение, особенно когда я чувствовал, что больше не в силах выносить Вульфа»<sup>3</sup> [вып. 3, с. 7]. Характеристика дела здесь дается скорее с эстетической точки зрения, чем с какой-либо другой, и притом оценивается не талант сыщика, а сама история, что в целом несвойственно Дойлу и Кристи, хотя именно у Дойла есть очень похожий зачин — в поздней новелле «Три Гарридеба».

Что касается зачина-экспозиции и зачина-завязки, то их дифференцировать сложнее, поскольку маркеры экспозиции и завязки не универсальны, мотивы, характерные только для них, встречаются далеко не во всех зачинах-экспозициях и зачинах-завязках.

Начнем с зачина-экспозиции, практически отсутствующего у предшественников, — самоописания повествователя. Активный и ироничный Арчи Гудвин намного больше говорит о себе, чем Гастингс и Уотсон. Трижды Гудвин в зачине описывает свое психологическое состояние в день начала событий. «В тот октябрьский день домашняя атмосфера стала для меня совершенно невыносимой. Под домом я подразумеваю контору Ниро Вульфа, где я работаю, расположенную на первом этаже его собственного дома на Западной Тридцать пятой улице. Вскоре должна была наступить передышка, так как Вульф ежедневно проводил два часа — с четырех до шести — наверху в теплице со своими орхидеями. Однако до четырех оставалось еще полчаса, а я уже был сыт им по горло»<sup>4</sup> [вып. 2, с. 211] («Прежде чем я умру», 1947). Два раза Гудвин рассуждает о мелких постоянных чертах своего характера — предубеждении против имени Юджин («Вместо улики», 1948) и против детективов-женщин («Слишком много сыщиков», 1956). В романе «Погоня за отцом» (1968) он описывает одну частную деталь своего образа жизни.

У предшественников зачины, посвященные исключительно самому рассказчику («Этюд в багровых тонах» Дойла, «Убийства по алфавиту» Кристи), редки и, главное, совсем другие интонационно и содержательно: в них кратко описывается

<sup>3</sup> Перевод В. Орлова.

<sup>4</sup> Перевод П. Рубцова.

целый период жизни рассказчиков, тогда как у Стаута либо преобладает сиюминутная конкретика, либо описывается постоянная черта характера.

Лишь однажды Стаут использует зачин-экспозицию с доминированием мотива характеристики сыщика — самый распространенный зачин-экспозиция у Дойла — но он не похож ни на один из дойловских. В зачине романа «Сочиняйте сами» (1959) Гудвин описывает бытовые читательские привычки Ниро Вульфа — т. е. речь идет не о главных чертах, а об очень частном аспекте образа жизни.

Практически в каждом произведении Стаута описаны порядки в доме Ниро Вульфа, но лишь в «Семейном деле» (1975) на этом мотиве выстроен зачин, причем и здесь это не какой-то из ключевых ритуалов, а система ответов на ночные звонки в дверь, т. е. нечто применяемый пункт распорядка быта.

Шесть зачинов-экспозиций построены на характеристике атмосферы в доме Ниро Вульфа в день начала событий. Так начинается первый роман «Острие копья» (1934) и еще пять произведений, четыре из которых относятся к середине 1950-х гг. (после 1957 г. этот тип исчезает). Объем и насыщенность мотивами такого зачина варьируется максимально широко: в «Острие копья» он почти самый длинный во всем цикле (226 слов) и содержит восемь повторяющихся мотивов, а зачин романа «Если бы смерть спала» (1957), напротив, почти самый короткий (в оригинале всего 20 слов) и лишь три таких мотива: «Сказать, что мы с Вульфом совсем не разговаривали тем майским утром в понедельник, было бы неверно»<sup>5</sup> [вып. 5, с. 209]. У Дойла и Кристи этот тип не встречается.

В одиннадцати зачинах описано совместное времяпрепровождение Ниро Вульфа и Арчи Гудвина. Это как раз один из тех зачинов Стаута, где нет четких маркеров экспозиции или завязки и до продолжения нельзя понять, относятся ли действия героев к делу. У Дойла и Кристи такие маркеры почти всегда есть. Кроме того, Уотсон, как правило, сосредоточен на действиях Холмса, игнорируя свои. Гудвин обычно прежде говорит о себе, а потом уже о Ниро Вульфе. У Кристи в похожих зачинах-экспозициях оба героя заняты одним и тем же, в то время как Стаут разный статус героев подчеркивает и разли-

<sup>5</sup> Перевод Н. Калининой.

чием их занятий: «Я в третий раз пересмотрел цифры в форме 1040, проверяя, нет ли где ошибки. Потом развернулся вместе со стулом лицом к Ниро Вульф — он сидел справа от меня за своим столом и читал сборник стихов парня по имени Ван Дорен, Марк Ван Дорен. Я решил, что очень кстати будет выразиться поэтически»<sup>6</sup> [вып. 2, с. 7] («И быть злодеем», 1948). Это можно объяснить спецификой иронического сознания Гудвина, который свой пиетет к боссу никогда не выражает прямо, в отличие от Гастингса и Уотсона; по этой же причине ни в одном его зачине не доминирует мотив «характеристика сыщика», а там, где он представлен наравне с другими, используются только описание внешности и бытовых привычек Ниро Вульфа, но не его талантов или особенностей мышления. При всей содержательной «универсальности» такого зачина после 1961 г. (в последних двенадцати произведениях) он уже не применяется.

В двенадцати зачинах Стаута рассказчик описывает собственные действия, не связанные прямо с Ниро Вульфом. Эти действия могут быть самыми различными, вплоть до пассивных: «Был один из ранних сырых мартовских дней, понедельник; наш самолет пошел на снижение и в час двадцать дня опустился на посадочную полосу у берегов Потомака»<sup>7</sup> [вып. 1, с. 237] («Убитая дважды», 1942). К этому типу относится самый объемный зачин серии — в романе 1966 г. «Смерть содержанки» (239 слов).

Действия самого Ниро Вульфа вне ситуации визита посетителя ни разу не доминируют над другими мотивами, но дважды составляют все содержание зачина: в «Двери к смерти» (1949) описаны его неуклюжие движения при выезде за город, а в «Черной горе» (1954) просто констатируется факт биографии: «Это был один-единственный раз, когда Ниро Вулф отважился зайти в помещение морга»<sup>8</sup> [вып. 4, с. 200]. В зачине «Убийства из-за книги» (1951) описаны действия сквозного персонажа серии — инспектора Крамера, явившегося за помощью (тип, входящий к «Похищенному письму» Эдгара По).

В самом оригинальном, но и самом распространенном типе зачина Стаута доминирует рассуждение или комментарий

<sup>6</sup> Перевод Л. Кузнецовой.

<sup>7</sup> Перевод О. Лисицыной.

<sup>8</sup> Перевод А. Ганько.

рассказчика к ситуации начала дела. В этих четырнадцати зачинах можно выделить три подтипа. Трижды Арчи Гудвин рассуждает о случайности или, напротив, закономерности событий, приведших к началу дела, например: «Все началось со странного стечения обстоятельств. Ну взять хотя бы тот факт, что именно в то утро мне понадобилось сходить в банк — оприходовать пару чеков. Сложись мои планы иначе, и я мог бы вообще не оказаться в тех краях»<sup>9</sup> [вып. 13, с. 485] («Без улик», 1953). Второй подтип (четыре случая) мог бы быть определен как описание посетителя, но пафос таких зачинов определен не этим, а именно попутными рассуждениями: «В том, что миссис Рэкхем договаривалась о встрече, плотно прижав палец к губам, не было ничего удивительного. Что необычного может быть в этом жесте, если люди попадают в такой переплет, когда им не остается ничего другого, как обратиться за помощью к Ниро Вульффу?»<sup>10</sup> [вып. 4, с. 7] («В лучших семействах», 1950). «Чистые» описания действий в зачинах Стаута встречаются, описания внешности без рассуждений — нет. Третий подтип (семь случаев) — комментарий к встрече с посетителем. Сюда относятся два самых коротких зачина серии: «Встреча с Бесс Хадлстон была не первой»<sup>11</sup> [вып. 16, с. 213] («С прискорбием извещаем», 1942, 10 слов в оригинале) и «Он нанес нам визит в тот самый день, когда пуля оборвала его жизнь»<sup>12</sup> [вып. 2, с. 268] («Требуется мужчина», 1945, 11 слов в оригинале). Остальные пять случаев сосредоточены в интервале 1960–1965 гг.

Начиная произведение с визита клиента, Стаут всегда дает понять, о каком этапе визита идет речь. Нередко он погружает читателя в середину разговора, чтобы потом вернуться к предыстории, создавая эффект ретардации. Чаще всего это слова посетителя с ремарками (шесть случаев в интервале 1947–1961): «— Совершенно точно, — заявила она, стараясь, чтобы голос не дрожал. — Мы женаты не по-настоящему»<sup>13</sup> [вып. 4, с. 423] («Когда человек убивает», 1954). Иногда — реакция на них Ниро Вульфа или комментарий Гудвина к словам и действиям по-

<sup>9</sup> Перевод Л. Мордухович.

<sup>10</sup> Перевод А. Санина.

<sup>11</sup> Перевод М. Гресько.

<sup>12</sup> Перевод А. Николенко.

<sup>13</sup> Перевод А. Ганулич.

сетительницы: «Цвет лица у нее был такой, что поверить в ее испуг, о коем она без устали твердила, было трудно»<sup>14</sup> [вып. 12, с. 387] («Одна пуля — для одного», 1948).

В четырех зачинах (интервал 1955–1961) доминирует описание внешности или действий несвязанных эпизодических персонажей: «Флора Корби повернулась ко мне, и копна темно-русых волос рассыпалась по плечам. Глядя на меня большими карими глазами, она сказала...»<sup>15</sup> [вып. 6, с. 130] («Праздничный пикник», 1957).

«Формульность» в описанных типах относится к сюжетно-композиционному уровню, и у Р. Стаута она явно слабее, чем у Дойла и Кристи, не позволяя даже четко отделить зачин-экспозицию от зачина-завязки. Как бы в компенсацию этой слабости Стаут создает гораздо более заметную вербальную зачинную формулу, аналога которой у предшественников нет: устойчивое сочетание указательного местоимения “that” с обозначением времени начала действия, которое встречается двадцать три раза. Дважды использовано самое простое словосочетание “*that day*”. Трижды вторым словом уточняется время суток — утро и вечер (интервал 1951–1953). В трех случаях к времени суток прибавляется день недели. Четыре раза сразу после “that” стоит слово, характеризующее погоду, а далее следуют неоднотипные маркеры времени, например: “that cold Tuesday in January”. Однажды самая простая разновидность формулы обогащена оценочным эпитетом: “That awful day”. В повести «Пистолет с крыльями» (1949) единственный раз в такой формуле упоминается число месяца, но уникальна она скорее необычной синтаксической функцией, участвуя в формировании не обстоятельства времени, а распространенного определения: “It was a check for five thousand dollars, dated *that day, August fourteenth*, made out to him, and signed Margaret Mion” [Stout, 1994, p. 14].

В повести «Прежде чем я умру» (1947) впервые использован самый распространенный вариант этой формулы: “That Monday afternoon in October”; до 1964 г. сочетание дня недели, времени суток и месяца повторится еще шесть раз. Вероятно, именно эта разновидность формулы способствовала ее

<sup>14</sup> Перевод А. Трофимовой.

<sup>15</sup> Перевод А. Санина.

осознанию автором как повторяемой структуры. Если доля зачинов с этой формулой во всем цикле 32 %, то в период, начиная с этой повести до «Банального убийства» (1964), где она появилась в последний раз и именно в данной разновидности, — 43 % (20 из 46). В последних семи произведениях цикла формула не использована ни разу. В двух последних случаях ее применения — написанных почти подряд повестях — обусловленная ею стандартизация сознания привела почти к полному совпадению первых фраз: “*When the doorbell rang a little after eleven that Tuesday morning in early June and I went to the hall and took a look through the one-way glass panel in the front door, I saw...*” [Stout, 1993, p. 11] («Погоня за матерью», 1963); “*When the doorbell rang that Tuesday evening in September and I stepped to the hall for a look and through the one-way glass saw...*” [Stout, 2002, p. 72] («Банальное убийство», 1964). Очевидно, заметив это, Р. Стаут предпочел совсем отказаться от ставшей слишком навязчивой формулы во всех вариантах.

В целом зачины Рекса Стаута представляются менее зависимыми от постоянных формул, чем у его предшественников, что ярче всего проявляется в разнообразии их типов. Однако формульное сознание у него не только не исчезает, но становится даже более отчетливым, в частности, в выработке и широком применении авторских формул, незнакомых предшественникам, а также в заметной концентрации отдельных типов зачинов в конкретные периоды творчества.

### Список литературы

Стаут Р. Весь Ниро Вулф : вып. 1–16. М. : Центрполиграф, 2000–2004.

Чернышов М.Р. Типология зачинов в классическом детективном повествовании (на примере произведений А. К. Дойла о Шерлоке Холмсе) // Дергачевские чтения — 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций : материалы XI Всерос. науч. конф. с междунар. уч., Екатеринбург, 6–7 окт. 2014 г. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. С. 313–317.

Чернышов М.Р. Зачин англоязычного серийного детектива // Культурные коды зарубежной литературы : материалы I Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. уч. (г. Уфа, 14–15 дек. 2017 г.). Уфа : ИЦ БашГУ, 2017. С. 127–141.

*McAler John.* Rex Stout. A Biography. Boston ; Toronto : Little, Brown and Company, 1977. 621 p.  
*Stout R.* The Mother Hunt. N. Y. : Bantam Books, 1993. 207 p.  
*Stout R.* Curtains for Three. N. Y. : Bantam Books, 1994. 237 p.  
*Stout R.* Trio for Blunt Instruments. N. Y. : Bantam Books, 2002. 210 p.

Н. Н. Николина  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Проблема передачи реалий при переводе текстов художественной литературы (на примере переводов романа Стивена Кинга «Оно»)<sup>1</sup>

На сегодняшний день, в условиях процессов глобализации и интеграции представители разных культур все чаще взаимодействуют как напрямую, так и опосредованно. Несмотря на тот факт, что в большинстве случаев они могут общаться на одном языке (чаще всего английском), это не гарантирует полного взаимопонимания, поскольку для успешного общения коммуникантам-носителям разных культур необходимо знание не только языка, но и культур друг друга.

Перевод художественных текстов выступает опосредованной формой межкультурного общения: при чтении иностранных произведений литературы как на языке оригинала, так и в переводе читатель сталкивается с изображением быта и менталитета другой страны, другого народа. Задача переводчика заключается в том, чтобы сохранить дух иной культуры, сделать ее понятной для иноязычного реципиента, но при этом не допустить смешения или замены понятий разных культурных систем. Для решения этой задачи переводчику необходимо владеть определенным объемом информации общего порядка, обеспечивающим взаимопонимание представителей любых культур со всего мира, — фоновыми знаниями и знаниями реалий. Именно они определяют эффективность межкультурного общения. Подобного рода реалии обозначают «слова, называющие элементы быта и культуры, исторической эпохи и социального строя, государственного устройства и фольклора, т. е.

<sup>1</sup> Работа выполнена под руководством кандидата педагогических наук, доцента кафедры германской филологии Уральского федерального университета Наталии Алексеевны Дерябиной.



специфических особенностей данного народа, страны, чуждых другим народам и странам» [Влахов, с. 6].

Рассмотрим, каким образом различного рода реалии передаются в переводах романа Стивена Кинга «Оно», осуществленных Ф. Постоваловым [Кинг, 1993] и В. Вебером [Кинг, 2018].

**Пример 1.** *“To make the ten-degree temperature worse, there was a strong wind to give the cold a bitter cutting edge”* [King, p. 200]<sup>2</sup>.

*«В довершение к десятиградусному морозу дул сильный ветер, который колот и сек лицо»* [Кинг, Постовалов, с. 189]<sup>3</sup>. *«Мало того что мороз под пятнадцать градусов, так еще сильный ледяной ветер»* [Кинг, Вебер, с. 233]<sup>4</sup>.

Перевод единиц измерения зачастую представляет собой особую сложность, т.к. системы мер (площади, длины, температуры и т.д.) отличаются друг от друга в разных странах. В данном примере речь идет о температуре. В оригинале мы имеем «десятиградусный мороз», который характеризует события, происходящие в США, где температура измеряется не в градусах Цельсия, а в градусах Фаренгейта. Ф. Постовалов сохраняет «десятиградусный мороз», не поясняя, что температура эта — в градусах Фаренгейта. Это работает на неверное понимание ситуации русскоязычным читателем. Стоит также учесть, что в оригинале речь идет о 10 градусах по Фаренгейту выше нуля (соответствует примерно 12 градусам Цельсия ниже нуля). Постовалов же, вероятнее всего, подразумевает 10 градусов ниже нуля по Цельсию. Но даже в этом случае вряд ли в России можно считать температуру в 10 градусов Цельсия (а русскоязычный читатель, скорее всего, подумает, что речь идет именно об этой шкале) ниже нуля морозом.

В. Вебер, судя по изменению 10 градусов на 15, переводит градусы из шкалы Фаренгейта в шкалу Цельсия, также сохраняя при этом слово «градусы» из оригинального текста, однако

<sup>2</sup> Далее оригинальный текст романа С. Кинга цитируется по данному изданию с указанием страницы в скобках.

<sup>3</sup> Здесь и далее при цитировании переводного издания [Кинг, 1993] в ссылке вместо года указывается фамилия переводчика.

<sup>4</sup> Здесь и далее при цитировании переводного издания [Кинг, 2018] в ссылке вместо года указывается фамилия переводчика.

шкалу не уточняя. 15 градусов ниже ноля в большей мере подходит слову «мороз» (в понимании русскоязычного читателя в частности), однако и этот вариант перевода нельзя назвать самым удачным. Меня температуру ради адекватного восприятия русскоязычным читателем, В. Вебер — хоть и не указывает прямо, что температура дается в градусах Цельсия, а не Фаренгейта, — теряет важную деталь инокультурного, инонационального быта.

Единицы измерения (не только температуры) довольно часто встречаются в тексте романа.

**Пример 2.** *“Temperatures were in the low seventies”* [р. 281].

«Температура — немного более семидесяти по Фаренгейту» [Кинг, Постовалов, с. 271].

«Температура превысила двадцать градусов, но не собиралась подниматься выше двадцати пяти» [Кинг, Вебер, с. 312].

Здесь, как и в предыдущем случае, В. Вебер переводит градусы Фаренгейта в градусы Цельсия, опять же не указывая, о какой шкале идет речь. Ф. Постовалов сохраняет указанные в оригинале 70 градусов, добавляя уточнение, что речь все-таки идет о шкале Фаренгейта. Нельзя сказать, что данное уточнение ошибочно, скорее, наоборот, оно необходимо, т.к. речь идет о реалиях, отличающихся в разных странах. Но остается непонятным, почему в данном примере Ф. Постовалов уточняет шкалу, тогда как в предыдущем примере он этого не делает. Скорее всего, переводчика смутила температура в 70 градусов: очевидно, что речь не может идти о градусах Цельсия. Но тогда возникает вопрос: понял ли переводчик, что в предыдущем случае температура указана в градусах Фаренгейта? Разные подходы к передаче градусов в разных частях романа наводят на мысль о том, что перевод, возможно, был выполнен разными людьми.

В связи с последним утверждением стоит рассмотреть следующую пример, где речь идет о единицах измерения веса.

**Пример 3.** *“What do you weigh? Seventy, eighty pounds?”* [р. 261].

«Сколько ты вешишь? Семьдесят, восемьдесят фунтов?» [Кинг, Постовалов, с. 250].

«Сколько ты вешишь? Семьдесят фунтов, восемьдесят?» [Кинг, Вебер, с. 298].

Оба переводчика сохраняют меру, принятую в Америке, не заменяя ее на килограммы. Вполне вероятно, что сделали они это потому, что в оригинальном тексте указывается именно эта единица измерения, тогда как в случае с температурой в предыдущих примерах никаких указаний на шкалу исчисления нет.

Повторим еще раз, отсутствие единого подхода к переводу единиц измерения в тексте перевода, выполненного Ф. Постоваловым, наводит на мысль о том, что, возможно, роман был переведен разными переводчиками, это было распространенной практикой в 90-е годы.

В качестве лингвострановедческой информации, предполагающей владение фоновыми знаниями, в тексте романа также присутствуют названия фирм, географические названия, другие имена собственные. Для их перевода могут использоваться разные приемы. Так, например, названия всемирно известных фирм могут быть не переведены, если при этом есть сноска, поясняющая, о какой фирме идет речь. Для географических названий и имен собственных, как правило, существуют устойчивые, традиционные варианты перевода.

Для перевода же неизвестных названий переводчик может использовать такие приемы, как транскрипция и транслитерация. Согласно В. Н. Комиссарову, «при транскрипции воспроизводится звуковая форма иноязычного слова, а при транслитерации его графическая форма (буквенный состав)». При этом ученый отмечает, что такой способ передачи всегда условен и приближителен [Комиссаров, с. 173].

**Пример 4.** “...*a boy named Michael Hanlon*” [p. 253].

«...мальчик по имени Микаэл «...мальчик, которого звали Хэнлон» [Кинг, Постовалов, *Майкл Хэнлон*] [Кинг, Вебер, с. 242].  
с. 286].

На данном примере мы видим, что Ф. Постовалов отходит от устоявшегося перевода и переводит имя Michael как «Микаэл», хотя это имя следует переводить как Майкл, что и делает В. Вебер.

**Пример 5.** “*Bill had seen it in the window of the Bike and Cycle Shoppe down on Center Street*” [p. 212].

«на витрине магазинчика «в витрине Магазина велосипедов и мотоциклов» [Кинг, Постовалов, с. 201].  
Вебер, с. 246].

В данном примере название магазина В. Вебер переводит дословно, а Ф. Постовалов использует транскрипцию. Вариант В. Вебера кажется более удачным, т. к. без отсылки к тексту оригинала и без знания английского языка не совсем понятно, что продавалось в магазине.

Особого внимания заслуживает перевод фразеологизмов. Не все исследователи относят их к реалиям, однако в данной работе мы придерживаемся точки зрения Г. Д. Томахина, который в своей классификации реалий выделяет фразеологизмы в отдельную группу (см.: [Томахин, с. 8]). Стоит отметить, что устойчивые сочетания, закрепленные в языке, «при употреблении в речи воспроизводят характерный для той или иной лингвокультурной общности менталитет» [Телия, с. 233], поэтому их адекватный перевод не менее важен в тексте.

Согласно О. С. Ахмановой, фразеологизм — это «словосочетание, в котором семантическая монолитность (цельность номинации) довлеет над структурной раздельностью составляющих его элементов (выделение признаков предмета подчинено его целостному обозначению), вследствие чего оно функционирует в составе предложения как эквивалент отдельного слова» [Ахманова, с. 494].

С. И. Влахов и С. П. Флорин в своей работе «Непереводимое в переводе» в зависимости от типа соответствий между фразеологизмами исходного и переводящего языков выделяют следующие способы перевода: 1) перевод эквивалентом; 2) перевод аналогом; 3) перевод нефразеологическими средствами [Влахов, с. 183]. К нефразеологическим средствам перевода авторы относят строго лексический перевод (*put on fire* — ‘зажечь’), калькирование и описательный перевод (см.: [Там же, с. 193–196]).

Я. И. Рецкер в своей работе «Теория перевода и переводческая практика» выделяет следующие способы перевода фразеологизмов: 1) с полным сохранением иноязычного образа; 2) с частичным изменением образности; 3) с полной заменой образности; 4) со снятием образности [Рецкер, с. 158].

Рассмотрим, каким образом переведены Ф. Постоваловым и В. Вебером фразеологизмы в романе С. Кинга.

**Пример 6.** *“Finders keepers, losers weepers”* [р. 254].

«Что нашел, то храню, потеряю — плачу» [Кинг, Постовалов, с. 243].

«Кто нашел — берет себе, потерявший — плачет» [Кинг, Вебер, с. 288].

Использующий данное идиоматическое выражение имеет в виду, что он «имеет право оставить себе найденную вещь» [Sinclair, p. 141]. Оба переводчика верно переводят данный фразеологизм, сохраняя предметный компонент значения. Однако в стремлении сохранить образный компонент данного фразеологизма и Постовалов, и Вебер забывают о довольно известном русском выражении «что упало, то пропало», которое было бы весьма уместным в данном случае. Создается впечатление, что переводчики хотели сделать перевод похожим на русскую поговорку «что имеем не храним, потерявши — плачем», которая больше соответствует идиоме ‘finders keepers, losers weepers’, если учитывать перевод каждого слова отдельно. Однако данная поговорка имеет все же другое значение, поэтому логичнее было бы исходить из семантики фразеологизма, а не из его формы.

**Пример 7.** “*Let’s stop for awhile. Take five. I’m dead*” [p. 314].

«— Давай на минуту остановимся. Я смертельно устал» [Кинг, Постовалов, с. 303].

«— Давай остановимся. Отдохнем с пятюк минут. Я уже сдох» [Кинг, Вебер, с. 347].

Фразеологизм ‘to take five’ со значением ‘отдохнуть, сделать перерыв в работе’ (см.: [The free dictionary by Farlex]) Ф. Постовалов просто опускает, т. к., возможно, не знает его. В данном случае пропуск не сильно влияет на смысл фрагмента, поскольку фразеологизм ‘to take five’ имеет примерно такой же смысл, как и фраза ‘let’s stop for awhile’, которую Постовалов оставляет. В. Вебер успешно заменяет выражение эквивалентом, однако стоит отметить, что выражение ‘take five’ не всегда означает именно пятиминутный перерыв, и сохранение этого элемента необязательно.

**Пример 8.** “*That pressure you feel in your midsection may be the five pancakes and two eggs you ate for breakfast, Richie, or it may just be the barrel I have you over*” [p. 330].

«А живот у тебя болит от того, что ты съел за завтраком пять блинов да еще два яйца, а потом выпил целую бочку жидкости» [Кинг, Постовалов, с. 317].

«От чего у тебя тяжесть в животе, Ричи? От пяти оладий и яичницы, которые ты съел, или потому, что условия сегодня диктую я?» [Кинг, Вебер, с. 361].

При переводе фразеологизма ‘to have over a barrel’ со значением «поставить кого-то в такое положение, в котором невозможно одержать победу» [Sinclair, p. 19] Ф. Постовалов допускает ошибку, снова прибегая к дословному переводу, не обращая при этом внимания даже на грамматику. В. Вебер верно переводит данное выражение, используя русский аналог и сохраняя предметный компонент значения, однако полностью при этом снимая образность.

**Пример 9.** *“If his mother felt she had to talk to him about the birds and bees as well as this other business”* [p. 176].

«Если мама собиралась говорить с ним о птичках и пчелках или о прочих таких вещах» [Кинг, Постовалов, с. 167].	«...если мать решила, что должна поговорить с ним о пестиках и тычинках» [Кинг, Вебер, с. 206].
--	---

Согласно словарю (см.: [The free dictionary by Farlex]), фраза ‘birds and bees’ означает ‘сексуальное образование’ и используется в качестве эвфемизма в неформальном общении (как, например, в приведенном выше предложении — в разговоре между родителем и ребенком). Аналогичный эвфемизм существует и в русском языке — «пестики и тычинки» — который удачно использует в своем переводе В. Вебер. Ф. Постовалов же дословно переводит выражение ‘birds and bees’, что, безусловно, является ошибкой, т. к. о значении довольно знакомого выражения читатель может догадаться только из контекста.

На основе рассмотренных примеров можно сделать вывод о том, что перевод различного рода инокультурных реалий — сложная задача, при выполнении которой необходимо учитывать множество факторов и с которой может справиться не каждый переводчик. Сравнение двух вариантов перевода романа С. Кинга «Оно» показало, Ф. Постовалов допускал больше переводческих ошибок, вариант же В. Вебера более удачен в плане передачи реалий.

### Список литературы

Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М. : Сов. энцикл., 1966. 608 с.

Влахов С.И., Флорин С.П. Непереводимое в переводе. М. : Междунар. отношения, 1980. 344 с.

*Кинг С. Оно* : в 2 кн. / пер. Ф. Постовалова. Кн. 1. Жуковский : Кэдмэн, 1993. 431 с.

*Кинг С. Оно* : роман / пер. В. Вебера. М. : АСТ, 2018. 1245 с.

*Комиссаров В.Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты) : учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М. : Высш. шк., 1990. 253 с.

*Рецкер Я.И.* Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории и перевода / доп. и коммент. Д. И. Ермоловича. 3-е изд., стереотип. М. : Р. Валент, 2007. 244 с.

*Телия В.Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М. : Шк. «Языки русской культуры», 1996. 288 с.

*Томахин Г.Д.* Реалии — американизмы. Пособие по страноведению : учеб. пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. М. : Высш. шк., 1988. 239 с.

*King S.* It. N. Y. : Signet, 1987. 1093 p.

*Sinclair J.* The Cobuild. Dictionary of idioms. Glasgow : Caledonian International Book Manufacturing Ltd, 1995. 493 p.

The free dictionary by Farlex. [Electronic resource]. URL: <https://idioms.thefreedictionary.com/> (accessed: 14.10.18).

Е. В. Ларцева, О. О. Роголева  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Межвариантный перевод: к проблеме сохранения национального своеобразия британского текста в американском издании (на материале серии книг Дж. К. Роулинг о Гарри Поттере)

Феномен межвариантного перевода является уникальным явлением переводческой практики. Этот вид перевода осуществляется в рамках одного языка. В ходе него вариантно маркированные единицы одного языка заменяются на единицы другого (или на общеязыковые единицы), в то время как объем текста остается неизменным. Подобная адаптация выступает своего рода актом межкультурной коммуникации, но в ее процессе не создается вторичный метатекст.

Явление межвариантного перевода в данной статье рассматривается на материале перевода серии книг британской писательницы Джоан К. Роулинг о Гарри Поттере с британского варианта английского языка на американский. Данный перевод был осуществлен редакторами американского издательства “Scholastic Press”, подготовившего романы к печати в США. В них, например, британское *pinny* ‘фартук’ было заменено в американском варианте на *apron*, а *wellington boots* ‘резиновые сапоги’ на *rubber boots*. Таких случаев нами было зафиксировано 200 в первых шести романах.

Американское издательство, переведившее «Гарри Поттера», выдвигает свои причины модификации книг. Во-первых, это стремление разъяснить читателям, которыми преимущественно являются дети, значение бритуцизмов и облегчить понимание незнакомых реалий и понятий. В частности, этим объясняется замена названия первой книги “Harry Potter and the Philosopher’s Stone” на “Harry Potter and the Sorcerer’s Stone”. Издатели хотели избежать косвенной отсылки к философии,

Ларцева Е.В., Роголева О.О. Межвариантный перевод...



которая имеется в оригинальном названии, чтобы не сбить с толку читателей младшего возраста.

Во-вторых, в некоторых случаях корректирование было осуществлено с целью избежать двусмысленностей, возникающих в результате различий в семантике одного и того же слова в разных вариантах языка. Примером является изменение британского *comprehensive* на американское *public school*: в Америке словосочетанием *comprehensive school* обозначают частное учебное заведение, в то время как в Великобритании под этим термином понимают общеобразовательную школу. Один из американских редакторов, производивших перевод, Артур Левин, высказываясь в защиту адаптации, говорит о том, что «ребенок должен остановиться и задуматься в тех местах книги, где это задумано автором, а не в тех, где ощутит трудности, связанные с языком» [Radosh].

Обратимся к анализу последствий изменений, внесенных в текст романов.

Начать нам бы хотелось с изменений не столько лингвистического, сколько лингвокультурологического плана. Тексты романов содержат многочисленные имена собственные, в том числе названия магических товаров, формулы заклинаний и заголовки статей, которые графически переданы по-разному в двух версиях. В американском варианте они приобретают более «товарный» вид. Если в одном из британских романов Гарри съедает *a stack of cauldron cakes*, то в американской версии он уже поглощает *Cauldron Cakes*. Заглавные буквы в названии дают читателю понять, что это не просто видовое название сладости, а их бренд. Та же судьба постигла и другую разновидность десерта — *jelly*, которая в американской версии превратилась в *Jell-O*, что отсылает читателя к реально существующей марке желатиновых десертов. Заголовки статей представлены своим характерным начертанием и шрифтом, отличным от остального текста. Применяя особое форматирование или изменяя названия, редакторы создают более рыночно ориентированную, «капиталистическую» версию романов.

Что касается изменений более существенных, например, замены слов, то, по мнению авторов статьи, меняя, где возможно, бритуцизмы на американизмы, издатели “Scholastic Press” иногда больше мешают, чем помогают своим юным читателям.

Дело в том, что книги о Гарри Поттере создали определенный образ Великобритании конца XX — начала XXI в. точно так же, как, например, «Унесенные ветром» М. Митчелл сформировали образ юга Америки времен Гражданской войны (см.: [Nel, p. 263]). В результате широкой популярности серии этот образ распространился по миру и был воспринят миллионами читателей как верное отображение культурной и социальной ситуации страны названного периода. Между тем, заменяя британские особенности речи американскими единицами, а также некоторые важные британские культурные маркеры американскими, редакторы снижают реалистичность романов. Из-за правки, внесенной американскими редакторами, создается лишь симуляция британской действительности, а не ее правдоподобный образ. К примеру, американизированные Гарри, Рон и Гермиона говорят *Santa Claus* вместо *Father Christmas* и *Merry Christmas* вместо *Happy Christmas*, что нарушает целостность восприятия романа как произведения, написанного в Британии и о Британии. Примером также может служить замена бритуцизма *sherbet lemon* ‘лимонная шипучка’ на американизм *lemon drop*. Читатель одинаково легко воспринимает значение обеих лексем, но замена, произошедшая в американской версии, лишила оригинал специфической британской окраски, заложенной в него, и тем самым стерла границу между двумя вариантами, что противоречит изначальному замыслу автора и искажает восприятие.

Мы согласны, что бритуцизмы вроде *a tea of* в значении ‘перекус’ или *fortnight* ‘две недели’ могут поставить читателя США в затруднительное положение, т. к. они вряд ли ему знакомы, особенно если это читатель-ребенок. Поэтому в американской версии они и заменены на более привычные *a meal of* и *two weeks*. Но осознание национальных и культурных различий расширяет знания читателя о мире [Ibid., p. 271]. Американский журналист Питер Глик в своей статье “Harry Potter, Minus a Certain Flavour” для “The New York Times” пишет о том, что «ограждая наших детей от ситуаций непонимания или необходимости лишний раз обратиться к словарю, мы делаем вид, что другие культуры похожи или должны быть похожи на нашу. Подвергая все американизации, мы обедняем наше общество, а не обогащаем его» [Gleick].

Сама идея корректирования книги в соответствии с реалиями другой культурной среды дает детям неправильное представление о реальности, исподволь внушая мысль о том, что все культуры должны быть похожи на их собственную. Идея о «переводе» романов на другой вариант того же языка может быть даже оскорбительна для носителей культуры оригинала, вызвать мысль о пренебрежении их самоидентификацией, поскольку слова и выражения, подвергшиеся изменениям в американской версии романа, отражают культурную и языковую самобытность британцев.

Помимо точных указаний на британские реалии, в тексте Дж. Роулинг мы неоднократно встречаем и более сложные варианты аллюзий на них. Например, поле для игры в квиддич в оригинальном варианте носит название *Quidditch pitch*, что отсылает читателя к традиционно британскому виду спорта — крикету, т.к. для обозначения поля для игры в крикет используется тот же термин — *cricket pitch*. Герои даже шутят насчет продолжительности игры в квиддич, что делает явную отсылку к крикету, матч в котором может занять длительное время (см.: [Nel, p. 268]). Но с изменением, внесенным в американский вариант, *Quidditch field*, эта аллюзия теряется.

Описываемые трансформации текста могут иногда идти вразрез с изначальным замыслом автора книги. Так, например, речь одного из второстепенных героев книги отражает его ирландские корни. Рассказывая о своей семье, он произносит: “Me dad’s a Muggle. Mam didn’t tell him she was a witch ’til after they were married”. Так Роулинг, посредством передачи диалектного произношения, знакомит юных читателей с вариантами английского языка, которые являются важным средством идентификации говорящих — жителей разных стран. В американской версии романа слово *tam* заменено на традиционное американское *tom*, что приводит к стиранию вариантных различий английского языка и к искажению речевого портрета героя. На наш взгляд, подобная практика внесения изменений недопустима, поскольку она преднамеренно разрушает используемые автором приемы, работающие на формирование идеи или мотива книги.

Особенно сложной задачей в работе с текстом оригинала является перевод сленга как лексики, обладающей выраженной

образностью и недостаточной эквивалентностью. Осуществляя «перевод» с британского английского на американский, редакторы пришли к выводу, что сленгизмы могут вызвать затруднения у читателей младшего возраста в силу их эмоциональной и вариантной окрашенности. Так, британское *at sea* — ‘чувствовать себя потерянным’ — было заменено в американском варианте на общеанглийское *lost*; *be up* — ‘проснуться’ — на *be awake*. Однако следующее обстоятельство доказывает нам, что и эти сомнения в читателях были излишни. После появления книги “Harry Potter and the Prisoner of Azkaban” на американском рынке в редакцию американского еженедельника “The New Yorker” поступило письмо от одиннадцатилетнего американца Уитакера Коэна, в котором он утверждал, что дети «имеют развитое воображение и могут догадаться о значении слов по их контексту» (цит. по: [Ibid.]). Автор письма указывает на то, что «нет никакой необходимости имитировать сленг», т.е. результат работы редакторов является «имитацией» сленга, а не его переводом, следовательно, замена такого рода ощущается носителями американского варианта как искажение оригинала, которое приводит к неправдоподобности.

Как уже было сказано, книги о Гарри Поттере приобрели огромную популярность: серия из семи книг была продана в количестве 450 миллионов копий и переведена на 79 языков (см.: [Dammann]). Как результат, их американизация получила широкий отклик как среди ученых, так и среди широкого круга читателей. Мы проанализировали комментарии, представленные в виде статей, блогов и интернет-форумов, посвященных обсуждению книг о Гарри Поттере, в аспекте проблемы межвариантного перевода.

Как и следовало ожидать, анализ указанного материала свидетельствует о преимущественно негативной и оценочно-экспрессивной окраске комментариев носителей языка. Большинство читателей высказывает мнение о том, что после американизации книги потеряли особый британский дух, который является их неотъемлемой частью. Они видят в действиях издателя «преступление против культуры» [Harry Potter and other books...]. В результате изменений американские читатели не смогут погрузиться в атмосферу британского повествования, сами же эти изменения выглядят «чужеродно». Более того, они

утверждают, что издательство не имело права вмешиваться в работу автора. Другим немаловажным аргументом является факт непосредственной близости норм английского языка, означающий, что носители разных вариантов могут беспрепятственно понимать друг друга, следовательно, адаптация является, по их мнению, излишней.

С ними согласны и исследователи. Главной причиной появления «американского извода» книг о Поттере они называют коммерцию и стремление угодить американской аудитории с целью увеличения продаж. С другой стороны, индийский ученый Суканта Чаудхури, автор статьи “Harry Potter and the Transfiguration of Language”, объясняет изменения «всеобъемлющим высокомерием американцев» [Chaudhuri]. Он утверждает, что если бы подобная культурная переориентация была проведена для любой другой «непривилегированной» страны, то она была бы подвергнута критике. Отдельная группа критиков просто призывает покупать британский вариант книг.

С другой стороны, нами учитывались и положительные и нейтральные отзывы. В них высказывается мнение о том, что изменения были необходимы для того, чтобы не прививать американским читателям-школьникам правописание, не соответствующее американским стандартам.

Автор книг Дж. К. Роулинг также заявляла о своем отношении к этому явлению. В интервью, данном ею информационно-новостному агентству “Associated Press”, Роулинг упоминает обращение к ней американского издательства с просьбой заменить *jumper* на *sweater*, на что она ответила положительно (см.: [Woods]). Что касается изменения названия первой книги серии, то Джоан неохотно согласилась на предложении американского издательства “Scholastic”, а впоследствии заявляла о том, что сожалеет о своей согласии (см.: [Olson]).

Подводя итог сказанному, отметим: несмотря на то, что в основе вариантной адаптации произведения лежит стремление помочь читателю и облегчить ему понимание текста, такой вид перевода все же в большей степени мешает ему, т. к. упрощает и искажает текст, лишая книгу «a certain flavour» — «определенной изюминки».

## Список литературы

*Chaudhuri S.* Harry Potter and the transfiguration of language // New Straits Times. 2000. № 12. P. 5.

*Dammann G.* Harry Potter breaks 400m in sales // The Guardian. 2008. 18 June. [Electronic resource]. URL: <http://www.theguardian.com/books/2008/jun/18/harrypotter.news> (date of access: 04.04.2019).

*Gleick P.H.* Harry Potter, Minus a Certain Flavour // The New York Times. 2000. 23 July. [Electronic resource]. URL: <http://www.nytimes.com/books/00/07/23/specials/rowling-gleick.html> (date of access: 04.04.2019).

Harry Potter and other books – Americanized! // Antimoon Forum. [2006]. [Electronic resource]. URL: <http://www.antimoon.com/forum/t5015.htm> (date of access: 04.04.2019).

*Nel P.* You Say “Jelly” I Say “Jell-O”? Harry Potter and the Transfiguration of Language / in L. Whited (ed.) // The Ivory Tower and Harry Potter. Perspectives on a Literary Phenomenon. Columbia and London, 2002. P. 261–284.

*Olson E.* Differences: Harry Potter books // The Harry Potter Lexicon. 2004. [Electronic resource]. URL: <http://www.hp-lexicon.org/about/books/differences.html> (date of access: 04.04.2019).

*Radosh D.* Why American Kids Don't Consider Harry Potter an Insufferable Prig // The New Yorker. 1999. 20 September. [Electronic resource]. URL: <http://www.radosh.net/writing/potter.html> (date of access: 04.04.2019).

*Woods A.* Success Stuns Harry Potter Author // Associated Press. 2000. 6 July. [Electronic resource]. URL: [http://www.cesnur.org/recens/potter\\_030.htm](http://www.cesnur.org/recens/potter_030.htm) (date of access: 04.04.2019).

О. В. Ловцова  
Уральский государственный педагогический университет,  
г. Екатеринбург

## Тенденции развития британского «театра жестокости»: Э. Бонд, С. Кейн, М. Равенхилл<sup>1</sup>

Французский режиссер и теоретик театра Антонен Арто (Artaud, Antonin 1896–1948), разработавший программу «театра жестокости» в 1930-е гг., понимал жестокость исключительно как театральную категорию, как «безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств» [Арто, с. 100], направленных на достижение актером и зрителем катарсиса нового рода, ранее не переживаемого в театре. Разрабатывая свою теоретическую платформу, режиссер не имел в виду ни насилия, ни кровопролития, ни бытовой жестокости. Репрезентация эстетики и поэтики «театра жестокости» на британской сцене и в британской драме отлична от концепции «театра жестокости», сформулированной А. Арто, и на протяжении второй половины XX — начала XXI в. она претерпевала определенные трансформации. Вторая половина XX в. — один из самых плодотворных и захватывающих периодов в истории британской драмы, поскольку в это время появилось множество экспериментальных по своей форме, содержанию и «атмосфере» пьес. В этот период (60–70-е гг. XX в.) у британских драматургов активизируется интерес к поэтике и эстетике «театра жестокости».

Эдвард Бонд (Bond, Edward 1934) трактует жестокость буквально — как грубость и агрессию. В эссе «Комментарий автора: “О насилии”» драматург отмечает, что «причина и решение проблемы человеческого насилия заключается не в наших инстинктах, а в наших социальных отношениях. Жестокость не является инстинктом, который мы должны все время подавлять как

<sup>1</sup> Статья выполнена при поддержке гранта РФФИ № 17-34-00032.

угрожающий цивилизованным социальным отношениям; мы жестоки, потому что не способны на цивилизованные отношения» [Bond, p. 12].

Знаковой британской «жестокой» пьесой стала драма Э. Бонда «Спасенные» (“Saved”, 1965). Герои пьесы — группировка юных бандитов, на протяжении всего действия демонстрирующих неспособность к «цивилизованным отношениям». Агрессивное отношение главных героев к собственному ребенку, равнодушные к его эмоциональному состоянию отрицание его способности ощущать физическую боль можно интерпретировать как «зеркало» социального «незамечания» маргинальных групп представителями более благополучных слоев британского общества, как символ равнодушия взрослого мира к миру детства. Забывание младенца камнями, совершенное в тишине, и его молчание трактуется разными исследователями и как «повод для насилия над ним» [Buchler, p. 6], и как символическое воплощением глухоты общества. Кроме того, это убийство осмысляется и как вариация на тему Эдипова комплекса (среди убийц младенца присутствовал отец), и как спасение от жизни, где царит жестокость: «ребенок спасен. Он спасен от невыносимого существования» [Costa].

В конце 1990-х гг. в литературном и театральном пространстве Англии отмечается всплеск интереса к жестокости как проблеме общества, стоящего на пороге нового тысячелетия. Протестная реакция молодых драматургов на социальное неравенство, неустроенность нового поколения, повышение уровня политической и социальной агрессии выразилась в шокирующих театральных формах. Творчество молодых авторов рубежа веков, создававших новый британский «театр жестокости», получило особое обозначение — «In-Yer-Face Theatre» (театр «вам-в-лицо») — в программной книге «In-Yer-Face Theatre: Британская драма сегодня» (2000) А. Сиерца: «в широком смысле “вам-в-лицо” — это любая драма, которая берет аудиторию за загривок и трясет ее до тех пор, пока она не воспримет послыл. <...> Часто такая драма использует тактику шока или поражает. <...> Она обращается к более примитивным чувствам, ломает табу, упоминает запрещенное, создавая этим дискомфорт. Самое главное, она говорит нам больше о том, кто мы есть на самом деле» [Sierz, p. 4].



Пьеса Сары Кейн (Kane, Sarah 1971–1999) «Взорванные» (“Blasted”, 1995), премьера постановки которой, в соответствии с названием, произвела взрывной эффект в театральных кругах, стала продолжением традиции актуализировать политическую тему и проблему жестокости через образ ребенка, заложенной Э. Бондом. При этом, по словам Е. Г. Доценко, «сцены насилия во “Взорванных” испытывают зрительские нервы не просто перечисляя, но показывая едва ли не все известные формы злоупотреблений по отношению к человеческому естеству; теперь уже “Спасенные” вспоминаются почти как “конвенциональная комедия» [Доценко, с. 337].

С. Кейн работала над пьесой, находясь под впечатлением от межэтнического конфликта на территории Боснии и Герцеговины, однако конфликт пьесы разворачивается между девушкой и мужчиной, находящимися в комнате фешенебельного отеля в Лидсе, где никому вроде бы не могут угрожать никакие военные разрушения. Сама же драматург в одном из своих интервью признавалась, что ставила перед собой задачу выявить взаимосвязь между крупными политическими столкновениями и частными проявлениями жестокости в межличностных отношениях. С самых первых сцен пьесы регулярно упоминается наличие у главного героя пистолета, выстрел из которого ожидается в качестве кульминации, однако он так и не звучит, при этом коммуникация между журналистом Яном и его спутницей Кейт, представляющая собой вербальную грубость, постепенно заканчивается сценой изнасилования девушки.

Однако данный эпизод в пьесе становится не финальным проявлением жестокости, а лишь первым актом в череде уже неконтролируемых героями физических надругательств друг над другом, а «грань между частным и глобальным насилием затемняется» [Klupková, p. 32] полностью, когда после внезапно звучащего взрыва, разрушившего отель, в гостиничной комнате оказывается окровавленный солдат, насилующий Яна и ослепляющий его, а затем посреди руин появляется Кейт, держащая на руках младенца.

Внезапная гибель ребенка, которого Кейт тщетно пыталась уберечь посреди военных разрушений, призвана усилить предчувствие бытийного холода и «обратить читателей к самому сердцу коллективного ужаса» [Satkunanathan, p. 18]. Финальная

сцена, в которой Ян совершает акт каннибализма, поедая мертвого ребенка и нарушая тем самым одно из самых древних и самых сильных табу, на котором держатся общечеловеческие связи, становится предельной точкой трансформации вербальной агрессии в самые монструозные формы физической жестокости, влекущей за собой «онтологические разрушения реальности» [Там же]:

«Jan. Stay. Nowhere to go, where are you going to go? Bloody dangerous on you own, look at me. Safer here with me» [Kane, p. 53].

Гротескное, натуралистичное изображение уничтожения мертвого ребенка не только производит шокирующее впечатление, но и, как верно замечают М. Липовецкий и Б. Боймерс в книге «Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “новой драмы”» (2012), «овнешняет иррациональный ужас, живущий в казалось бы благополучных героях, а также воплощает протест драматурга против классического драматического дискурса» [Липовецкий, Боймерс, с. 17].

Вместе с тем С. Кейн, театрализуя в пьесе «Взорванные» жестокость, опирается на драматургический опыт своих предшественников и вступает с ними в творческий диалог: речь идет о пьесах У. Шекспира, С. Беккета и, в особенности, Э. Бонда. С. Кейн была поражена сценой убийства ребенка в пьесе «Спасенные». В одном из интервью она призналась: «когда я читала “Спасенные”, я была шокирована забиванием ребенка камнями. Но затем я подумала, что нет ничего такого, что было бы нельзя показать на сцене. Если вы говорите, что не можете представить что-то, это означает, что вы не можете говорить об этом, вы отрицаете существование этого, а это чрезвычайно невежественно» [Bayley], поэтому демонстрация на сцене насилия становится для С. Кейн вполне логичным способом разговора о жестокости.

В 2000-х гг. художественные эксперименты «in-ug-face» постепенно перестали появляться, оставшись эстетической приметой тревожных 1990-х, и, как заметил М. Равенхилл, «все вернулось на круги своя — стали все чаще появляться пьесы, в которых мир представлялся обыкновенным, разумным, постижимым, вполне приятным местом для существования» (цит. по: [Асланян]). Вместе с тем, несмотря на повышение уровня комфортности жизни, значительные социальные трансформации (глобализация, компьютеризация, развитие капиталистических

отношений, утверждение принципов массового потребления) спровоцировали появление новых проблем, которые наиболее остро ощутило на себе подрастающее поколение, едва ступившее на путь поисков социальной, культурной и гендерной идентичности.

«Граждановедение» (“Citizenship”, 2006) Марка Равенхилла (Ravenhill, Mark 1966) — одна из наиболее репрезентативных британских «жестоких» пьес начала XXI в., в которой прослеживается эволюция «театра жестокости». Юные герои пьесы изучают в школе граждановедение, однако взросление и самоопределение не сопрягается у подростков с освоением школьного курса, а напротив, вступает в противоречие с ним. М. Равенхилл изображает широкий спектр подростковых проблем, но эти проблемы — лишь внешние проявления глубинного внутреннего конфликта, переживаемого персонажами пьесы. Особое внимание уделено мучительным попыткам детей обратиться к стандартам гражданского общества. Эми склонна к суицидальному поведению, мучается от заниженной самооценки, одиночества и нехватки любви, Том испытывает трудности в определении своих романтических предпочтений и страдает от насмешек одноклассников. Обостряет ситуацию и то, что героями их несоответствие социальным стандартам переживается крайне болезненно и, пытаясь разрешить противоречия, дети совершают радикальные поступки.

*«Amy. I’m supposed to write out a hundred times “I’m surrounded by love”.*

*Tom. Why?*

*Amy. Cos I cut myself again last night» [Ravenhill, p. 32].*

Примечательна в этом отношении сцена с куклой, которая разворачивается на уроке, где школьникам поручается тренировать навык материнства. Задание вызывает у разных героев противоречивые ощущения: Том, вместо того чтобы учиться уходу за детьми, подбрасывает куклу, и она снова и снова ударяется об пол, а регулярность бросков игрушки вызывает в памяти сцены забрасывания ребенка камнями в «Спасенных» Э. Бонда. Повторения «бондовского» надругательства над героем-ребенком вновь справедливо ожидать в финале пьесы, когда Том встречает Эми, в коляске у которой уже лежит их новорожденная дочь, однако, в отличие от Пэм из «Спасенных»,

Эми не подпускает молодого отца к младенцу. При этом и сцена с падающей куклой, и сцена с коляской встраиваются в образный ряд и контекст эпизодов грубого обращения с детьми, имевших место в британской драме предыдущих десятилетий.

В разговоре о жестокости, которую испытали на себе дети, М. Равенхилл избегает шокирующих сцен насилия. Жестокость в пьесе «Граждановедение» представлена как черта повседневных бытовых отношений и переведена в плоскость коммуникации. В качестве вариации на тему жестокости может быть рассмотрена и социальная депривация героев-детей: взрослые в пьесе фигурируют лишь в виде внесценических действующих лиц, а единственный зрелый персонаж (учитель граждановедения) не заинтересован в продуктивной коммуникации с учениками и всячески ее прерывает, дети полностью выключены из «мира взрослых».

Концепция «театра жестокости» на протяжении второй половины XX — начала XXI в. эволюционировала, имея под собой теоретическую платформу «театра жестокости» А. Арто. Э. Бондом, ключевой фигурой «второй волны», жестокость понималась как элемент социальных отношений и представляла на сцене в обликах физического насилия. Оформившийся в 90-е гг. XX в. британский театр «вам-в-лицо» унаследовал от «театра жестокости» особый способ коммуникации с публикой — тактику шока, выведения реципиента из эмоционального равновесия с помощью изображения неприятных и травмирующих душу сцен. В это время степень демонстрируемой на сцене и прописанной в тексте драматического произведения жестокости достигает своего пика в творчестве С. Кейн. В первой декаде XXI в. представления о жестокости у британских драматургов вновь меняются и жестокость изображается лидером нового британского «театра жестокости» М. Равенхиллом как вербальная грубость и эмоциональное давление героев друг на друга. Герои в британских пьесах XXI в. испытывают на себе совершенно новый «вид» жестокости — это и демонстративное равнодушие, и пассивная агрессия героев по отношению друг к другу, что иной раз невыносимее для них, нежели физическая грубость, свойственная отношениям героев британских пьес 60–90-х гг. XX в.

## Список литературы

*Арто А.* Театр и его двойник : Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. 443 с.

*Асланян А.* Марк Равенхилл: Британский театр похож на советское сельское хозяйство // Культурный дневник. 2010. 12 авг. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.svoboda.org/a/2125820.html> (дата обращения: 01.12.2018).

*Доценко Е.Г.* С. Беккет и проблема условности в современной английской драме. Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2005. 391 с.

*Липовецкий М., Боймерс Б.* Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». М. : Новое лит. обозрение, 2012. 376 с.

*Bayley C.* A Very Angry Young Woman // Independent. 1995. 23 January. [Electronic resource]. URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/a-very-angry-young-woman-1569281.html> (accessed: 01.12.2018).

*Bond E.* Author's Note «On Violence» // Plays 1. London : Bloomsbury Methuen Drama (Contemporary Dramatists), 2008. P. 9–17.

*Buchler L. A.* In-Yer-Face: The Shocking Sarah Kane : dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Drama and Performance studies in the School of Literature Studies, Media and Creative Arts. Pietermaritzburg, 2008. 108 p.

*Costa M.* Edward Bond's Saved: "We didn't Set out to Shock" // The Guardian. 2011. 9 October. [Electronic resource]. URL: <http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast> (accessed: 01.12.2018).

*Kane S.* Blasted // Complete plays. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2001. P. 1–62.

*Klupková P.* "[I]f it Makes No Sense Then You Understand it Perfectly" : Exploring Ideas of Fundamental Freedoms in the Theatrical Legacy of Sarah Kane : dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. Vancouver : The University of British Columbia, 2012. 75 p.

*Ravenhill M.* Citizenship // Plays for Young People. London : Bloomsbury Methuen Drama, 2010. P. 1–59.

*Satkunananthan A.H.* The Baby's Not for Burning: The Abject in Sarah Kane's Blasted and Helen Oyeyemi's Juniper's Whitening // The Southeast Asian Journal of English Language Studies. 2015. Vol. 21 (2). P. 17–29.

*Sierz A.* In-Yer-Face Theatre: British Drama Today. London : Faber and Faber, 2000. 256 p.

Ю. Р. Гафурова, Е. В. Ларцева  
Уральский федеральный университет,  
г. Екатеринбург

## Окказионализмы в творчестве современных британских писателей

Современная британская проза является важным источником возникновения новых лексических единиц в английском языке. Преследуя цель обогатить и оживить художественную речь с помощью необычных выразительных средств, современные британские авторы активно используют креативные возможности английского языка для создания более ярких и красноречивых образов, выражения эмоционально-эстетической позиции, а также для формирования индивидуально-авторского стиля. Использование окказионализмов в тексте произведения позволяет современным писателям достичь необходимого эффекта. Кроме того, новые слова появляются по мере возникновения потребности в наименовании соответствующего понятия или явления. В настоящей статье приводится определение комплексных окказиональных образований, рассматриваются их креативные способности в тексте, а также выявляются их функции в художественном произведении.

Источником материала для исследования послужили тексты четырех британских романов: “White Teeth” (2000), “On Beauty” (2005) Зэди Смит, “Capital” (2012) Джона Ланчестера и “Juliet, Naked” (2009) Ника Хорнби. Выбор данных произведений для анализа функционирования комплексных окказиональных единиц в тексте обусловлен рядом причин. Прежде всего, данные романы представляют собой яркий пример современной британской литературы. Романы написаны живым английским языком, что, безусловно, дает большие возможности для создания и использования комплексных окказионализмов. Представим краткую характеристику творчества авторов, указанных выше.

*Гафурова Ю. Р., Ларцева Е. В. Окказионализмы в творчестве...*

Зэди Смит, английская писательница с ямайскими корнями, на сегодняшний день является автором пяти романов и нескольких рассказов. Ее дебютный роман “White Teeth”, вышедший в 2000 г., стал ярким примером новой английской литературы. В романе изображен современный мультикультурный Лондон. В центре внимания — жизнь нескольких поколений трех этнически разных семей. Эта семейная сага охватывает большое количество различных тем, таких как история, поиск этнической идентичности, мультикультурализм, а также касается социальных проблем современного мира. При этом в романе часто встречаются нелепые забавные ситуации с явно выраженным комическим эффектом. Комизм достигается с помощью различных языковых средств, одним из которых, как показал наш анализ, становится использование окказионализмов, создающих особый стилевой эффект в тексте.

Еще один роман Зэди Смит “On Beauty” (2005) также отличается своеобразием авторского языка. “On Beauty” — это комический роман о вызывающей разногласия культурной политике современности. Главные герои, два университетских профессора, обладают диаметрально противоположными взглядами на жизнь и находятся в оппозиции, при этом по воле обстоятельств их семьи оказываются тесно связаны друг с другом. В романе затронуты темы самоопределения темнокожих людей (*black identity*), классовых и расовых взаимоотношений (*issues of class and race*), а также поднимается вопрос о внешней и внутренней красоте личности, о понимании того, что такое красота вообще (см.: [Rich]).

Джон Ланчестер — британский журналист и автор четырех романов. Книга “Capital” — новейший из них. В своем романе автор предлагает читателям реалистическое видение разных человеческих судеб во время мирового кризиса. В книге рассматриваются актуальные проблемы жизни британцев, включая период финансового кризиса 2007–2008 гг., иммиграцию, радикальный ислам, цены на недвижимость и др. Одна из ярких черт стиля автора заключается в использовании большого количества комплексных окказионализмов.

Ник Хорнби является автором семи романов, нескольких рассказов, а также ряда произведений нехудожественной литературы. Более того, он также известен в качестве сценариста таких

фильмов, как «Воспитание чувств», «Бруклин» и др., удостоившихся большого количества номинаций в престижных премиях в области кинематографа («Оскар», «Золотой глобус», «BAFTA» и т. д.). В своих романах Н. Хорнби описывает жизнь современной ему Великобритании. Героями его романов выступают носители живого разговорного английского языка, который характеризуется наличием окказиональной лексики. Роман «Juliet, Naked», анализируемый в настоящей статье, является шестым по счету в творчестве писателя.

Прежде чем переходить к более подробному рассмотрению функций комплексных окказионализмов в художественном произведении, следует уточнить определения терминов, используемых в настоящей статье: окказионализм, комплексный окказионализм.

Термин *окказионализм* (от лат. *occasio* — ‘случайность’) имеет различные трактовки в научной литературе. В нашей статье мы придерживаемся определения, сформулированного на основе анализа различных подходов (см., например: [Дорофеева; Антюфеева; Матвеева]): окказионализм — это авторское слово (или оборот), образованное применительно к какому-либо случаю и используемое только в условиях определенного контекста. Окказиональные образования обладают рядом отличительных особенностей, среди которых важное место занимают такие черты, как ненормативность, функциональная одноразовость, зависимость от контекста, наличие экспрессии и индивидуальная принадлежность.

*Комплексный окказионализм* — это сложное в морфологическом отношении образование, в основе которого лежит фразовый комплекс, функционирующий как многокомпонентное единство и обладающий особым графическим оформлением. Показателем комплексного окказионального образования служит соединение компонентов с помощью дефисов.

Словообразование окказионализмов представляет собой процесс комбинирования новых цепочек, новых сочетаний из известных уже морфем. Большинство окказиональных единиц создаются по аналогии с единицами узуальными. Важно отметить, что английский язык предоставляет относительно большую свободу для образования новых лексических единиц на основе существующих в языке словообразовательных эле-



ментов, отсюда и «широкое распространение, а также активное создание и использование ситуативных образований в английской речи» [Несветайло, с. 69].

Комплексные окказионализмы обладают рядом стилистических функций в тексте. Одним из существенных свойств комплексных окказиональных образований является высокая степень экспрессивности, за счет которой они отражают систему отношений, эмоции и авторскую оценку описываемых в тексте событий. Нередко комплексные окказионализмы используются в тексте для изображения ситуации или человека путем стилизации. Следует отметить, что при стилизации происходит процесс имитации особенностей одного функционального стиля речи особенностям другого стиля. Приведенные ниже контексты демонстрируют то, как в художественном тексте проявляются черты разговорного языка: “It occurred to him that, for the first time since his birth, Life had said Yes to Archie Jones. Not simply an ‘OK’ or ‘*You-might-as-well-carry-on-since-you’ve-started*’, but a resounding affirmative” [Smith, 2002, p. 7]; “He’s a nightmare. And he’s in my flat! He’s stinking up the place with his smelly feet and his *I-already-had-a-shower-this-month!*” [Lanchester, p. 197]. В данных контекстах окказионализмы имитируют живую речь, представляя собой своего рода реплики героев.

Кроме того, комплексные окказионализмы могут использоваться в качестве характеристики качеств героев произведения: “Michael Fish and his ilk were *stabbers-in-the-dark*, trusting to the tomfoolery of the Met Office, making a mockery of that precise science, eschatology, that Hortense had spent over fifty years in the study of” [Smith, 2002, p. 215]; “Although Petunia was not a grumbler and a *complainer-about-modern-life* — Albert had done enough for both of them, for several lifetimes — there was nothing much about her doctor’s that she liked” [Lanchester, p. 61].

С помощью комплексных окказиональных единиц в художественном произведении может выражаться система отношений между людьми. Так, комплексные окказионализмы могут описать «неопределенные» семейные отношения: “And I feel sure, my friend (to extend a metaphor), that you have explored your *lady-wife-to-be* in such a manner, both spiritually and mentally, and found her not lacking in any particular, and so what else can I offer but the hearty congratulations of your earnest competitor” [Smith, 2002, p. 30].

Следующие контексты демонстрируют описание деловых межличностных отношений с помощью комплексных окказиональных образований: “He handed over a box of chocolates — a fantastically expensive box of chocolates that his *soon-to-be-ex-assistant* had ‘sourced’ (the *soon-to-be-ex-assistant’s* word) from a poncy shop in West London” [Lanchester, p. 87]; “But what really made it bad was the way his *now-properly-ex-assistant* had been so slow on the uptake” [ibid., p. 267].

Комплексные окказионализмы также используются британскими авторами при описании настроений, эмоций и состояний героев, поскольку выражение эмоций и чувств может представлять некоторые трудности в связи с многообразием оттенков эмоциональных состояний человека: “The whole process felt like a form of torture. It didn’t begin that way — in fact it had begun with a strong sense of *optimism-in-the-face-of-hard-times*” [ibid., p. 429].

Помимо описания людей, их отношений и эмоций, комплексные окказионализмы обладают функцией номинации предметов окружающего мира, которые не имеют названия, закрепленного в словаре: “An unlikely compadre possibly, but still the oldest friend he had — a Bengali Muslim he had fought alongside back when the fighting had to be done, who reminded him of that war; that war that reminded some people of fatty bacon and *painted-on-stockings* but recalled in Archie gunshots and card games and the taste of a sharp, foreign alcohol” [Smith, 2002, p. 9]; “He’s swaying ever so slightly in his seat, and Archie can’t catch his eye for a *you-all-right-mate-look* because his eyes are locked on to something and when Archie follows the path of this stare, he finds himself looking at the same peculiar thing: an old man weeping tiny tears of pride” [ibid., p. 532].

Кроме того, благодаря нестандартному графическому облику комплексные окказионализмы выделяются в тексте и привлекают внимание читателя, подчеркивая особую выразительность атрибутивного комплекса: “The department had that *last-Friday-before-a-vacation* feeling — people hurrying to finish off their odds and ends” [Smith, 2005, p. 405]; “He could feel his male colleagues rearranging their self-presentation, shifting from joshing-with-males mode to *presence-of-unknown-attractive-female-with-potential-to-be-impressed* mode” [Lanchester, p. 341]; “Marriage,

you mean? Because I'd be happy to..." — "No, no. You're not listening. The opposite of marriage. A non-matrimonial, nonsexual, *once-a-week-in-the-pub* friendship" [Hornby, p. 117].

Таким образом, все изложенные выше контексты позволяют говорить о том, что комплексные окказиональные образования обладают рядом различных стилистических функций в художественном тексте, в число которых входят:

- функция имитации особенностей разных функциональных стилей;
- функция характеристики героев (описание их личностных качеств, выражение системы отношений между персонажами, описание эмоций и настроений героев);
- функция наименования предметов окружающего мира, для которых отсутствует номинация;
- эстетическая функция привлечения внимания.

### Список литературы

*Антюфеева Ю.Н.* Английские новообразования в развитии: потенциальное слово, окказионализм, неологизм : дис. ... канд. филол. наук / Белгород. гос. ун-т. Тула : [б. и.], 2004. 184 с.

*Дорофеева Е.Н.* Окказиональное слово в современной русскоязычной газетно-журнальной коммуникации (коммуникативно-прагматический и социокогнитивный аспекты) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Киев. нац. ун-т им. Т. Г. Шевченко. Киев : [б. и.], 2003. 21 с.

*Матвеева Т.В.* Полный словарь лингвистических терминов. Ростов н/Д : Феникс, 2010. 562 с.

*Несветайло Ю.Н.* Неологизмы и окказионализмы как конститuenty лексического макрополя современного английского языка: системный и словообразовательный аспекты : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Юж. федерал. ун-т. Ростов н/Д : [б. и.], 2010. 18 с.

*Hornby N.* Juliet, Naked. London : Penguin Books Ltd, 2009. 247 p.

*Lanchester J.* Capital. London : Faber and Faber Ltd, 2012. 592 p.

*Rich F.* Zadie Smith's Culture Warriors // The New York Times. 2005. 18 September. [Electronic resource]. URL: <http://www.nytimes.com/2005/09/18/books/review/zadie-smiths-culture-warriors.html> (date of access: 15.03.2017).

*Smith Z.* White Teeth. London : Penguin Books Ltd, 2002. 560 p.

*Smith Z.* On Beauty. London : Penguin Books Ltd, 2005. 445 p.

Ю. В. Сахновская  
Екатеринбургский государственный  
театральный институт,  
г. Екатеринбург

## Роль детской скандинавской литературы в формировании северного мифа «счастливой жизни» (хюггё, лагом, сису) в русском сознании

«Хюггё», «лагом», «сису» — эти скандинавские слова уверенно вытеснили из нашего языка и сознания столь модные прежде восточные фэншуй и дзен. И это легко объяснимо: оно-мастикон, погодный и пространственный менталитет, любовь к лесам, водоемам и рыбной ловле — многое совпадает.

О волне интереса к хюггё, лагом и сису красноречиво говорит разнообразие книг на полках книжных магазинов, которое непрерывно расширяется, и интернет-порталов, посвященных этим вопросам. Готовясь к докладу на конференции, я обнаружила в интернете исландское «*глюггаведур*», обозначающее погоду за окном, причем непременно ненастную, за которой нужно следить, надев теплые носки, с кружкой согревающего напитка и со свечой на подоконнике.

Если попытаться дать этим понятиям общее определение, потому что на самом деле они весьма отличаются, то с большими оговорками это будет состояние душевного равновесия, умение жить сегодняшним днем и радоваться простым вещам.

Сейчас идет явный процесс мифологизации этих северных понятий, постепенно приобретающих черты устойчивых стереотипов с их безусловным принятием либо отрицанием. Как пишет один из отрицателей, «Все это мы уже видели, золотой стандарт инстаграма — вязаные шапки, свитера с оленями, “тимберленды”, романтика северных стран, рюкзаки “Kanken” и икеевские мелочи как апофеоз уюта. Попытки обустроить свою маленькую Исландию в малогабаритной квартире с видом на спальный район стали таким же общим местом, как и ирония по их поводу» [Колпинец].

Однако факт остается фактом: интерес к таким понятиям как хюггё, лагом и сису продолжает в нашей стране расти, и дело здесь, как мне кажется, не только в близости менталитетов и сходстве погодных условий, но и в том, что к этим понятиям мы привыкаем с детства благодаря широкому распространению у нас произведений Андерсена, Линдгрена, Янссона в прекрасных переводах Анны и Петра Ганзен, Лилианны Лунгиной, Людмилы Брауде. Книги этих писателей буквально пропитаны духом этих загадочных скандинавских понятий.

**Датское хюггё.** Как пишет датский специалист по хюггё Майкл Викинг, «написать и даже произнести “хюгге” гораздо легче, чем объяснить, что это такое». Это посиделки у очага при обязательном ветре и снеге за окном. Это теплое спокойное освещение, неторопливые беседы, плед, книжка, чай и непременно теплые носки. Свечи. Датские булочки и кексы. «И, — как пишет Майк Викинг, — это мое любимое — “какао при свечах”» [Викинг, с. 6].

Мальчик промочил ноги и простудился. Мать уложила его в постель и напоила двумя чашками бузинного чая — отличного потогонного средства. И пока он пил чай, сосед-старичок рассказал ему чудесную историю, — начало сказки Андерсена «Бузинная матушка». Это сказка о семейных ценностях, об уюте повседневности, об умении наслаждаться простыми вещами. Ее герои — самые обыкновенные люди: мальчик и девочка, выросшие в отважного моряка и трудолюбивую девушку. Эта сказка — о том, как в любви, трудах и заботах прошла их жизнь. И вот, состарившись и дожив до золотой свадьбы, они сидят и любовно смотрят друг на друга: «Младший внук плясал вокруг дедушки с бабушкой и радостно кричал, что сегодня вечером у них будет настоящий пир: за ужином подадут настоящий картофель!». И мальчик, вначале настороженно слушавший, как ему казалось, «вовсе не сказку», начинает верить, что сказка все-таки настоящая, потому что «из действительности-то и вырастают самые чудесные сказки» [Андерсен, с. 292–293].

Слово «hygge» появилось в датском языке лишь в конце XIX столетия. В среднедатском оно означало ‘утешать’ или ‘подбадривать’ (см.: [Хюгге...]). Наиболее близкий эквивалент этого слова в русском — это «уют», но у хюггё есть множество дополнительных коннотаций. Хюггё заключается не столько в вещах,

сколько в атмосфере и ощущениях: в ощущении покоя, безмятежности и защищенности от тревог мира.

И хотя сказки Андерсена чаще всего грустны и не скрывают от читателя противоречия и печали настоящей жизни, в них есть все, что создает хюггё. Это — вкус хюггё: чай с ложкой меда, печенье и булочки или рагу с пряностями; звук хюггё: потрескивание горящих дров в камине; запах хюгге: аромат расцветающей розы или яблок в летнем саду (см.: [Викинг, с. 259–261]).

**Шведский лагом** означает примерно следующее: ‘не слишком много, не слишком мало — достаточно’. Золотая середина, баланс. Слово старинное, как считают сами шведы, возникло между VIII и XI вв., в эпоху викингов. Согласно легендам, которые приводит в своей книге Элизабет Карлсон — говорящая для нас фамилия, — викинги передавали друг другу по кругу (по-шведски «лагет ом») рог с медовухой, и каждый делал по небольшому глотку, чтобы хватило всем (см.: [Карлсон]).

Чтобы ощутить счастье, считают шведы, достаточно самого простого: прогуляться в парке, подставив лицо солнечным лучам, завести цветы на подоконнике. Лагом — это умение «возделывать свой сад», получая реальный результат, и он может порадовать, даже когда кажется, что жизнь превратилась в рутину и потеряла всякий смысл. Брать от жизни ровно столько сколько нужно — не слишком много — остальным тоже хватит счастья. Отстраниться от суеты и хаоса мира.

Знаменитый Карлсон, веселое творение Астрид Линдгрэн, — казалось бы, вот кто вносит в жизнь сплошной хаос своими проделками. Одна из них — укрощение фрекен Бок, домохозяйки. Однако задумаемся, почему Карлсон укрощает домохозяйку? Разумеется, не только потому, что он шалун и проказник. Она вторгается в его привычный мир со своими жесткими правилами, вносит в его хаос свой собственный, а это уже нарушение гармонии.

Как пишет Элизабет Карлсон, среди любимых занятия шведов — еда и пребывание на воздухе. В произведениях Астрид Линдгрэн мы найдем массу тому примеров. Повесть «Мы — на острове Сальткροка»: дачный день семьи Мелькерсонов обязательно начинается с завтрака на лужайке возле усадьбы, а их сосед Ниссе Гранквист, приглашая жену на вечерний лов салаки, захватывает с собой спиртовку, чтобы угостить ее кофе.

Идеальное утро для Мелькера Мелькерсона, героя повести, это когда «можно запросто выйти в пижаме в сад, походить босиком по траве, окунуться у причала, а потом усесться за собственноручно выращенный стол, почитать книгу или газету, выпить кофе, а рядом шумят дети» [Линдгрэн, с. 87].

Или прекрасная сцена из повести «Мадикен», в которой сестрички Мадикен и Лисабет, катаясь по только что замерзшей речке, забредают в соседний хутор, где добрые его хозяева, разумеется, по фамилии Карлссоны, усаживают их за стол и угощают кашей: «— Так, значит. Вы пошли прогуляться на свежем воздухе, — говорит, посмеиваясь, Петрус Карлссон.

У Мадикен и Лисабет рот так набит кашей, что они не могут ответить и только кивают. Тетя Карлссон подвигает им большие ломти хлеба, намазанные маслом. Девочки жуют хлеб с маслом, большими ложками наворачивают кашу. Глядя на них, сразу видно, какая нынче аппетитная погода» [Там же, с. 340].

И потом они осматривают восхитительный двор на хуторе, где им показывают скотный двор, быков, коровушек и теляток, лошадей, кормят обедом, они играют на кухне куклами выросшей дочери хозяев, а за окном валит и валит снег.

Лагом — это когда знаешь, где нужно остановиться.

Может быть, поэтому Карлсон так неожиданно, в самый разгар веселой игры покидает Малыша? Надо остановиться, потому что Малышу пора взрослеть.

**Сису** — ‘счастье’ по-фински. Иногда это слово называют «слово, объясняющее Финляндию» [Мартен]. Суровые условия, в которых формировался финский характер, — от погодных до исторических — выработали уникальное качество финнов: «стойкость, стремление не сдаваться перед лицом трудностей» [Пантзар, с. 266]; ставить перед собой сложные задачи (см.: [Там же, с. 264]). Обладая этими качествами, можно добиться успеха и счастья. Как видим, финское понятие счастья более суровое. Скандинавская практичность, приправленная разумной долей выдержки, выработала культуру стойкости. Но сису — это не просто твердость характера.

В своей книге о сису Катя Пантзар приводит слова финской исследовательницы сису Эмилии Лати: «Когда люди говорят о *сису* и пытаются его описать, они показывают скорее

на область живота, а не на грудь. <...> *сису* подобно физическому воплощению психологической стойкости» [Там же, с. 54].

Финские филологи относят начало использования слова «сису» к XVI в., когда оно появилось в письменных текстах и означало и черту характера или свойство натуры, и внутренности или внутреннюю часть чего-либо, ту часть человеческого тела, которая испытывает сильные эмоции. Сису имеет две стороны: когда его слишком много, человек может стать злобным, упертым, неспособным сделать шаг назад, когда мудрее было бы отступить. Важно, чтобы сису использовалось разумно (см.: [Там же, с. 58–59]).

Если хюггё связано прежде всего с домашним уютом, теплом и свечами, то семантику сису иллюстрируют более резкие и динамичные образы. Это — погружение в холодную воду, сауна; это интенсивное переживание природы: для финнов лес что-то вроде церкви или храма. Финны не боятся быть мрачными или грустить, эти настроения также являются составной частью сису и оттого социально приемлемы.

Ну а литературная пропаганда сису — это, конечно же, сказки Туве Янссон о мумми-тролях. Здесь и уютная мама Мумитролля, и сам Муми-троль, полный радости и здравого смысла, и мемуарист папа, и вечный путешественник Снусмумрик, и деятельная малышка Мю.

Эти сказки проникнуты сису, построены по законам сису, как, например, «Весенняя песня», в которой Снусмумрик возвращается домой с юга: «Идти было легко, потому что рюкзак за спиной был все равно что пуст, и ничто на свете не огорчало Снусмумрика. Он был доволен лесом, погодой и самим собой. День завтрашний и день вчерашний были одинаково далеки от него, а сейчас ярко-багровое солнце светило меж березами, да и воздух был свеж и ласков. Этот вечер создан для песни, — подумал Снусмумрик. — Для новой песни, в которой затаилось бы немного ожидания, чуть побольше весенней грусти, а под конец — одно лишь непреодолимое восхищение тем, что можно бродить по свету и быть одному — в полном ладу с собой» [Янссон, с. 539].

Разумеется, скандинавская культура — это отнюдь не пастораль. В прошлом это экспансия викингов, пантеон не самых дружелюбных суровых богов. Это и пессимизм литературной



классики: К. Гамсун, А. Стриндберг, сумрачный Ларс фон Триер. Скандинавские ценности размеренной разумной жизни, рекомендуемые не нарушать уют, не высовываться, не считать себя лучше других, загоняют внутрь возможные проявления недовольства, которые, накапливаясь, могут прорываться в драматической и мрачной форме. И все же обаяние северного мифа отрицать невозможно. А пропущенный через радость детского сознания, он становится еще более притягательным.

### Список литературы

*Андерсен Г. Х.* Сказки / [пер. П. Г. Ганзен, А. В. Ганзен]. М. : Изд. дом Мещерякова, 2017. 312 с.

*Викинг М.* Хюгге. Секрет датского счастья / [пер. с англ. В. Степановой]. М. : КоЛибри, 2017. 287 с.

*Карлсон Э.* Лагом. Шведские секреты счастливой жизни / [пер. с англ. Ю. Змеевой]. М. : Эксмо, 2017. 207 с.

*Колпинец К.* Агрессивная скромность хюгге: почему нам не нужен датский уют // Нож. 2017. 4 окт. [Электронный ресурс]. URL: <https://knife.media/hygge/> (дата обращения: 20.02.2019).

*Линдгрэн А.* Собр. соч. : в 6 т. Т. 5 : Мы – на острове Сальткрока ; Мадикен ; Мадикен и Пимс из Юнибаккена. СПб. : Азбука ; Кн. дом «Терра», 1998. 542, [2] с.

*Мартен П.* Сису: финский ключ к жизни, любви, успеху. 2018. Март. [Электронный ресурс]. URL: <https://finland.fi/ru/kultura-i-iskusstvo/56951/> (дата обращения: 20.02.2019).

*Пантзар К.* Сису: поиск источника отваги, силы и счастья по-фински / [пер. с англ. Е. Погосян]. М. : АСТ ; Времена, 2018. 287 с.

Хюгге: датский способ быть счастливым. 2017. 25 сент. [Электронный ресурс]. URL: <https://newtonew.com/culture/hyugge-datskiy-sposob-byt-schastlivym/> (дата обращения: 20.02.2019).

*Янссон Т.* Все о муми-троллях / [пер. со швед. Н. Беляковой, Л. Брауде, Е. Паклиной]. СПб. : Азбука ; Азбука-Аттикус, 2016. 526 с.

## **Раздел VII**

# **Практики музейной работы в современном социокультурном пространстве**

Т. Я. Каменецкая  
Объединенный музей писателей Урала,  
г. Екатеринбург

**«Почтовая интерпретация» экспозиции  
Музея Ф. М. Решетникова  
через призму прозы писателя.  
Приемы филологического анализа  
в составе музейного практикума**

Посвященный писателю XIX в., музей Ф. М. Решетникова Объединенного музея писателей Урала (г. Екатеринбург) в некоторой степени может называться «почтово-литературным». Эта «почтовая» тематика диктуется как биографией писателя, так и историей дома, в котором располагается музей (современный адрес: ул. Пролетарская, 6; прежнее название улицы — Конюшенная). В историкостатистическом сборнике «Город Екатеринбург», вышедшем в 1889 г., хозяйкой дома указывается Наталия Ивановна Калиновская: она владела двухэтажным каменным домом с мезонином, каменными службами и баней (см.: [Город Екатеринбург, с. 368]). Известно, что Н. И. Калиновская была замужем за почтмейстером Николаем Никоноровичем Калиновским и в этом доме сдавала внаем комнаты почтальонам. Сами Калиновские проживали в служебной квартире в здании почтовой конторы по Соборной улице (ул. Пушкина, 19).

Как и музейный дом, биография Ф. М. Решетникова также связана с почтой. Писатель проходил из «почтовой» семьи: его отец, Михаил Васильевич, работал разъездным почтальоном, переходя из одной уездной конторы в другую (см. об этом: [Решетников, т. 6, с. 7]). Из фрагментов его писем, которые цитирует в своем очерке Г. И. Успенский, известно, что за год до смерти Михаил Васильевич работал в Красноуфимской почтовой конторе, при этом болел чахоткой (см.: [Успенский, 1974]). Дядя же писателя, Василий Васильевич, «кончил уездное училище, так как имел право на классный чин; свою службу в почтовом ведомстве он закончил в должности соликамского почтмейстера» [Решетников, т. 6, с. 6].

С почтовым бытом Решетников был хорошо знаком с юных лет. Подростком он, пользуясь возможностью свободного посещения почты, где служил его дядя, брал почтовую корреспонденцию, приносил ее в училище и давал читать учителям. Биографы-современники объясняли это его стремлением подготовиться к будущей профессии и необходимостью в связи с этим овладеть каллиграфией (см.: [Успенский, 1971; Новокрещенных]). И.И. Векслер пишет, что в то время «вскрытие пакетов и писем ничего необычного не представляло», и «разница между подростком и старшими была та, что он не возвращал взятых газет и журналов ... выбрасывая их в выгребную яму или в соседний огород» [Решетников, т. 6, с. 11]. Один из podobных случаев стал для будущего писателя роковым, во многом повлияв на дальнейшую судьбу и едва не перечеркнув всю его жизнь. «...За вынос из почтовой конторы пакетов, газет и журналов над ним было наряжено следствие» [Там же, с. 10]. Кража обернулась для Федора Решетникова, учившегося тогда училища в уездном училище, судом и ссылкой в Соликамский мужской монастырь. Столь строгое наказание было продиктовано важностью пропавшего постпакета: в нем содержался манифест о смерти императора Николая I и восшествии на престол Александра II. По вине Решетникова манифест не был вовремя прочитан на территории Дедюхинских соляных промыслов, которые находились в ведении В. А. Глинки, вследствие чего зародилось предположение, что главный горный начальник Уральских казенных заводов не признает нового царствования<sup>1</sup>.

Переключка в судьбах, с одной стороны, уральского писателя, а с другой — старого екатеринбургского особняка, связанных с почтой, послужила литературоведу И. А. Дергачеву основанием для предположения, что Решетников родился и жил в этом доме по ул. Конюшенной. С опорой на эту версию в 1980-х гг. в доме был создан музей Ф. М. Решетникова. Однако спустя годы исследователь уральского края Софья Подгорбунская установила, что Решетников родился в доме по ул. Новая (ныне Белинского): документы, обнаруженные С. Подгорбунской, свидетельствуют, что крестили новорожденного Федора Решетникова в Екатерининском соборе, к которому была

<sup>1</sup> По воспоминаниям Н. Новокрещенных, «Глинка скоро отпраздновал 50-летний юбилей и был уволен» [Новокрещенных].

приписана вовсе не Конюшенная, а Новая улица (см.: [Подгорбунская]).

Почтовый дом XIX в., в котором сегодня располагается музей Ф. М. Решетникова, был передан в ведение Музея писателей Урала 9 февраля 1983 г. 1 октября 1991 г. в нем открылся музей, входящий в состав Объединенного музея писателей Урала. В 1993 г. авторский коллектив<sup>2</sup> нового музея получил премию О. Е. Клера, а в 2014 г. в музее состоялось обновление экспозиции, были дополнены основные тематические разделы (жизнь и творчество Решетникова, почта и быт XIX в.)<sup>3</sup>.

В данной работе мы попытаемся представить экспозиционное пространство музея Ф. М. Решетникова в его «почтовом» измерении; покажем, какими путями литературный музей позволяет увидеть, услышать и прочесть страницы некоторых «почтовых» произведений писателя.

«Почтовая» линия экспозиции начинается в литературной части музея: здесь воссоздана типичная комната почтальона XIX в.; в «уральском зале» представлены формулярные списки с данными о почтовой службе отца и дяди Ф. М. Решетникова, дорожный саквояж, экипажный фонарь, топорик для сколки льда с копыт лошади; иллюстрации, связанные с почтовой тематикой (И. С. Ильин «Екатеринбург. Почтовая станция» — копия рисунка; А. Плюшар «Внутренний вид почтовой станции» — копия литографии; «Форма почтовых служителей. Уездный почтальон. Караульный в почтальонах. Курьер. 1856» — копия рисунка); в «кабинете» в одной из витрин находится журнал «Современник» (1864, № 10), в котором впервые был опубликован рассказ Решетникова «Макся»<sup>4</sup> о судьбе почтового служащего; в прихожей на вешалке форма почтальона, горкой стоят фанерные коробки, кованный сундук — атрибуты дорожной жизни.

<sup>2</sup> Авторами экспозиции были директор Объединенного музея писателей Урала Л. А. Худякова, заместитель директора по науке И. И. Степанова и первая заведующая музеем Ф. М. Решетникова И. Ю. Кирносова.

<sup>3</sup> Разработкой дополнений к экспозиции занимался коллектив музея Ф. М. Решетникова во главе с заведующей Л. А. Катаевой, дизайнер — С. В. Прохоренко. Основная концепция музея осталась прежней.

<sup>4</sup> В дальнейшем был издан в первом собрании сочинений писателя 1869 г. в серии «Забывшие люди».

Почтовое подворье с конюшней, каретником и кузницей продолжают «почтовую» направленность музея и материализуют некоторые реалии художественного мира произведений писателя. Финалом «почтовой одиссеи» становится ямщицкая, наглядно изображающая фрагменты произведений Решетникова о жизни ямщиков («Очерки обозной жизни», «Тетушка Опарина»).

Мы остановимся на первом этаже музея (литературная часть) и проведем параллели между экспозицией и произведениями писателя, используя приемы анализа повествовательной структуры<sup>5</sup>, — подобные параллели задействуются в ходе экскурсий для школьников гуманитарных классов и студентов, а также в интерактивных программах, включающих чтение посетителями фрагментов прозы писателя.

Зачин музейного повествования формируется в комнате первого этажа. Именно здесь задается и «почтовая» тематика, продиктованная биографией писателя и ставшая заглавной в некоторых его произведениях («Макся», «С Новым годом!»). О службе почтальона напоминает колокольчик (изготовлен в 1807 г. в Тюмени), на кровати лежит жилет почтальона, как будто случайно оставленный его хозяином, в углу большой сундук, который некогда мог использоваться вместо чемодана, одна из стен комнаты со стороны коридора становится опорной для печки.

Рассмотрим, как данное пространство материально воссоздает художественный мир очерка Решетникова «С Новым годом!» (1864) и может быть развернуто в музейном дискурсе. Очерк включает подробное описание подобных, типовых, комнат, и типологически воссозданная музейная площадка вполне отражает хронотоп данного произведения. Главный герой, Александр Петрович, родился в семье почтальона, «все детство провел среди почтовой братии» [Решетников, т. 1, с. 361]<sup>6</sup> и в дальнейшем сам стал почтальоном. С точки зрения «всезнающего повествователя», следующего за своим героем, создается

<sup>5</sup> В данной работе мы опираемся на концепции российских и зарубежных исследователей, изложенные в следующих изданиях: [Тамарченко, Тюпа, Бройтман; Корман; Успенский, 1995; Шмид].

<sup>6</sup> Далее произведения Ф. М. Решетникова цитируются по данному изданию, т. 1, с указанием страницы в скобках.

узнаваемая для музейного посетителя-читателя домашняя обстановка почтовых служащих: «Каждый семейный имел комнату, и у каждой кухонной печки стряпали и варили на три, на четыре семьи <...> Каждая женщина ставила у печки самовар, мешала другой женщине» [с. 361]; «Приезжие почтальоны спят в самой конторе, на ларях, столах и сундуках» [с. 367]. В слове повествователя находит отражение индивидуальная внимательность писателя к деталям той или иной обстановки; подробные описания бытовых условий жизни персонажей в целом характерны для «почерка» Решетникова.

В типологической комнате музея на основе очерка «С Новым годом!» дается *рассказ о календарных праздниках в почтовых семьях* (народный календарь является одной из важных тем музейного практикума). Сюжетобразующие события очерка — Рождество Христово и Новый год. Картины этих праздников, в соответствии с писательским стилем Решетникова, оказываются «сотканными» из мельчайших подробностей быта — описываются приготовления, покупки, хлопоты. При этом автор акцентирует внимание на разности женского и мужского видения мира: к Рождеству «готовились одни женщины», «белили стены, мыли полы, чистили самовары», «у мужчин был другой праздник — новый год» [с. 366]. После отмечания нового года «жены почтальонов щеголяли в шелковых платках и шили себе ситцевые платья, а холостые почтальоны завели себе по одним дешевым часам... Почтмейстер купил себе хорошую карету, а помощник — лошадь за двести рублей...» [с. 373].

В письме редактору газеты «Северная пчела» П. С. Усову Решетников писал, что создавал этот очерк «с целью возбудить вопрос об улучшении быта почтовых людей» [с. 464]. В результате после его публикации, вскрывшей внутренние порядки и условия на почте, у писателя возникли разногласия с дядей, которому, в свою очередь, досталось за подобные сочинения племянника от губернского почтового начальства. В. В. Решетников писал племяннику в гневном письме: «...господин пермский почтмейстер страшно на меня имеет негодование, забирает подробные сведения о твоей отроческой жизни, о самой подсудимости... хочет завести процесс» [с. 464].

Через текст очерка «С Новым годом!» пространство почтовой комнаты *иллюстрирует и семейную тему* в творчестве

Решетникова. Как бытописатель, изображающий в своей прозе уклад того или иного сословия, Решетников, как правило, заостряет внимание на межличностных отношениях, показывает поведенческие особенности супругов той или иной социальной прослойки («Ставленник», «Никола Знаменский», «Яшка» и др.). В рассматриваемом нами очерке рисуется картина жизни в почтовой семье Александра Петровича, где пьянство и применение физической силы — типичные явления среды, которые не становятся поводом к разводу. По сюжету, празднование нового года для супругов оборачивается побоями, и Решетников в свойственной ему манере, живо, в деталях через «слово» повествователя рисует нелюбимую сцену, которая, как ни странно, вовсе не несет в себе деструктивного начала, а, напротив, оказывается катализатором нового витка в отношениях героев: «Дома Анна Ивановна получила от мужа еще несколько зуботрещин, сама искусила мужу плечо, за что он отдрал ее веревкой и написал ей билет, что она может идти куда угодно. Анна Ивановна присмирела, никуда не шла и молчала два дня, за что муж раза по два кормил ее зуботрещинами. На третий день оба супруга стали говорить, помирились руганью, и для них началась такая же жизнь, как и в прошлом году, с тою только разницею, что Александр Петрович купил своей жене шелковой материи на салоп и взял из магазина даром шляпку супруге» [с. 372].

Обращение к фрагментам очерка Решетникова «С Новым годом!» в соединении с реалистично воссозданным в музее жизненным пространством почтовых работников дают возможность посетителям представить условия жизни самого писателя: его детство, отрочество, проведенные в семье дяди-почтальона — и осмыслить судьбы его автобиографических героев-путников. Вместе с тем, дается представление о почтовой службе второй половины XIX в. в целом.

Почтовая комната музея отсылает и к другому произведению Решетникова — рассказу «Макся» (1864). В истории музея есть опыт проведения урока «Пути-дороги Максима Максимова», во время которого школьники читали фрагменты рассказа и анализировали его стиль, особенности повествования, сюжетную линию. Ведущий выступал в роли преподавателя и помогал в филологическом анализе произведения. В настоящее время



цитирование этого рассказа и элементы филологического анализа вводятся в программы «Уральская Одиссея Решетникова», «Почтовый уголок Екатеринбург», «Профессии XIX века». В рамках статьи представим фрагмент исследовательской интерпретации рассказа через рассмотрение субъектной организации его повествования.

Главному герою рассказа Максиму Максиму суждено стать почтальоном, однако ненадолго: все происходящее в его жизни становится сплошным испытанием с самого раннего возраста. Макся — нежеланный ребенок (его отцу «парня весьма не хотелось» [с. 245]); отец его умер рано, а мать «ушла на покой в женский монастырь» [с. 246]. За годы учебы в бурсе, как отмечает повествователь, Макся «сделался еще тупее, соннее, плаксивее и ничего не мог осмыслить правильно» [с. 245]. В характере этого героя можно найти черты и самого Решетникова, который, по свидетельству Г. Десятова, в период учебы был «угрюмым, необщительным, чуждавшимся всего и всех... всегда он выглядывал “букой”... ни с кем он не вел особенной дружбы, хотя и редко с кем ссорился» [Десятов].

Все события, что происходят в жизни Макси, несут именно негативный характер; и работа на почте, изображенная с точки зрения героя, представляется через отрицание. Однако следует отметить, что его взгляд, схожий в данном случае с модусом видения повествователя, замечает и отражает реально происходившие в то время нарушения порядка, действительное положение дел на почте, свидетелем чему был сам Решетников.

Через призму взгляда Максима Максимова читатель знакомится с бытом почтальонов, сложностями в их работе, взаимоотношениями в семьях; повествование охватывает почти все стороны жизни почтовых служащих. Так, с позиции повествователя подаются домашние условия служителей почтового ведомства, он видит те недостатки, которые были очевидны и для Макси: «почтовый флигель устроен на скорую руку и очень неудобен для обитателей, составляющих все почтовое население» [с. 257]. Акцентируется внимание на тесноте, неудобстве, множественности перегородок, которые разделяют и пространство, и людей: «...в почтовом флигеле два коридора. В одном две двери, и эти двери идут — одни в квартиру старшего, зани-

мающего комнату и кухню, а другие в квартиру двух семейных почтальонов из которых один занимает комнату, а другой кухню. В другом четыре двери, и здесь почтальоны живут таким же порядком, как почтальоны в первом коридоре, с тою только разницею, что здесь больше крика, ругани и драки от стряпни, пьянства и проч., чем в том коридоре, где семейство старшего постоянно на виду» [с. 257]. Обстановка тесноты и суеты в почтовом доме передается в объемном описании, синтаксические особенности текста которого дополнительно создают эффект нагроможденности, скученности: превалируют сложносочиненные и сложноподчиненные предложения, однородные членные выстраивают цепочку синонимичных лексем с негативной коннотацией.

Погружение Максима Максимова в почтовую среду сопровождается усилением диалоговой структуры повествования, доминированием «фразеологической точки зрения»: почтовая жизнь отчасти показывается в саморазвитии, а повествователь лишь вставляет ремарки, характеризующие позицию героя. Ощущение авторского невмешательства, некая иллюзия объективно происходящих событий с минимальным присутствием посредника между внутритекстовой действительностью и читателем — вот тот прием, к которому прибегает Решетников с целью воссоздать правдивую картину жизни<sup>7</sup>.

В рассказе «Макся» мы встречаем весьма показательный эпизод, который в своей диалоговой структуре реалистично характеризует иерархию, существовавшую в почтовом ведомстве XIX в.: Макся становится свидетелем наказания почтальона почтмейстером, здесь повествователь переходит на идеологическую точку зрения героя и отмечает: «Его удивило то, что почтмейстер пришел разделять почту в халате и раскричался на одного почтальона». И далее следует диалог участников конфликта:

«— Ты пьян, мошенник!

— Никак нет-с, ваше благородие.

---

<sup>7</sup> Это наблюдение в некоторой степени подтверждают и слова М.Е. Салтыкова-Щедрина о Решетникове: «он чувствует правду, и из этой правды до того естественно вытекает трагическая истина русской жизни, что она становится понятною даже и без особенных усилий со стороны автора» [Салтыков-Щедрин, с. 35].

- Старшой, он пьян?
- Точно так-с.
- Дать ему завтра двести горячих» [с. 258].

Почтовая служба героя оборачивается рутинной; чем дальше, тем все деструктивнее эта работа предстает в восприятии персонажа: сначала — осознание обыденности и однообразия почтового уклада (Макся «записывал письма и пакеты в реестры, закупоривал пост-пакеты, записывал получаемую корреспонденцию в книгу» [с. 259]), уже на этой стадии в нем зреет неприятие сложившихся обстоятельств («скверно ... вставать каждую ночь, как приходила почта» [с. 259]), затем — бунт, который поначалу проявляется скрыто (герой досадует на невозможность перемен: «Максе стыдно было ходить с письмами по городу, но, однако, его заставляли ходить [с. 263]), а затем открыто — в неповиновении начальству, тяге к спиртному, что оборачивается наказанием. Ближе к финалу почтовых странствий преобладающей эмоцией служащего Макси становится злоба, и повествователь, переходя на персональную точку зрения персонажа, выражает ее так: «Езда ему опротивела ... опротивели ему ухабы, чемоданы, морозы, ветры, ямщики <...> Больше всего злили его ямщики, т. е. злило его их равнодушие» [с. 269]. В определенный момент доминирующим оказывается голос героя, его протест выражается в прямой речи: «— Ну уж, и служба! Правду говорили почтальоны, что ездить с почтой не то, что ездить в карете. Я бы теперь лучше согласился звонарем быть» [с. 259].

Заканчивается почтовая служба Макси увольнением из-за пьянства. Для разъяснения ситуации Решетников включает в нарратив документ, который представляет позицию почтмейстера — начальника героя: «Имею честь почтительнейше донести оной губернской почтовой конторе, что присланный оною конторою почтальон Максимов приехал пьяный, как стелька, и не мог сдать почты, а его вытащили из телеги, и он, упав у крыльца, был мною, после поверки при нем почты, отправлен в полицию...» [с. 277]. Однако произведение завершается не эпизодом увольнения и донесения. Герой устраивается работать в должности писаря — хорошо знакомой самому Решетникову. Принимая сторону своего героя, автор вводит в повествование сначала различные «заступнические» точки зрения третьих лиц

(«Макся живет нельзя сказать, чтобы хорошо, но и не худо. Максю любят и проезжающие, и ямщики; он со всеми ладит и умеет всякого удовлетворить» [с. 277]), а затем с позиции нарратора открывает перспективу развития различных путей дальнейшей судьбы героя: «Что будет потом с Максей — не знаю и разрешаю этот вопрос предоставляю другим» [с. 277].

Рассказ «Макся» отражает характерные для прозы Ф.М. Решетникова повествовательные стратегии: нарратор следует за своим героем, персонифицирует его точку зрения — и в своей речи или «слове» самого персонажа выражает позицию, близкую авторской, при этом герой обладает своей «модальностью» (в терминологии Ж. Женетта (см.: [Женетт, с. 206, 224]), которая наиболее явна в прямой речи. Макся является выразителем мировоззрения, свойственного собирательному герою Решетникова — замкнутому, обидчивому, ощущающему свою недооцененность. Таким предстает перед читателем «забытый человек» в прозе уральского писателя, и черты этой личности оказываются удивительно созвучны тому образу Решетникова, который сохранился в воспоминаниях современников.

Элементы анализа повествовательной структуры решетниковской прозы вводятся в процесс экскурсионной коммуникации, по-своему организуют музейное пространство, которое призвано максимально точно отразить художественный мир «почтовых произведений» Ф.М. Решетникова. Рассказ «Макся» становится объектом осмысления в «комнате почтальона», в «уральском зале», где представлены артефакты, иллюстрирующие «почтовую родословную» прозаика, и в «кабинете писателя», где посетитель может увидеть выпуск журнала «Современник» с первой публикацией рассказа.

«Почтовая» тематика прозы Решетникова в контексте экспозиции музея должна стать одной из главных в виртуальном практикуме — планируется создать электронное описание экспонатов с привлечением цитат из произведений писателя. Виртуальная программа подобного рода позволит сблизить реальности различной природы — художественную и экспозиционную, передать многослойность музейного пространства.

## Список литературы

Город Екатеринбург : сб. ист.-стат. и справ. сведений по городу, с адресным указ. и с присоединением некоторых сведений по Екатеринбургскому уезду. Екатеринбург : ОАО «ИПП “Уральский рабочий”», 2007. 1269 с. (Репринт. изд.: Екатеринбург : И. И. Симанов, 1889).

*Десятов Г. К* биографии *Ф. М. Решетникова* // Волжский вестник. 1897. № 246.

*Женетт Ж.* Фигуры : в 2 т. Т. 2. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 469 с. (Работы по поэтике).

*Корман Б.О.* Лирика и реализм. Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1986. 93, [2] с.

*Новокрещенных Н.* Воспоминания о *Ф. М. Решетникове* // Пермский край. 1901. № 54, 9 марта.

*Подгорбунская С.* История одного знаменитого дома // Уральская старина : лит.-краевед. записки. Екатеринбург : Академкнига, 2000. Вып. 4. С. 229–235.

*Решетников Ф.М.* Полн. собр. соч. : в 6 т./ под ред. И. И. Векслера. Свердловск : ОГИЗ, 1936 [на переплете: 1937] – 1948. Т. 1 : Подлиповцы. Никола Знаменский. Ставленник. Макся. Очерки и рассказы. 1936 [на переплете: 1937]. XVI, 475, [2] с.; Т. 6 : Юношеские произведения. Отрывки из дневника. Письма. 1948. 420 с.

*Салтыков-Щедрин М.Е.* Собр. соч. : в 20 т. Т. 9 : Критика и публицистика. (1868–1883). М. : Худож. лит., 1970. 647 с.

*Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н.* Теория литературы : в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М. : Изд. центр «Академия», 2004. 509, [1] с.

*Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М. : Шк. «Языки рус. культуры», 1995. 357 с. (Язык. Семиотика. Культура).

*Успенский Г.* Федор Михайлович Решетников: (биографический очерк) // Решетников *Ф. М.* Соч. : т. 1–2. М. : Изд. К. Т. Солдатенкова, 1874. Т. 1. С. 1–53.

*Шмид В.* Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. 311 с. (Studia philologica).

Н. Н. Попова  
Объединенный музей писателей Урала,  
г. Екатеринбург

## **Экспертиза и атрибуция архивных документов семьи Д. Н. Мамина-Сибиряка (теоретические выводы)**

Областной литературный музей Д. Н. Мамина-Сибиряка был создан в 1940 г. по решению Исполнительного комитета Свердловского областного Совета депутатов трудящихся. Первыми предметами, поступившими в музей, стали книги из личной библиотеки Мамина-Сибиряка, о чем свидетельствует запись в книге поступлений основного фонда: «Получены из бибки Краеведческого музея 1941 г.» [ОМПУ. Архив музея, КП 1, с. 1]. Книга велась с 1953 г., и в ней не содержится точной информации обо всех предметах, которые были собраны сотрудниками до фактического открытия музея 1 мая 1946 г. К этому моменту часть вещей, рукописей и книг уже была передана на хранение в другие учреждения.

Основу коллекции заложил Д. Н. Мамин-Сибиряк, оставив Уральскому обществу любителей естествознания (УОЛЕ) «сундук» с рукописями 1880-х гг. (см.: [Лукьянин, Никулина, с. 58]), после его смерти туда же передавали документы О. Ф. Гувале родственники и знакомые писателя. УОЛЕ занималось собирательской работой: аккумулировало источники об уральских писателях конца XIX — начала XX в., которые позже были переданы в Свердловский областной краеведческий музей. На основе рукописей, книг и вещей, сохранившихся в Свердловске к 1939 г., была создана первая экспозиция Свердловского литературного музея им. Д. Н. Мамина-Сибиряка.

Значительная часть творческих материалов и документов писателя находилась в руках наследников и родственников. В 1923 г. Е. Н. Удинцева сотрудничала с Московским государственным музеем им. А. П. Чехова и предоставила для

временной выставки «разнообразные материалы по Д. Н. Мамину-Сибиряку, как то его письма, рукописи, книги, газетные вырезки, фотографии и пр.» с условием возврата владельцам [ОМПУ. Ф. 68, оп. 2, д. 51, л. 1]. После ее смерти сохранением семейного архива занялся Борис Дмитриевич Удинцев. В августе 1925 г. он вошел в состав комиссии по увековечиванию памяти Д. Н. Мамина-Сибиряка при Обществе Чехова и его эпохи в Румянцевском музее живописи, которая обратилась в УОЛЕ с предложением об «организации в Свердловске небольшого музея памяти Д. Н. Мамина-Сибиряка, вокруг которого мог бы образоваться кружок друзей Музея, который кроме попечения о материальной стороне дела, занимался бы также и разработкой вопросов по изучению творчества Мамина, собиранием материалов» [ОМПУ. Архив музея, Письмо в УОЛЕ от комиссии по увековечиванию памяти Д. Н. Мамина-Сибиряка при Обществе Чехова и его эпохи в Румянцевском музее живописи, л. 1].

В 1935 г. Б. Д. Удинцев приступил к разбору, изучению и системной передаче особо ценных документов в Государственный литературный музей. Во вступлении к воспоминаниям, написанным в 1971–1973 гг., он отмечает, что «многое из наших семейных архивов, касающихся Д. Н. Мамина-Сибиряка, уже передано мной в рукописное отделение Государственной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина и в Центральный государственный архив литературы и искусства» [ОМПУ. Архив музея, Удинцев Б. Д. Рукопись воспоминаний, л. 1]. И все же в доме на Соломенной Сторожке в Москве сохранялись отдельные документы, фотографии, книги, имеющие отношение к писателю.

После открытия Свердловского литературного музея им. Д. Н. Мамина-Сибиряка Б. Д. Удинцев стал научным руководителем, наставником, дающим рекомендации по экспозиционной работе, организации пространства и оформлению музея. В письме Т. П. Лысова выражает благодарность Б. Д. Удинцеву за письма, сообщает о проделанной работе и докладывает, что сотрудники предполагают перестроить экспозицию с учетом замечаний, сделанных в августе 1946 г. в соответствии с новым тематико-экспозиционным планом (см.: [ОМПУ. Архив музея, Письмо к Удинцеву Б. Д. от Лысовой Т. П. от 08.07.1947 г.]). Также Борис Дмитриевич дарил личные вещи писателя, например, в августе 1948 г. в музей поступили карандашница, кресло-

качалка, фотографии, конверты от писем, окладные листы об оценочном сборе с дома, тетради и рисунки Алёнушки.

В 1971 г. родственники передали более 400 предметов, пополнивших экспозицию и составивших следующие собрания: библиотека Д.Н. Мамина-Сибиряка, личные вещи писателя, документальный архив и фотоколлекция. После смерти Бориса Дмитриевича разбором семейного архива занялась Н.Д. Удинцева. В 1985 г. она передала уникальный научно-справочный аппарат — картотеку, составленную Б.Д. Удинцевым, которая использовалась музеем при создании выставок, постоянных экспозиций и биобиблиографического указателя.

В конце 1990-х гг. велась длительная переписка с Г.Б. Удинцевым о состоянии архива и возможной передаче музею материалов, связанных с Д.Н. Маминым Сибиряком. В письме к главному хранителю Объединенного музея писателей Урала (ОМПУ) Е.К. Полевичек Г.Б. Удинцев рассказывает об условиях, в которых хранились документы: «...приходится думать прежде всего о выделении или создании места для разборки архива. Повторять ошибку с вывозом неразобранного архива на дачу, где его расшвыряли и частично — польстившись на примечательные документы — похитили проникшие в дом воры, не хочу. В основном архив я спас и вернул с дачи в Москву. Но здесь придется либо расчищать место в доме на Соломенной Сторожке... либо утеплять веранду, чтобы раскладывать поименно и в хронологическом порядке все то, что сейчас не в очень хорошем порядке лежит в многочисленных коробках, папках, конвертах, свертках и чемоданах» [ОМПУ. Архив музея, Письмо к Е.К. Полевичек от Б.Д. Удинцева 10.02.2000 г., л. 2].

К сентябрю 2000 г. Г.Б. Удинцев перестроил веранду в доме на Соломенной Сторожке под теплую и сухую архивную комнату. Документы, ранее сгруппированные в дела Н.Д. Удинцевой, были переложены на деревянные стеллажи без сохранения существовавшей систематизации, к ним были добавлены машинописные копии работ Б.Д. Удинцева по подходящей тематике, присоединены бумаги многочисленных родственников со стороны Д.А. Удинцева. В результате в одной комнате были собраны документы 1840–1980-х гг. Г.Б. Удинцев старался тщательно разобрать массив документов, понимая, что сохраняет в памяти уникальные факты, способствующие установлению



авторства и датировке материалов. В 2002 г. были найдены и подарены музеем подлинные письма Д. Н. Мамина-Сибиряка к матери 1906 и 1910 гг.

Вопрос о поездке музейных работников в Москву и транспортную документацию в Екатеринбург длительное время не решался по ряду причин. Только в мае 2012 г. Е. К. Полевичек была отправлена в командировку для встречи с Г. Б. Удинцевым и получения более 200 предметов, отнесенных к коллекциям «Документы», «Фотографии», «Открытки». В этот же период началась систематизация всех документальных материалов, ранее отнесенных сотрудниками к фонду Д. Н. Мамина-Сибиряка, некоторые предметы были повторно атрибутированы, в ряде случаев восстановлены учетные номера. Работая с источниками, хранители решили, что необходимо составить новый научно-справочный аппарат, отвечающий современным требованиям классификации документов, с учетом архивных инструкций. Поступившие документы и ранее собранные материалы были разделены на фонд Д. Н. Мамина-Сибиряка и фонд Удинцевых.

В состав первого фонда отобраны источники, непосредственно относящиеся к Д. Н. Мамину-Сибиряку и близким родственникам. Материалы фондообразователя были включены в первую опись: рукописи, переписка, документы, а также телеграммы, вырезки из журналов, воспоминания, статьи о творчестве писателя, материалы научных конференций, инсценировки, экранизации, афиши, программы спектаклей с 1954 по 2008 гг. Во вторую опись были выделены материалы близких родственников фондообразователя — отца Н. М. Мамина (дневниковые записи, рукописи, заметки о наблюдении за погодой, личные и служебные документы, переписка), матери А. С. Маминой (книга записи расходов, письма детей), листы из дневника М. Я. Алексеевой, переписка О. Ф. Гувале, М. М. Абрамовой (Гейнрих), Н. Н. Мамина. Именно этот раздел фонда значительно пополнился в 2012 г., новым типом источников стали проповеди священника Н. М. Мамина 1850-х — 1870-х гг., его прошения, заявления, ведомости, рапорты и переписка с высшими чинами. К третьей описи отнесены документы дочери писателя — Елены (Алёнушки): тетради со стихотворениями; копия завещания; переписка с А. С. Маминой, Е. Н. Удинцевой, О. Ф. Гу-

вале, М.К. Куприной-Иорданской, А.К. Денисовым-Уральским; вырезки из газет и журналов с автографами писателей.

Фонд Удинцевых выделен в именной, поскольку в музее был собран большой массив документов, связанных с именами Е.Н. Удинцевой, Б.Д. Удинцева и «родовым гнездом» — домом по улице Пушкинской, 27, где Елизавета Наркисовна проживала с 1893 по 1918 г. (с перерывами) и воспитывала детей. В 2012 г. к документам на дом (окладным листам, сметам на строительство, воспоминаниям об организации пространства дома и семейном укладе), исследовательским материалам были добавлены документы личного происхождения, относящиеся к Е.Н. Удинцевой, Б.Д. Удинцеву и их близким родственникам. Фонды музея пополнились рукописями (стихотворениями, дневниковыми записями, статьями), документами, письмами Сергея Аристарховича, Федора Аристарховича, Дмитрия Аристарховича, Натальи Дмитриевны, Ольги Дмитриевны Удинцевых, Петра Михайловича Злоказова. Источники в фонде Удинцевых содержат сведения об исторических событиях с середины XIX в. по 1970-е гг. общероссийского и регионального масштабов (создание Чердынского краеведческого музея, земское движение на Урале, провинциальная периодическая печать, данные об организации учебного процесса в женских гимназиях Екатеринбурга, сведения о деятельности УОЛЕ).

После смерти Г.Б. Удинцева в 2017 г. наследники предложили передать музею все материалы, относящиеся к литературной деятельности семьи и уральскому периоду. Задачи по атрибуции и отбору материалов, поставленные перед хранителями, необходимо было решить в короткие сроки. На первом этапе выявлялись предметы, не относящиеся к коллекции «Документальные материалы», но необходимые для передачи в фонды. К ним относились книги (дореволюционные и советские издания с произведениями Д.Н. Мамина-Сибиряка; журналы с публикациями Д.Н. Мамина-Сибиряка; книги с исследованиями творчества Д.Н. Мамина-Сибиряка; книги уральских писателей с пометами Б.Д. Удинцева; книги с дарственными надписями разных лиц Б.Д. Удинцеву; книги с автографами О.Ф. Гувале; литературоведение; книги, представляющие историческую ценность для музея), фотографии конца XIX в. — 1940-х гг., дореволюционные и советские открытки.

На втором этапе сотрудники приступили к изучению документов, бессистемно разложенных в коробки, и выделили следующие группы: документы на дом по ул. Пушкинской, 27; документы, переписка, рукописи членов семьи Д.Н. Мамина-Сибиряка (родителей, братьев, дочери, М.А. Алексеевой, О.Ф. Гувале, О.В. Мамина); документы, переписка, рукописи членов семьи Удинцевых (священника А.Д. Удинцева; его детей — Сергея, Федора, Дмитрия, Софьи; Е.Н. Удинцевой; ее детей — Анны, Ольги, Натальи, Татьяны; П.М. Злоказова; Д.П. Удинцева); рукописи и исследовательские материалы, документы, переписка, записные книжки Б.Д. Удинцева; материалы, относящиеся к истории повседневности, — календари, вырезки, анкеты, бланки, проездные документы. На месте была проведена экспертиза ценности документов и составлены списки.

Материалы, привезенные из Москвы, были внимательно изучены, атрибутированы и разделены на два фонда в соответствии с принципами, разработанными хранителями при разборе ранее поступивших музейных предметов. В фонд Д.Н. Мамина-Сибиряка было включено более 200 единиц хранения, первые семь разделов описи сформированы по персоналиям, а в остальные отнесены материалы об увековечивании памяти, от тиски с произведениями писателя. Тематические новые поступления дополнили комплекс документов, полученных в 2012 г., углубляя хронологические рамки и расширяя географию источников. Например, поступили проповеди Н.М. Мамина второй половины 1840-х гг. — периода его обучения в Пермской духовной семинарии — с пометами и наставлениями учителей Якова Братчикова, Алексей Карпинского. Увеличилось количество документов о доме Д.Н. Мамина-Сибиряка в Екатеринбурге, появились страховые свидетельства Страхового от огня товарищества «Саламандра», страховые полисы «Московского страхового от огня общества», окладные листы с 1897 по 1916 г., квитанции об оплате денежных сборов. Особый интерес представляет переписка членов семьи, личные документы — свидетельства о рождении и оспопрививании Мамина Н.Н., копия договора, заключенного между Маминой О.Ф., Маминой Е.Д. и Товариществом издательского и печатного дела А.Ф. Маркс в Санкт-Петербурге 1913 г.

Большая часть документов — около 600 единиц хранения — отнесена к фонду Удинцевых: дополнены существовавшие именные разделы, а также созданы новые — А. Д. Удинцева, С. А. Удинцевой, Е. Я. Удинцевой, А. Д. Вардзигулянц, Т. Д. Удинцевой. Большой удачей можно считать приобретение подлинного личного документа 1876 г. — свидетельства о пожаловании фиолетовой бархатной скуфьи А. Д. Удинцеву. В переписке можно почерпнуть сведения о семейных отношениях, воспитании детей в конце XIX — начале XX в., педагогических установках (Е. Н. Удинцева и М. С. Удинцева были учительницами в женских гимназиях Екатеринбурга), просветительской и литературной деятельности членов семьи (Б. Д. Удинцева, С. А. Удинцева, П. М. Злоказова). Абсолютно новыми источниками стали документы Т. Д. Удинцевой — ученические тетради с сочинениями, дневниковые записи, альбомы с рисунками, открывающие ее как начинающего литератора и талантливого художника.

Материалы содержат исторические факты и сведения, которые могут быть введены в научный оборот, использованы при создании новых выставок о русской интеллигенции, гражданской войне в Сибири и на Урале, организации музейного дела в первые годы советской власти, о репрессиях в научной среде в 1930-е гг. Документы, созданные за пределами уральского региона, повышают значимость музейного собрания Объединенного музея писателей Урала.

Опыт музея по собиранию документов личного происхождения и формированию музейной коллекции на примере архивных материалов из семьи Д. Н. Мамина-Сибиряка дает возможность сделать ряд теоретических выводов. Во-первых, музею нужно постоянно вести работу с источниками комплектования — писателями и их наследниками — и доносить мысль о том, что организацией личного фонда должны заниматься не только заинтересованные лица, но и квалифицированные сотрудники, способные провести экспертизу ценности документов, создать научно-справочный аппарат. Необходимо своевременно принимать архивы в государственные учреждения во избежание утраты части документов и нарушения их сохранности. Во-вторых, музейные работники, занимающиеся комплектованием фондов, должны основательно изучать предметы, ранее полученные на постоянное хранение и включенные

в состав коллекции. На основе этих знаний необходимо корректировать концепцию комплектования и формировать примерный список экспонатов, которые будут включены в состав музейного фонда. Не нужно забирать все материалы, имеющиеся у фондообразователя; можно выявлять отдельные документы, необходимые для создания цельного и интересного с научной точки зрения архива.

### **Список литературы и источников**

*Лукьянин В.П., Никулина М.П.* Литературный квартал. Екатеринбург : Сократ, 2008. 308 с.

ОМПУ. Архив музея.

ОМПУ. Ф. 1 (Д. Н. Мамина-Сибиряка). Оп. 1–4.

ОМПУ. Ф. 68 (Удинцевы). Оп. 1–2.

О. Ю. Сухачева  
Музей истории Екатеринбурга,  
г. Екатеринбург

## Научные выставки в историческом музее (Из опыта Музея истории Екатеринбурга)

Жизнь современного горожанина немыслима без достижений науки и техники, делающих его быт проще и комфортнее. Электроснабжение, водопровод, канализация — то, без чего городская жизнь просто остановится. Появление в городе уже привычных на сегодня достижений цивилизации — часть городской истории, поэтому Музей истории Екатеринбурга (МИЕ) решил привлечь внимание своих посетителей к этим сторонам жизни города. При подготовке материала оказалось, что вопросы истории, техники и экологии идут рука об руку.

В 2017 г. МИЕ представил выставку «Вода и город. История начистоту», которая была посвящена городской воде. Главная артерия Екатеринбурга — река Исеть. История ее взаимодействия с человеком начинается много тысяч лет назад, на это указывают находки археологов, сделанные на территории современного города. Тысячелетия дружбы сменяются трехсотлетием неистовой эксплуатации. Реку перекрывают плотиной, начинает работать завод. Число промышленных предприятий стремительно растет. С водой оказались связаны многие городские профессии: от плотинных мастеров до портомоек и водовозов. Особой темой выставки стала история создания водопровода, который появился в городе лишь в XX в. Задержка с его строительством заключалась не только в отсутствии денег, но и запасов воды, достаточных для города.

Выставка представила эту сферу в исторической динамике: город растет — производство ширится, возникает проблема нехватки питьевой воды. С течением времени эта проблема не уходит, а лишь растет и перед городом она встает уже в XIX в.

*Сухачева. О. Ю. Научные выставки в историческом музее...*

Посетители узнают, как загрязнялась Исеть, гибли ее притоки, как уже к первой половине XX в. река превратилась в городскую свалку.

Поскольку каждый житель города должен знать об этой проблеме, а также о том, что делается для улучшения ситуации и как внести свой вклад в ее решение, горизонты выставки необходимо было раздвинуть. Так родилось сотрудничество музея с Водоканалом — с теми людьми, которые снабжают весь город чистой водой. Автобусные экскурсии на очистные сооружения были популярны весь летний сезон, что проходила выставка. Горожане могли убедиться, какую огромную работу выполняют сотрудники Водоканала.

Экскурсия по выставке «Вода и город. История начистоту», как и любая другая в МИЕ, имела и детский вариант. Для детей мы предлагали два вида интерактивных занятий. Для ребят младшего и среднего школьного возраста было подготовлено занятие о свойствах воды «Фонтан, подводная лодка и другие опыты с водой». После краткого обзора экспозиции ребятам в игровой форме показывали, как функционирует водонапорная башня, почему всплывает подводная лодка, как работает простейший фонтан, что такое воздушный колокол, для чего нужен гидравлический пресс и как его можно соорудить из подручных средств. Все наглядные пособия для занятия были выполнены из бытового мусора: бутылки из-под газировки, пластиковые стаканы, трубочки от сока — все шло в дело. Мы специально на это пошли, чтобы ребенок мог прийти домой и при желании повторить все, что видел.

Не обходили вниманием и проблему чистоты воды. Помимо того, что Водоканал предоставил музею действующий макет очистных сооружений и видеофильм о работе реальных очистных сооружений, мы на простейших опытах демонстрировали, как профильтровать воду, проведя первичную очистку, и можно ли считать чистой воду, опираясь только на критерий прозрачности. Акцентировалась также и тема бережливости: беречь воду — это не только закрывать кран, но и правильно парковать автомобиль, выбирать современное моющее средство. Огромное впечатление на юных посетителей производила карта-схема Урала, которая показывала, с каких огромных территорий Екатеринбург вынужден пере-

качивать для своих нужд воду и каких огромных денег это стоит.

Второй вид занятия был рассчитан на детей младше, в ходе него на примере города Екатеринбурга рассказывалось о профессиях, связанных с водой. Дети 5–7 лет узнавали о работе прачки — портомой, плотинного мастера, водовоза, водопроводчика. Удивление вызывал вопрос: устарела ли профессия водовоза? Оказывается, нет! Только по-другому выглядит тара и транспорт.

Рассказ о каждой профессии сопровождался знакомством с экспонатами выставки и перемежался игровыми моментами. Представляя работу прачки, мы говорили о способах стирки (что заменяло стиральную машину нашим прабабушкам), о моющих средствах и самом главном из них — щелоке. Ребята наблюдали простой процесс его приготовления и познакомились с конечным продуктом.

Рассказ о плотинном мастере не обходился без показа плотинного колеса и маленькой действующей плотинки, на колесо которой детям очень увлекательно было лить воду. Водовозом каждый из участников попробовал побыть сам, неся воду в ведрах на коромысле. Затем рассказывалось о профессии сантехника, причем как с точки зрения сегодняшнего дня, так и в перспективах завтрашнего. И, наконец, потом дети имели возможность поработать с сообщающимися сосудами — основой работы простейшего водопровода.

Эта выставка вызывала интерес и у больших, и у маленьких посетителей. Несмотря на то, что каждая возрастная группа проявляла свои предпочтения, серьезность «водных» проблем города находила отклик у всех.

«Прирученные молнии» — вторая научная выставка Музея истории Екатеринбурга. Центральными, организующими ее были две мысли: электричество — это мощная опасная сила, требующая грамотного и осторожного обращения, и электричество — великое чудо природы, которое интересовало человечество на протяжении всего его существования. Молнии, давшие человеку костер в пещере и как следствие — ремесла и новый уровень жизни, были приручены спустя тысячелетия. Сегодня же мы просто не представляем себе жизни без этих прирученных молний.



Эта выставка в большей мере была адресована детям, зачастую еще не приступившим к изучению физики в школе. Для них электричество заключено в конкретных бытовых приборах, которыми они привыкли пользоваться, не задумываясь, как оно приходит в дом. Первое, о чем мы рассказывали на занятии, — какими способами человечество научилось вырабатывать электричество. Затем — какие его варианты опасны, а какие экологичны и не вредят природе, от самого простого — погладить кошечку, до самого сложного — атомной электростанции.

И если наполнение витрин, экспликации несли серьезную, «взрослую» информацию, то занятие для детей включало игровые элементы, познавательные опыты. Можно ли погреться от энергосберегающей лампочки? Зазвонит ли сотовый телефон, если его положить в пакет из фольги? Как наше тело проводит электрический ток, показала «волшебная» электрическая палочка. Такие простые, с точки зрения взрослого, опыты вызывали огромный интерес у детской аудитории. Для них открывалось, что электричество — везде! И энергосберегающая лампочка будет светить, если ее поднести к уже работающей. Конденсатор был сконструирован из двух стеклянных стаканов и фольги. Самое неизгладимое впечатление производили гонки. Для проведения гонок нужен стол, надувные шарики и алюминиевые банки из-под газировки. Наэлектризованный шар тянет за собой банку. Старт — финиш. Победитель определен! Просто, доступно, легко в исполнении — и столько удовольствия! И еще одно задание, которое заставляло поколебаться привычное представление о привычном мироустройстве, — вопрос: «Назовите три электроприбора, которые вы оставите, при условии, что можно иметь только три». Дети не называли лампочку (освещение), стиральную машину, холодильник. Очевидно, что в их представлении эти предметы незыблемы и абсолютны. Прошло всего неполных двести лет, а люди уже не представляют жизни без электричества. Все посетители выставки могли также проверить свои знания об удивительной энергии при помощи электрической викторины.

Опыт проведения Музеем истории Екатеринбурга научных выставок представляется весьма плодотворным: посетители получают возможность взглянуть на воду, электричество и другие, казалось бы, обыденные вещи под новым углом зрения

и одновременно погрузиться в историческую реальность, окружающую нас.

В ближайшем будущем Музей истории Екатеринбурга планирует выставку, посвященную городскому газу, и это будет продолжением исследования городской среды прошлого и настоящего.

А. Л. Тюлькина  
Объединенный музей писателей Урала,  
г. Екатеринбург

## Ракурс восприятия фотографической коллекции в современном литературном музее

Музеи различного профиля, в том числе и литературные, содержат в своих фондах фотографические изображения. *Фотоисточники* определяются как «музейные предметы, содержащие информацию в виде изображения, полученного с помощью фотоаппаратуры» [Юренева, с. 376]. Это могут быть не только фотографии, но и негативы на стекле, пленке и других материалах, фотоотпечатки на бумаге, керамике, металле, диапозитивы на стекле или пленке. Именно совокупность таких музейных предметов и формируется в *фотоколлекцию* музея.

Термин *фотография* был предложен 14 марта 1839 г. английским астрономом Д. Гершелем. Сегодня можно сказать, что фотография — это «самостоятельная область науки, техники и искусства, предназначенная для автоматического получения неизменных вещественных изображений предметов окружающего нас мира и очень удобное незаменимое средство регистрации всевозможных излучений, имеющих место при протекании химических и физических процессов» [Редько, с. 5].

Фотографии — сложные объекты. Обычная фотография состоит из трех частей: 1) основа (слой-основа мог быть из стекла, пленки, бумаги или из бумаги, покрытой смолой); 2) связующее вещество (эмульсионный слой или слой, содержащий связующее вещество, в большинстве случаев желатин); 3) заключительный материал изображения (сделан из серебра, цветных красителей или пигментных частиц, обычно находится в эмульсионном слое или в слое со связующим веществом) (см.: [Там же, с. 62]).

Идентификация фотографий неразрывно связана с историей развития фотографических процессов. Умение определять фотографические процессы позволяет установить, к какому типу фотодокументов относится конкретный экспонат, проследить особенности его старения, взаимодействия со светом при экспонировании и действие прочих факторов, влияющих на сохранность фотографии.

Ниже представлены виды фотографических процессов и временные рамки, в которые они были распространены.

### **Виды фотографических процессов**

1839–1860	Дагерротипы
1839–1860	Отпечатки на соленой бумаге
1851–1890	Негативы на стеклянной основе (повсеместно)
1851–1885	Стеклянные негативы с использованием мокрого коллодия
1880–1920	Сухие желатиновые стеклянные негативы
1889–1921	Нитратные негативы (представлены Кодаком, производство прекратилось в 1951 г.; даты производства за пределами США расходятся)
1850–1900	Альбуминовые отпечатки
1885–1905	Желатиновые и коллодионные фотографические отпечатки контактным способом
1880, 1900	Черно-белые желатиновые фотографические отпечатки, сделанные проявкой
1934–	Ацетатные негативы представлены листовой пленкой
1935–	Хромогенная цветная пленка и диапозитивы (представлены Кодаком; Kodachrome был первым процессом)
1948–	Моментальный черно-белый процесс (представлен Полароидом; сначала сепия, потом черно-белый в 1950 г.)
1960–	Полиэстеровые пленки
1963–	Процесс моментальных цветных отпечатков (представлен Полароидом; Polacolor был первым процессом; SX 70 – представлен в 1970 г.; Polacolor 2 – в 1975 г.)

### **Дагерротипы**

*Как отличить:*

– Поверхность дагерротипа всегда имеет зеркальный блеск.

— Изображение отличается исключительной четкостью, высокой степенью нюансировки деталей.

— В зависимости от угла падения света оно выглядит позитивным или негативным.

*Характерные повреждения:*

- коррозия;
- отслоение изображения;
- разложение стекла;
- плесень.

### **Отпечатки на соленой бумаге**

*Как отличить:*

- Бумажные волокна отчетливо видны под микроскопом.
- Цветовая гамма варьируется от бледно-желтого до коричневого.

*Характерные повреждения:*

- выцветание;
- на соленых отпечатках часто присутствуют фоксинги («лисьи пятна») и бурые пятна.

### **Альбуминовые отпечатки**

*Как отличить:*

- Альбуминовые отпечатки всегда выполнены на очень тонкой бумаге высокого качества.
- Цвет может варьироваться от охристо-коричневой гаммы, в случае если отпечаток не вирировался, до коричневого с фиолетовым оттенком.

*Характерные повреждения:*

- угасание изображения;
- кракелюр;
- пожелтение изображения.

### **Серебряно-желатиновые фотографические отпечатки**

*Как отличить:*

- Окраска изображения колеблется от темно-серого до черно-синего цвета.
- Под микроскопом бумажные волокна не видны, т.к. закрыты плотным непрозрачным баритовым слоем.

*Характерные повреждения:*

- выпадение серебра;

- набухание, изменение структуры фотоотпечатка при взаимодействии с влажной средой;
- появление плесени.

Одним из важнейших направлений в изучении массива фотодокументов музея является их атрибуция. Главной задачей музейной атрибуции выступают определение и описание существенных признаков, свойств и функций предметов (см.: [Кучеренко, с. 9]).

Состоит атрибуция из следующих основных этапов:

1. Определение музейной коллекции (фонда).
2. Наименование фотоисточника.
3. Автор фотосъемки.
4. Место фотосъемки.
5. Дата фотосъемки.
6. Общая характеристика носителя информации.
7. Уровень сохранности.
8. Описание фотоисточника.
9. Легенда (история происхождения, бытования фотоисточника).
10. Источник и способ поступления в собрание музея.
11. Библиография, публикация.

Данная система атрибуции не является универсальной и может дополняться или изменяться с учетом специфики конкретной фотокolleкции музея.

На протяжении многих лет фотография оставалась на периферии внимания музеев, не засматриваясь в качестве полноценного участника художественного процесса, не собиралась целенаправленно. Историки, архивисты и сотрудники музеев дореволюционного периода не останавливали внимания на архивах фотографии. Большинство литературы было посвящено фотографическим процессам, а не изучению фотографии. Вопрос о фотоархивах и музейной фотографии был поднят Сергеем Михайловичем Прокудиным-Горским (1863–1944) в июле 1908 г. на страницах журнала «Фотограф-любитель». Он исследовал методологические различия деятельности музеев и архивов и предложил свои рекомендации по оптимизации их деятельности; выступил с предложением создания Государственного архива (см.: [Екимов, с. 2]).

«В данный момент под именем “фотографических архивов” существуют очень разнообразные учреждения, — писал С.М. Прокудин-Горский. — Рядом с учреждениями, имеющими целью произведение снимков, удовлетворяющих специальным техническим требованиям, сохранение их, распространение, обмен — как напр. Фотографический архив памятников Германской империи — рядом с такими учреждениями существуют под тем же названием фотографических архивов другие, имеющие целью собирание и сохранение, а не производство копий и негативов, для таких учреждений более подходит устарелое название музеев документальной фотографии. Эти музеи (фотографические) — или как их неправильно называют фотографические архивы, имеют главной целью скорее собирать, а не производить документальные снимки. Вместо того, чтобы дать, как фотографический архив, физиономию определенного исторического периода эти музеи документальной фотографии предназначены для того, чтобы собрать произведения культуры в целом, в различных фазах ее развития.

Деятельность музеев документальной фотографии должна ограничиваться собиранием материалов. Для музеев достаточно, если в этих материалах документальная сторона. Тем не менее необходимо установить общие правила, которым должны удовлетворять эти материалы, для того, чтобы коллекции, собранные музеем, имели документальное значение» [Прокудин-Горский, с. 252].

Владимир Васильевич Стасов (1824–1906) одним из первых в нашей стране выдвинул широкую программу создания и сохранения для истории фотографических коллекций, особо отмечая при этом их научно-познавательную ценность. С 1872 г. и до конца своей жизни В.В. Стасов служил заведующим отделения изящных искусств и технологии Императорской публичной библиотеки (ИПБ), которое в наши дни стало отделом эстампов Российской национальной библиотеки.

С середины 1850-х гг. библиотека начинает собирать материалы, выполненные в новой технике — фотографии, и В.В. Стасов принимает в этом деятельное участие. В собрание поступали пейзажи и этнографические снимки, репродукции произведений изобразительного искусства, портретная и хроникально-документальная фотография (см.: [Виноградова, с. 70]).

Сейчас эта работа кажется совершенно естественной, ведь фотография — признанный вид изобразительного искусства. Но понимание этого факта пришло далеко не сразу. В течение первых десятилетий существования фотография зачастую рассматривалась лишь как техническое достижение, фотоаппарат в массовом сознании представлял собой нечто вроде копировального аппарата. Официального признания художественной ценности своих работ российским фотографам пришлось дожидаться целых семь десятилетий: лишь в 1911 г. Государственным Советом и Государственной Думой было принято, а затем и высочайше утверждено положение, по которому к фотографическим изображениям применялось понятие авторского права (см.: [Там же, с. 71]).

Предметом целенаправленного музееведческого исследования фотоисточников стали в конце 1920-х — начале 1930-х гг. Это был новый тип музейных источников, требующий разработки специфических методов их изучения и использования. Остро стояли вопросы постановки учета, организации музейных коллекций и их хранения (см.: [Кучеренко, с. 3–4]).

В работах музейных специалистов, опубликованных в 1960–1970-е гг., были определены критерии отбора фотоисточников в основной фонд музея, разработаны системы частных классификаторов по видовому признаку, фотожанрам, материалу и технике исполнения, тематике и т.д., методика описания и каталогизации (см.: [Там же]). Кроме того, велась разработка теоретико-методологических проблем изучения фотодокументов.

Однако переломным в исследовании музейных фотографических коллекций стали 2000-е гг., когда появились первые полноценные источниковедческие работы. Это стало возможным благодаря актуализации музееведческих проблем сохранения фотоисточников (комплектование, учет, описание, организация хранения, использование и др.). Постепенная разработка и решение этих проблем способствовали изучению фотодокументов из музейных фондов.

К настоящему времени накоплен определенный опыт исследования фотодокументов, хранящихся в музейных коллекциях. Проводятся научные конференции и семинары, посвященные проблемам работы с фотодокументальными собраниями



музеев. Такая потребность вызвана характером деятельности самих музеев, которая подразумевает целенаправленную работу по собиранию и сохранению фотодокументов.

Наиболее трудной задачей в работе музеев является преодоление противоречия между необходимостью показа предметов с наиболее репрезентативной стороны и сохранением их для последующих поколений.

В первую очередь это относится к длительности экспонирования фотографий на выставках. Отечественные и зарубежные ученые установили, что фотографии не должны долго экспонироваться на выставках и тем более находиться в постоянных экспозициях. Особенно осторожно при экспонировании необходимо обращаться с альбуминовыми, солеными и коллоидными фотографиями, не говоря уже о таких ранних фотодокументах, как дагерротипы, ферротипы и пр. (см.: [Гарбар]).

Для сохранения возможности показа фотографического материала рекомендуется прибегать к следующим мерам: изготавливать качественные электронные или фотографические копии, иногда даже с лучшим изображением, нежели на оригинале (в данном случае это нисколько не умалит ценности экспоната, а будет говорить лишь о бережном отношении к фотоколлекции); производить ротацию документов; помещать подлинники фотографий на короткое время открытия выставки и в дальнейшем заменять их копиями.

От правильного выбора фотографий для экспозиции зависит их дальнейшая жизнь. Критериями выбора должны быть не только эстетические факторы или содержание фотоизображения, но и сохранность. Поэтому в организации фотоэкспозиции необходимо участие реставратора. В случае плохой сохранности фотодокумента рекомендовано выставлять его копию.

При подготовке фотографий к выставке обязательно составляется паспорт сохранности, включающий и другие технические характеристики — вид фотографии, технику ее изготовления, размеры и др. Если речь идет о передвижной выставке, необходимы следующие сведения: точный план экспозиции; страховка; точное описание состояния фотографий; описание экспозиционных помещений, его климатических параметров и освещенности; способ окантовки фотографий и описание витрин; описание паспарту и техники монтажа; способы упаковки

и транспортировки; длительность выставки. Все эти сведения должны быть письменно зафиксированы.

Для выставочных помещений существует несколько стандартов оформления панелей, на которых размещаются фотографии. Температура в залах должна быть не более 20°C, причем недопустимы колебания температуры более 1–2°C в день. Идеальным для хранения и экспонирования фотографий является интервал относительной влажности 30–50 %, влажность 50–70 % считается высокой, 70–100 % — очень высокой. При этом нежелательны колебания относительной влажности более 2 % в сутки. Для фотовыставок непригодны помещения с большими окнами, т.к. из-за прогрева солнечными лучами их трудно климатизировать. Если же это условие выполнить невозможно, окна снабжают плотными шторами или жалюзи.

Паспарту защищают фотографии от механических повреждений и служат разделителем между фотографией и стеклом. Картон для паспарту должен быть прочным (толщиной около 2 мм) и удовлетворять архивным требованиям: он должен быть бескислотный, без лигнина и наполнителей. Цветной картон, особенно черный, в случае попадания на него воды окрашивает фотографии и для изготовления паспарту непригоден. Оптимальным является двухслойное паспарту (книжечка) с окошком.

Фотография за более чем полуторавековой период своей истории прошла сложный путь развития от единичных экземпляров дагерротипа до важнейшего средства массовой информации в современности. В настоящее время в фондах музеев уделяется большое внимание работе с фотоколлекциями. Составляются правила и рекомендации по разбору, учету и хранению данной группы источников, создается электронная база музейной фотоколлекции, что позволяет использовать электронные копии в работе, не нанося ущерба подлинным предметам.

Накопленный на сегодняшний день опыт изучения фотоисточников и их использования может служить серьезной базой для проведения общих фундаментальных исследований и разработки конкретной методики работы с различными видами этих специфических источников (см.: [Кучеренко, с. 3–4]).

## Список литературы

*Виноградова Е.Б.* Изобретение фотографии и В. В. Стасов – один из создателей библиотечного фонда фотодокументов : к юбилейным датам // Библиотековедение. 2014. № 6. С. 65–74.

*Гарбар Н.М.* Экспонирование фотодокументов // Монтаж и сохранность музейных предметов в экспозиции : метод. пособие : материалы семинара. М., 2007. (Тр. ГИМ ; вып. 168). [Электронный ресурс]. URL: <http://art-con.ru/node/5963> (дата обращения: 02.04.2019).

*Екимов Е.П.* Формирование музейной и архивной фотоколлекции. (Проблема подделок). Улан-Удэ, 2016. 7 с.

*Кучеренко М.Е.* Атрибуция фотоисточников в музее : науч.-метод. пособие. М. : Гос. центр. музей совр. истории России, 2009. 30 с.

*Прокудин-Горский С.М.* О необходимости разделения учреждений документальной фотографии на Архивы и Музеи: основания такого разделения и его влияние на организацию и деятельность этих учреждений. (Приложение) // Фотограф-любитель. 1908. № 8. С. 252.

*Редько А.В.* Основы фотографических процессов. Теория и практика : учеб. пособие. 2-е изд., доп. и испр. СПб. : Лань, 1999. 512 с. (Учебники для вузов. Специальная литература).

*Юренева Т.Ю.* Музееведение : учебник. 2-е изд. М. : Акад. проект, 2004. 560 с.

**В. Н. Кардапольцева**  
Уральский государственный горный университет,  
г. Екатеринбург

**М. Ю. Кряжевских**  
Уральский государственный горный университет,  
Объединенный музей писателей Урала,  
г. Екатеринбург

**М. А. Пальчик**  
Объединенный музей писателей Урала,  
г. Екатеринбург

## **Музей и театр: от exposition dramaturgy к site-specific**

В последние десятилетия в музееведении и музейной практике разрабатывается новое понимание музея как коммуникационного пространства культуры, ее института и феномена, переосмысливаются цели, задачи, функции и миссия музея. Сегодня музей совершенно не тот институт, который мы знаем по определению прошлых лет: «Музей — (лат. museum от гр. museion — храм муз), культурная форма, исторически выработанная человечеством для сохранения, актуализации и трансляции последующим поколениям наиболее ценной части культурного и природного наследия» [Словарь музейных терминов]. С начала 2000-х гг. музей захватывал полномочия других сфер общественной жизни — образования, досуга, проектного творчества, становился коммуникационной культурной площадкой, безусловно опирающейся на артефакт, но с весьма пространственными и нечеткими границами.

Сотрудники музеев первыми ощутили эту размытость и свободу в определении как жизни музея, так и самого этого понятия, решаясь на смелые эксперименты в интерпретации и презентации своего культурного дискурса. Если в не очень отдаленном прошлом музей довольно покорно следовал за своей теорией, иногда двигался одновременно с ней, то сегодня музейная практика оказывается в авангарде и все больше наблюдается разрыв между ней и музеологическим осмыслением и анализом.

Главными приоритетами в музейной коммуникации с современным, довольно искушенным и порой пресыщенным посетителем становится не образовательный и познавательный месседж, а эмоциональное воздействие — удивляющее, обескураживающее, рассчитанное на живую ответную реакцию, — т. е. такое воздействие, на которое ориентировано театральное искусство. И здесь мы вплотную подходим к теме давнего взаимодействия музея и театра.

А. З. Крейн еще в 1960-е гг., сопоставляя музей и театр, ввел в музееведческий оборот понятие музейной режиссуры. «Общее между музеем и театром, экспозицией и спектаклем — их зрелищность (хотя природа музея и театра совершенно различна) ... Сопоставление экспозиции со спектаклем было удобно нам практически: оно будило наше воображение, высвобождало из пут музейных штампов, помогало выявлению динамики музейной экспозиции, построению цепи “рассказов в вещах” — своеобразной музейной драматургии...» [Крейн, с. 131]. Эту мысль продолжили и развили в своих работах такие музейные практики и исследователи, как И. А. Щепеткова, Г. И. Грибкова, Т. А. Гордеева, А. А. Никифорова, Е. Л. Краснова, О. С. Сапанжа, Е. В. Юрчик и др.

В интеграции музея и театра можно выделить следующие уровни:

— «внутренний», так называемую *exposition dramaturgy*, связанную с формированием непосредственно музейной экспозиции, включающий понятие экспозиционного «сюжета», который предполагает интригу и прочие элементы драматического сюжета — «завязку», «кульминацию», «развязку» — и представляет собой внутреннюю и внешнюю организацию художественных образов. Сюда относится и личность экскурсовода, в некотором роде актера в моноспектакле, который постепенно подводит посетителя если не к катарсису, то к «оживлению» человеческой души посредством сопереживания, сострадания, потрясения, вызванных соприкосновением человека с артефактом.

— «внешний», коммуникационный, опирающийся на методологию взаимодействия с посетителем; на этом уровне можно выделить два направления: *педагогическое*, выражающееся в неизбежном включении элементов театрализации в массово-просветительскую работу музея (праздники, интерактивные программы, утренники и т. д.), и *собственно театральное*,

включающее непосредственно «театрализацию» в музейном пространстве — проведение театральных спектаклей, перформансов, концертов и вечеров.

Это последнее, собственно театральное, направление за последние годы пережило своеобразную эволюцию от «иллюстративности» к — как бы странно это ни звучало — «музейности», циклическое движение от артефакта к артефакту. «Появление театрального, игрового начала в музейном пространстве, экспозиция которого является, хотя и условной, но упорядоченной и логично выстроенной моделью мира, культуры, определенной культурной и исторической среды, говорит о том, что Музей находится в переходном (возможно даже кризисном) состоянии, требующем новых решений и подходов ... многие современные исследователи видят в театрализации музейного пространства отражение глобальных изменений в социокультурной среде, а в синтезе, смещении искусств — естественный циклический музейный процесс, потребность в целостном восприятии культуры» [Юрчук, с. 18].

Генезис театра в пределах музейного пространства мы проанализируем на материале екатеринбургских музеев, в большей степени останавливаясь на проектах Объединенного музея писателей Урала (ОМПУ) — особого музейного объединения, в состав которого входит собственный театр, Камерный.

Наличие своего театрального ресурса позволило ОМПУ в числе первых в городе интегрировать театр в музей. Еще до открытия Камерного театра опыт «театрального» сотрудничества приобрел один из филиалов литературного музейного объединения — музей «Литературная жизнь Урала XIX века». Курс преподавателя Свердловского театрального института, режиссера В. Анисимова в начале 1990-х гг. поставил в пространстве старого, только что отреставрированного особняка пьесу А. П. Чехова «Вишневый сад». Музей был сдан после ремонта, постоянная экспозиция еще не появилась. Спектакль не нуждался ни в каких специальных декорациях. Намного опережая время (подобные эксперименты с музейным пространством вошли в активную практику намного позднее), актеры «обживали» старый дом, который становился одним из героев пьесы. Как часть коммуникативного поля музея он «обладал» особой информацией, «делился» смыслами и дополнял материал пьесы. В

коммуникативное поле музея, с нашей точки зрения (см.: [Кряжевских, с. 43]), входят не только интерьер, который вместе с архитектурой здания создает законченный образ экспозиции, музейные предметы или мемории, но и само здание музея, которое может быть историческим памятником или специально спроектированным современным сооружением, и природный или городской ландшафт, поскольку музей всегда находится в пространственно-информационном контексте и в то же время выступает его информационным центром, потому что объединяет все источники информации, находящиеся в его радиусе. Здание музея и его географическое расположение включено в контекст истории страны и частной жизни людей. Название улицы, тип застройки, ее социальное назначение, природный рельеф и пр. уже являются для нас «говорящими», если есть посредник, передающий информацию, содержащуюся в этих знаковых системах. Музей, расположенный в определенном месте, акцентирует внимание на смысловой наполненности окружающего пространства.

В дальнейшей музейно-театральной практике спектакли или фрагменты спектаклей не раз игрались на музейных площадках ОМПУ, но в опыте постановки «Вишневого сада» впервые само здание диктовало драматургию. Обыгрывалась лестница с первого этажа на второй, высокие старинные двери, у которых остается Фирс, самой историей расположенные «здесь и сейчас», окно, распахивающееся в сад, в котором специально высадили к постановке настоящие вишневые деревья. «Зрители, которым посчастливилось тогда увидеть эту постановку, вспоминают, что в диалогах и монологах персонажей пьесы, заигранной, затемненной, как старая икона копотью ламп, бесчисленными “интерпретациями”, вдруг засветились свежие краски изначального смысла» [Лукиянин, Никулина, с. 273]. Спектакль «Вишневый сад» был сыгран в музее 17 раз.

Так в ОМПУ был осуществлен опыт постановки классического спектакля в коммуникативном поле музея. В дальнейшем обыгрывалось дворовое пространство музея Ф.М. Решетникова: каретник, кузница, конюшня, сам уральский двор, вымощенный гранитными плитами. В 2006 г. на подворье музея Ф. М. Решетникова открылся «Театр под открытым небом». Горожане и гости города в течение летнего театрального сезона смотрели

спектакль по пьесе П. П. Ершова «Суворов и станционный смотритель» Тобольского драматического театра им. П. П. Ершова (реж. В. Медведев). Позднее спектакль подхватили актеры Камерного театра ОМПУ. Уникальность этого проекта определялась не только информационным наполнением литературно-этнографической экспозиции музея Решетникова, но и редким, практически реконструированным, «музейным» драматургическим материалом — малоизвестной пьесой «Суворов и станционный смотритель» уральского писателя П. П. Ершова, известного в основном как автор сказки «Конек-Горбунок».

Многие годы на «музейные подмостки» переносили произведения русской классической драматургии или пьесы по произведениям классической русской литературы ради создания эффекта аутентичности, достоверности происходящего. Уже тогда пытались убрать пресловутую «четвертую» стену, а музейное пространство позволяло это сделать естественным путем. Так в 2014 г. музей Решетникова сотрудничал с театром «О.С.Т.»: во дворе музея шли спектакли «А. П. Чехов. Пять рассказов», а в 2016 г. в конюшне актер Свердловского театра драмы В. Прусаков поставил моноспектакль «Пугачев» по одноименной поэме Сергея Есенина и сыграл в нем главную роль.

В последние годы намечается тенденция, когда не театр приходит в музей с готовым материалом, а музей в поисках новых приемов и способов трансляции музейного дискурса, продвижения музейного продукта, коммуникации с посетителем выступает инициатором взаимодействия с театром. Известное определение П. Пависа: «Театрализация — это процесс синтетической интерпретации события, текста или художественного произведения» [Павис, с. 406] можно продолжить как «Театрализация — это процесс синтетической интерпретации события, текста, художественного произведения, музейной экспозиции», тем более в музееведении экспозиция давно рассматривается как специфический текст культуры. Яркая, экспрессивная, эмоциональная интерпретация музейной экспозиции — это то, к чему стремится современный музей, заинтересованный в поиске нового художественного языка.

Одним из первых музейно-театральных опытов, когда музейный материал лег в основу драматургического сюжета и текста пьесы, в Екатеринбурге стала постановка «Больше, чем



любовь» (реж. Р. Сайтов) в музее Д.Н. Мамина-Сибиряка. В основе сюжета — история личных взаимоотношений уральского писателя Мамина-Сибиряка с его гражданскими женами М.Я. Алексеевой и М.М. Абрамовой; тело пьесы составили монологи, основанные на письмах, воспоминаниях и других документальных свидетельствах участников любовного треугольника. Инициаторами постановки и авторами сценария выступили научные сотрудники музея. Эта попытка была еще близка традиционной литературно-музыкальной композиции, десятилетиями практикуемой в музеях, и пока далека от тех экспериментов, которые предлагают музеи сегодня.

Вслед за Европой крупнейшие города России переживают бум театрального искусства нового поколения — постановок в жанре *site-specific*, которые выходят из театральных помещений и ищут другие локации. Ими становятся больницы, заброшенные заводы, пустые отели, улицы, аэропорты, выставочные пространства, в том числе музеи. Не удивительно, что именно музеи активно включились в освоение «зарубежного» театрального предложения. Постановки *site-specific* непосредственно зависят от места проведения, которое определяет буквально все: их драматургию, дискурс, смыслы, месседж. Коммуникативное поле музейной экспозиции становится такой «памятью» места. Это и новый художественный язык, на котором музей может говорить с посетителем, и новый формат коммуникации. Зритель в такой постановке будто попадает в «эпицентр» событий и становится активным, а не пассивным участником спектакля.

В Екатеринбурге подобный жанр осваивают такие современные музеи, как Музей истории Екатеринбурга, музей Б.Н. Ельцина и Государственный центр современного искусства (ГЦСИ).

Спектакль-променад «Школа» (2017, реж. А. Вахов, актеры Коляда-театра), реализованный на выставке, посвященной истории здания по ул. Добролюбова, 19а, где ранее находилась Земская школа, школа им. Некрасова и вечерняя школа, а сегодня располагается ГЦСИ, — это история о земской школе, рассказанная ее выпускниками и учителями. Спектакль разворачивался на 1 и 2 этажах центра, включая выставочные и служебные помещения. Драматургической основой постановки стали документы, архивные материалы, истории людей, работавших и учившихся в школе в разные годы.

С жанром иммерсивного театра в 2018 г. работал Музей истории Екатеринбурга. В этом направлении театрального искусства публике отводится более активная роль, ей предлагаются поведенческие сценарии, которые реализуются посредством квеста. Переходя от одной локации к другой, зритель наблюдает, как из разных сюжетов, словно из мозаики, складывается спектакль, а в каких-то случаях имеет возможность влиять на происходящее. В 2018 г. Музей истории Екатеринбурга совместно с актерами театра «О.С.Т.» и режиссером И. Лядовой подготовил иммерсивный спектакль «Дело № 39-496», посвященный памяти жертв репрессий 1930–1940-х гг., в рамках большого проекта «Один человек — это уже много». Действие спектакля происходит в лесу, рядом с мемориальным комплексом в районе 12 километра Московского тракта, где в 1930-х гг. расстреляли и захоронили 19 410 человек. Задачей сотрудников музея и актеров было максимально погрузить зрителя в атмосферу сталинских репрессий, пробудить их «генетическую память», позволить пройти сложный моральный тест. Основой для постановки послужили реальные дела и документы, хранящиеся в архивах города, области и в фондах Музея истории Екатеринбурга.

Свой эксперимент в жанре site-specific весной 2018 г. поставил Объединенный музей писателей Урала. Проект филиала ОМПУ «Литературная жизнь Урала XIX века» «Маяк и Нора» включает непосредственно выставку «Маяк и Нора: Маяковский и Полонская» и спектакль «Труп Маяковского», сценарий которого специально написан по материалам данной экспозиции. Это четвертая выставка из серии «Писатель и актриса», организованная совместно с музеем МХАТа. Она рассказывает о последних днях Владимира Маяковского и роковой роли красавицы-актрисы МХАТа Вероники Полонской в судьбе поэта. Экспозиция выставки затронула не только драматическую историю Маяковского и Полонской: в центре оказались не сколько «треугольники», сколько сложный «многоугольник» отношений, свойственный модным социальным тенденциям 1910-х — 1920-х гг.: Маяковский — Лиля Брик — Осип Брик — Полонская — Яншин. Посетителям представили известные версии смерти поэта, споры о ней и результаты исследований.

Пространство экспозиции, стилизованное под 20-е гг. прошлого века, ценные артефакты, такие как протокол репетиций,

анкеты, письма, помогли воссоздать историю любви и роковой страсти поэта. Авторы экспозиции — сотрудники музея и авторы сценария пьесы «Труп Маяковского» — М. Пальчик и А. Эльстон-Бирон провели художественное расследование любовного многоугольника и выдвинули свои версии гибели поэта. Музей обратился к жанру site-specific, позволяющему вовлечь зрителя в захватывающее эмоциональное переживание, испытать потрясение от знакомства с артефактами, представленными на выставке. Все художественные решения постановки не только ориентировались на музейное содержание, но и делали его своим ключевым событием. Особенностью постановки стало принципиальное отсутствие сцены. Зритель находится внутри типичной квартиры и наблюдает за жизнью героев: травлей Маяковского, его странными отношениями со своей музой и литературным агентом Лилей Брик, его влюбленностью в актрису Веронику Полонскую (Нору). Здесь литературные факты обыгрываются символически: это постановка-сон, постановка-видение, где нет времени и театральных правил. Кроме того, обращение к жанру site-specific позволяет использовать его как технологию порождения разного рода интерпретаций и смыслов.

Иммерсивный театр, променад-спектакль, site-specific — это новые театральные технологии, которые еще только начинают осваиваться музейным сообществом, и одновременно — это новые пути решения давней проблемы: как сделать классический музей актуальным и интересным для современного посетителя.

### Список литературы

- Крейн А.* Жизнь музея. М. : Сов. Россия, 1979. 254 с.
- Кряжевских М.Ю.* Коммуникационное пространство музея: формирование культурного дискурса : дис. ... канд. культурологии / Челябин. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск : [б. и.], 2012. 129 с.
- Лукьянин В.П., Никулина М.П.* Литературный квартал. Екатеринбург : Сократ, 2008. 306, [1] с.
- Павис П.* Словарь театра. М. : ГИТИС, 2003. 514, [2] с.
- Словарь музейный терминов // Сайт Российской музейной энциклопедии. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?40> (дата обращения: 05.10.2018).
- Юрчук Е.В.* Феномен театрализации музейного пространства Санкт-Петербурга : выпускная квалификационная работа... / С.-Петербург. гос. ун-т. СПб., 2017. 87 с. [На правах рукописи.]

## Обзор программ музеев города Екатеринбурга в аспекте развития творческих способностей младших школьников

Большинство родителей и педагогов желают видеть своего ребенка и ученика преуспевающим в обучении, творчески развитым и успешным в будущем. Современные технологии, мощные информационные потоки, культура потребления оказывает серьезное влияние на развитие детей: они перестали прилагать усилия для придумывания новых игр, для сочинения сказок, для выстраивания собственного воображаемого мира, поскольку все это теперь способен заменить экран электронного гаджета. Актуальной на сегодняшний день является проблема развития творческих способностей детей в свете наблюдающейся тенденции снижения их фантазии и творческой активности (см.: [Смирнова, Лаврентьева, с. 257]). При этом разные возрастные группы детей обладают различной динамикой развития творческих способностей: в возрасте 3–5 лет наблюдается подъем в динамике, в 6 лет отмечается спад и в период 13–20 лет — новый скачок (см.: [Дружинин, с. 190]). Таким образом, мы можем выявить проблему развития творческих способностей детей младшего школьного возраста.

Творческие способности как структурный компонент общих способностей представляют собой синтез свойств и особенностей личности, ее уровневую характеристику, которая предполагает наличие определенного свойства, обеспечивающего новизну и оригинальность продукта совершаемой деятельности, уровень ее результативности (см.: [Творчество: теория..., с. 135]).

В наше время достаточно широко представлен рыночный сегмент, предоставляющий образовательную услугу, направленную

на развитие творческих способностей детей, и она пользуется большим спросом. В деятельность коммерческих детских центров входит проведение творческих мастер-классов, творческих занятий, творческих мастерских и т. д. Муниципальные учреждения культуры также предоставляют ряд детских мероприятий, направленных на творческое развитие. Мы провели анализ программ муниципальных музеев города Екатеринбурга в аспекте развития творческих способностей младших школьников, чтобы выяснить, каким образом музейная сфера города реализует задачу творческого развития детей.

Мы рассмотрели музейные программы Екатеринбургского музея изобразительных искусств (ЕМИИ), музея истории Екатеринбурга (МИЕ) и музея «Литературная жизнь Урала XIX века», который является структурным подразделением Объединенного музея писателей Урала. Выборка музеев была произведена по следующим категориям: крупнейший городской музей, непосредственно связанный с творческой деятельностью (ЕМИИ); музей, не связанный непосредственно со сферой творчества (МИЕ); подразделение крупного музейного объединения, представляющий образ современного небольшого музея (музей «Литературная жизнь Урала XIX века»).

В музее изобразительных искусств действует свой «Детский центр», на базе которого реализуются экскурсии для детей, интерактивные занятия, деятельность изобразительной студии, музейно-педагогическая программа, путеводители и квесты.

С 2008 г. в ЕМИИ действует Региональный центр музейной педагогики и творческого развития детей и юношества, в задачи которого входит организация и проведение экскурсий, интерактивных занятий и мастер-классов. Деятельность центра имеет несколько направлений: научно-методическое, образовательное, выставочное, социально-культурное и познавательно-досуговое.

Нами была рассмотрена музейно-педагогическая программа «Здравствуй, музей!». Это многоуровневая программа, предназначенная для детей начиная с дошкольного возраста и заканчивая студентами вузов. В задачи программы включены такие позиции как обеспечение поэтапного развития визуального мышления, формирование на художественном материале навыков межличностного общения и представлений о специфике

языка и истории изобразительного искусства, развитие способности восприятия и понимания произведений искусства во взаимосвязи с окружающей средой.

Нами был рассмотрен раздел программы «Мир музея», рассчитанный на детей младшего школьного возраста. Он состоит из трех учебных курсов: для первого класса — «Учись смотреть и видеть», «Введение в музей» для второго класса, «Виды искусства» для учеников третьего. Занятия предназначены для проведения как на базе школы, так и на базе музея по методике, включающей систему опорных вопросов и метод диалога. Учебный курс «Учись смотреть и видеть» ориентирован на формирование навыков визуальной грамотности. Курс «Введение в музей» нацелен на обучение взаимодействию школьников с пространством музея, раскрывая его профильную специфику и содержание деятельности. Продолжая решать задачу развития визуальной грамотности, он формирует навыки музейной культуры и восприятия произведений искусства. Следующий курс «Введение в изобразительное, народное искусство и архитектуру» на основе выработанных ранее названных навыков формирует у учеников третьего класса способность к пониманию видовой и жанровой специфики изобразительного искусства, подготавливая переход к следующему курсу. Данный курс предполагает знакомство с региональной культурой Урала: с коллекцией Каслинского литья, с произведениями камнерезного искусства, скульптурой, а также предметами декоративно-прикладного искусства. Занятие, которое подводит итоги всех учебных курсов младших школьников — «Что мы узнали о музее?», — может проводиться в виде рисунков детей, которые они самостоятельно размещают на специальном стенде.

Таким образом, мы можем сказать, что музейно-педагогическая программа ЕМИИ «Здравствуй, музей!» и, в частности, ее раздел для младших школьников «Мир музея», направлена на развитие творческих способностей детей младшего школьного возраста, умений анализировать, классифицировать произведения искусства, а также на расширение кругозора, что является важным фактором творческого развития ребенка. Периодические контакты с искусством оказывают большое влияние на снижение психологического барьера для

принятия необычного, неординарного, что также положительно влияет на развитие творческих способностей.

В музее истории Екатеринбурга также действует «Детский центр», в деятельность которого входит проведение интерактивных и реконструкционных занятий на временных выставках, пешеходных экскурсий, праздников, занятий «Клуба юных знатоков города».

Подробнее рассмотрим комплекс интерактивных занятий МИЕ, в каждом из которых затрагивается тема уральской истории и города Екатеринбурга в частности. Всего комплекс включает десять занятий, подходящих для младшего школьного возраста.

Занятие «Урок чистописания» включает экскурс в тему дореволюционного образования. На занятии музейный сотрудник в образе классной дамы знакомит ребят с историей становления русского алфавита, учит чтению рукописных текстов XVIII и XIX вв., рассказывает, как дети занимались в классических гимназиях XIX в. и советских школах XX столетия. В конце занятия проводится небольшой мастер-класс по письму гусиным и стальным пером. Занятие «Уральская мифология» посвящено истории мифологии коренных народов Урала. Оно знакомит детей с археологическими находками, обнаруженными в окрестностях Екатеринбурга и представленными в экспозиции музея. На занятии «Секреты уральской археологии» дети узнают сведения из древней истории Урала, учатся интерпретировать древние наскальные рисунки, участвуют в раскопках и заполняют полевой дневник археолога. Следующим занятием в комплексе мероприятий является «Монетный двор и все, что в нем». На этом занятии рассматривается история монетного дела и Екатеринбургского монетного двора. На занятии «Как рождается мультфильм» дети примеряют на себя профессию мультипликатора, их задача — разработать авторский сценарий для мультфильма, познакомиться с приемом раскадровки, сделать небольшую анимацию с собственным героем. Ребята также узнают все о рабочем месте мультипликатора и смотрят мультфильм, посвященный событиям уральской истории. «Сказ о том, как царь Петр город на Исети построил» — занятие об истории возникновения Екатеринбурга: как выбрали место для города, кто и как его строил. Также детей ожидает просмотр

3D-фильма о первых годах жизни Екатеринбурга. Занятие «Былинка из малахитовой шкатулки» рассказывает об уральских природных богатствах на примере музейной коллекции камней и минералов, которые добывают на Урале. На этом занятии дети принимают участие в мастер-классе по изготовлению каменного цветка в технике рваной аппликации. Занятие «Тайны старого сундука» поведает об истории культуры повседневности прошлого, о роли и значении сундука в домашнем быту, технологии изготовления старых сундуков. В конце занятия ребята пробуют создать «секретики» для хранения мелочей. «Приключения фантастических зверей или законы екатеринбургской геральдики» — занятие, посвященное истории и правилам создания герба города Екатеринбурга. На музейном занятии «История игрушки» дети узнают, какими игрушками играли в разные времена в разных культурах, о материалах для изготовления кукол, также ребята изготавливают игрушку собственными руками.

Мы можем резюмировать, что практически каждое из занятий программы детских интерактивных мероприятий МИЕ содержит в себе небольшое творческое задание, мастер-класс, например, по изготовлению игрушки или рваной аппликации, что способствует развитию художественно-изобразительных способностей детей. Расширение кругозора, знакомство с многими областями знания и культуры (история культуры, искусствоведение, краеведение), с архитектурным наследием Екатеринбурга, использование заданий открытого типа и метода сценарной разработки являются важными факторами творческого развития ребенка. Исходя из вышесказанного, мы можем считать МИЕ музеем, реализующим в своих программах творческий компонент.

В музее «Литературная жизнь Урала XIX века» для детей дошкольного, младшего школьного, среднего и старшего возрастов предлагаются: тематические интерактивные и театрализованные экскурсии; пешеходные экскурсии; детский путеводитель; программа «Музей и школа», в которую входят интерактивные занятия, уроки литературы и истории; старинные праздники; программа «Семья и музей», состоящая из семейных интерактивных занятий, занятий из цикла «Музейное чтение» и мастер-классов.



В данном музее в рамках программы «Музей и школа» действуют интерактивные занятия из цикла «Золотая коллекция», которая адресована детям младшего школьного возраста. В цикл входят такие занятия, как «Лукоморье (по сказкам А. С. Пушкина)», «Конек-Горбунок», «Загадка Аленького цветочка», «Двенадцать месяцев».

«Лукоморье» — интерактивное занятие, где дети не только являются зрителями небольшого театрального действия, но и сами выступают в роли актеров в небольших представлениях. На данном занятии ребята узнают об истории создания не самых известных для современного читателя сказок: «Сказки о Попе и о работнике его Балде», «Сказки о золотом петушке», «Сказки о медведихе». Кроме того, юные посетители знакомятся с предметами из коллекции музея, соответствующими теме занятия. В конце «Лукоморья» им предлагается придумать различные варианты финала неоконченной сказки Пушкина. Также ребята принимают участие в старинной забаве «живые картины» — перевоплощаются в литературных героев пушкинских сказок.

«Конек-Горбунок» — познавательное интерактивное занятие, посвященное биографии писателя П. П. Ершова и истории создания его знаменитой сказки. Ребята выяснят, как и почему появились сказочные образы «Конька-Горбунка», а также воплотят их в жизнь в театральной импровизации. Дети знакомятся с музейной коллекцией образов героев сказки, выполненных в разной технике: лепки из глины, чугунного литья, мягкой игрушки и бумагопластики.

На занятии «Загадка Аленького цветочка» школьники узнают о жизненном и литературном пути С. Т. Аксакова, историю возникновения его сказки, а также историю появления «бродячего» сюжета о красавице и чудовище. Начало сказки посетители представляют в специальных костюмах в виде театральной сценки. Затем слышат оперу «Земира и Азор», написанную на схожий «Аленькому цветочку» сюжет. Музейная коллекция малой скульптуры Каслинского литья и охотничьих трофеев рассказывает о страстном увлечении Аксакова охотой, а также о произведениях, написанных благодаря этому любимому занятию писателя.

Следующее занятие из цикла «Золотая коллекция» — интерактивное занятие «Двенадцать месяцев» по одноименной

славянской сказке и пьесе С. Я. Маршака, которое проходит на временной выставке. Сотрудники музея в образе героев сказки не только проводят экскурсию по выставке «12 месяцев: сказка военного времени» и разыгрывают фрагмент из пьесы Маршака, но и вовлекают в театральное действо посетителей программы. Ребята узнают о различных вариациях сказочного сюжета в культурах разных стран, историю написания сказки в 1942 г. и постановки ее в главном театре страны — МХАТе.

Поскольку музей «Литературная жизнь Урала XIX века» относится к числу литературных, то творческий компонент занятий реализуется в процессе интерпретации литературных текстов, драматизации сказок. Важными условиями развития творческих способностей детей в процессе занятий, разработанных музеем, выступают расширение знаний в области истории литературы, искусства и культуры, знакомство с литературными произведениями, наличие заданий открытого типа, использование методов сценарной разработки, драматизации и импровизации.

Проанализировав музейную сферу Екатеринбурга в аспекте развития творческих способностей детей младшего школьного возраста, мы пришли к заключению, что ведущие музеи города имеют свои «Детские центры», которые реализуют различные детские программы, направленные на развитие творческих способностей. Наибольшим спектром программ по целенаправленному творческому развитию детей обладает Екатеринбургский музей изобразительных искусств — в силу своей специфики. Программы музея истории Екатеринбурга и музей «Литературная жизнь Урала XIX века» направлены в первую очередь на реализацию миссии своего направления деятельности: изучение и популяризация истории Екатеринбурга, популяризация русской литературы и уральской литературы XIX в., в частности. При этом творческий компонент в программах этих двух музеев является не главным, но вспомогательным. Использование творческих заданий в музейных программах объясняется также тем, что они пробуждают большой интерес у детей, требуют их самостоятельности, самовыражения, дают возможность проявить себя в создании артефакта, театральной сценке, в создании сценария мультфильма или текста сказки.

### Список литературы

*Дружинин В.Н.* Психология общих способностей. 2-е изд. СПб. : Питер, 1999. 368 с.

*Смирнова Е.О., Лаврентьева Т.В.* Дошкольник в современном мире : кн. для родителей. М. : Дрофа, 2006. 270 с.

Творчество: теория, диагностика, технологии : словарь-справочник / под общ. ред. Т.А. Барышевой. СПб. : ВВМ, 2014. 380 с.

## ОБ АВТОРАХ

*Абельская Раиса Шоломовна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры интеллектуальных информационных технологий Уральского федерального университета.

*Аболина Татьяна Михайловна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

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

*Васильев Игорь Евгеньевич* – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Волегов Алексей Владимирович* – кандидат филологических наук, доцент, доцент отделения славистики Государственного университета Чжэнчжи (г. Тайбэй, Тайвань).

*Гафурова Юлия Радиковна* – магистрант II года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Голенищева Мария Сергеевна* – студент 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Голендухина Мария Алексеевна* – студент 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Гололобов Евгений Ильич* – доктор исторических наук, профессор, проректор по научной работе, профессор кафедры социального гуманитарного образования Сургутского государственного педагогического университета.

*Давыдов Остап Михайлович* – литературный редактор журнала «Колокольчик» при информационно-издательском отделе

Централизованной религиозной православной организации «Челябинская епархия Русской Православной Церкви».

*Житкова Людмила Николаевна* – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Зырянов Олег Васильевич* – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Калабина Вероника Михайловна* – научный сотрудник музея «Литературная жизнь Урала XIX века» Объединенного музея писателей Урала.

*Каменецкая Татьяна Яковлевна* – кандидат филологических наук, главный научный сотрудник музея Ф. М. Решетникова Объединенного музея писателей Урала.

*Кардапольцева Валентина Николаевна* – доктор культурологии, профессор, заведующая кафедрой художественного проектирования и теории творчества Уральского государственного горного университета.

*Качков Илья Александрович* – магистрант I года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Комаров Сергей Анатольевич* – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета.

*Кошелева Оксана Дмитриевна* – студент 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Кряжевских Марина Юрьевна* – кандидат культурологии, доцент кафедры художественного проектирования и теории творчества Уральского государственного горного университета; заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XIX века» Объединенного музея писателей Урала.

*Лагунова Ольга Константиновна* – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Тюменского государственного университета.

*Ларцева Екатерина Владимировна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии Уральского федерального университета.

*Ловцова Ольга Валерьевна* – кандидат филологических наук.

*Мамыкина Екатерина Евгеньевна* – студент 2 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Масальцева Татьяна Николаевна* — кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики и массовых коммуникаций Пермского государственного национального исследовательского университета.

*Меллер Вадим Арнольдович* — учитель первой категории, учитель мировой художественной культуры МАОУ СОШ № 61 г. Екатеринбурга.

*Макроносова Алена Эдуардовна* — магистрант I года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Нестерова Анастасия Васильевна* — магистрант I года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Николина Наталья Николаевна* — магистрант II года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Носкова Анна Юрьевна* — студентка 4 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Овчинников Андрей Германович* — старший преподаватель кафедры филологии Специализированного учебно-научного центра Уральского федерального университета.

*Осюшкина Екатерина Олеговна* — магистрант I года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Пальчик Марина Александровна* — заместитель директора по развитию Объединенного музея писателей Урала.

*Подкорытова Татьяна Ивановна* — кандидат филологических наук, доцент.

*Подлубнова Юлия Сергеевна* — кандидат филологических наук, доцент, научный сотрудник сектора истории литературы Института истории и археологии УрО РАН; доцент кафедры издательского дела Уральского федерального университета; заведующая музеем «Литературная жизнь Урала XX века» Объединенного музея писателей Урала.

*Ползунова Юлия Сергеевна* — магистрант II года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Попова Нина Николаевна* — хранитель, Объединенный музей писателей Урала.

*Попович Алексей Игоревич* — студент 3 курса департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Приказчикова Елена Евгеньевна* – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Приловская Ольга Владимировна* – старший преподаватель кафедры телевидения, радиовещания и технических средств журналистики Уральского федерального университета.

*Рава Маргарита Николаевна* – магистрант I года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Рогалева Ольга Олеговна* – магистрант II года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Сахновская Юлия Владимировна* – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории театра и литературы Екатеринбургского государственного театрального института.

*Сидорова Ольга Григорьевна* – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой германской филологии Уральского федерального университета.

*Сироткина Татьяна Александровна* – доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета.

*Сухачева Ольга Юрьевна* – методист детского центра Музея истории Екатеринбурга.

*Созина Елена Константиновна* – доктор филологических наук, профессор, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН; профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Тюлькина Анна Леонидовна* – хранитель, Объединенный музей писателей Урала.

*Филиппенко Мария Владимировна* – соискатель кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Хадынская Александра Анатольевна* – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры лингвистики и переводоведения Сургутского государственного университета.

*Черноскутова Надежда Дмитриевна* – магистрант II года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.

*Чернышов Максим Рудольфович* – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета.

*Шаяхметов Рустам Асхатович* – независимый исследователь башкирской литературы и фольклора; спортивный журналист, член Союза журналистов РФ.

*Шильникова Татьяна Васильевна* – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета.

*Эльстон-Бирон Александр Владимирович* – научный сотрудник музея Ф. М. Решетникова Объединенного музея писателей Урала; ассистент подготовительного отделения для иностранных учащихся Уральского федерального университета.

*Яклюшина Мария Сергеевна* – магистрант I года обучения департамента «Филологический факультет» Уральского федерального университета.



*Научное издание*

Институт истории и археологии  
Уральского отделения РАН  
Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина  
Объединенный музей писателей Урала (г. Екатеринбург)

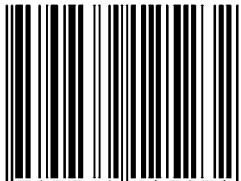
**ДЕРГАЧЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018**  
**Литература регионов в свете гео- и этнопоэтики**

*Материалы XIII Всероссийской научной конференции  
(Екатеринбург, 18–19 октября 2018 г.)*

Редактор и корректор Т. А. Арсенова  
Макет и верстка А.Э. Якубовский

Подписано в печать 29.06.2019. Формат 60x84/16.  
Бумага офсетная. Гарнитура Adonis, PT Sans.  
Уч.-изд. л. 20,8. Усл. печ. л. 29,5.  
Тираж 110 экз. Заказ

ISBN 978-5-7691-2523-2



9 785769 125232

Типография ООО «Юника». 620027, г. Екатеринбург, ул. Московская, 29.  
Тел.: +7(343)3711612 E-mail: [contact@yunikaprint.ru](mailto:contact@yunikaprint.ru)