



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
УРАЛЬСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И АРХЕОЛОГИИ
УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ АДМИНИСТРАЦИИ Г. ЕКАТЕРИНБУРГА

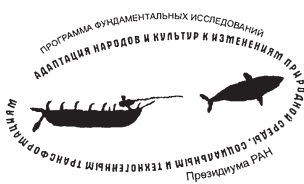
ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей
Выпуск 3
Том 2

Екатеринбург
Издательский дом «Союз писателей»
2007

ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94
Л 642

*Издание подготовлено при финансовой поддержке
Управления культуры администрации г. Екатеринбурга*



Исследовательский проект проводится в рамках программы фундаментальных исследований президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям», а также интеграционного проекта УрО — СО РАН «Эволюция жанров русской литературы XVII–XX вв. и региональные традиции Урала и Сибири»

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

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

Рецензенты: д-р филол. наук *Ю. В. Доманский*
(Тверской государственный университет),
д-р филол. наук *Н. В. Серебренников*
(Томский государственный университет)

Рекомендовано к печати ученым советом
Института истории и археологии УрО РАН

ISBN 978-5-91273-006-1

© Издательский дом «Союз писателей», 2007
© Институт истории и археологии
УрО РАН, 2007
© Авторы статей, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Авторские индивидуальности в социокультурных контекстах XX века

<i>Снигирева Т. А.</i> Проблемы периодизации литературы Урала XX века	5
<i>Власова Е. Г.</i> «Little man»: С. А. Ильин на «посту» городского поэта конца XIX – начала XX века	16
<i>Антипина З. С.</i> Василий Каменский как объект «культурной провокации»	24
<i>Васильев И. Е.</i> Между двумя революциями (поэзия Урала в 1917 году) ...	29
<i>Журавлева Н. С.</i> Литературные объединения Урала в 1917–1925 годы ...	37
<i>Подлубнова Ю. С.</i> Коллективное и индивидуальное в поэзии Урала начала 1930-х годов	50
<i>Старкова Г. И.</i> Юнкорское движение как школа литературного мастерства молодежи Удмуртии 1920–1930-х годов	60
<i>Маркова Т. Н.</i> Рабочая поэзия Магнитки 1930-х годов	79
<i>Петров И. В.</i> Феномен Б. Ручьева и героическое начало в лирике 1930-х годов	87
<i>Исхаков Р. Л.</i> Сергей Васильев и Константин Боголюбов: поединок поэта и критика литературной группы газеты «На смену!»	93
<i>Блажес В. В.</i> Константин Боголюбов и Павел Бажов (из истории литературы Урала 1930–1940-х гг.)	111
<i>Приловская О. В.</i> П. П. Бажов как редактор Д. Н. Мамина-Сибиряка ...	123
<i>Меньшикова А. М.</i> Литературная ситуация на Урале периода Великой Отечественной войны в отражении газеты «Уральский рабочий»	131
<i>Приказчикова Е. Е.</i> «Уральский сокол» К. Евстигнеев и субкультура летчиков-истребителей Второй мировой войны	135
<i>Лукьянин В. П.</i> Творческая индивидуальность как результат столкновения национальных и инонациональных традиций	154
<i>Рогачева Н. А.</i> Принцип «независимости» в современной поэзии Тюмени	164
<i>Козлова Д. В., Литовская М. А.</i> Писательница из провинции: стратегия творческого поведения «уральской звезды»	176

Региональные и национальные аспекты Авторства

<i>Лимеров П. Ф.</i> Устные тексты о св. Стефане Пермском: проблема жанра ..	186
<i>Граматчикова Н. Б.</i> «Гений места» как хранитель исторической памяти в романе А. Федорова «Степь сказала»	194
<i>Прокофьева А. Г., Прокофьева В. Ю.</i> Авторские внутритекстовые проявления в произведениях В. И. Даля оренбургского периода	208
<i>Митрофанова Л. М.</i> Башкирский образ мира в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка	217

<i>Рязанов Р. Ф.</i> Роль авторского начала в национальном самоопределении литературы: творчество М. Бурангулова	227
<i>Ванюшев В. М.</i> Художественные и нравственно-философские искания в русскоязычных поэмах Г. Е. Верещагина	233
<i>Абашев В. В.</i> Урал в романе «Доктор Живаго», или Где находится Юртин?	242
<i>Кунгурицева Н. А.</i> Река Чусовая в раннем творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка	250
<i>Подлесных А. С.</i> Эротические коннотации образа Чусовой в романе А. Иванова «Золото бунта»	258
<i>Мароши В. В.</i> Использование мифопоэтического ресурса в современной региональной прозе: охота за Сорни-Най	266
<i>Анисимов К. В.</i> Геополитические подтексты прозы В. С. Маканина: «Кавказский пленный»	278
<i>Шибанов В. Л.</i> Литературный контекст современной удмуртской драматургии	288
<i>Серго Ю. Н.</i> Мифологический принцип изображения региона в рассказах Р. Ясюкевича	298
<i>Барковская Н. В.</i> Семейное предание как фактор творческой индивидуальности (цикл Е. Туровой «Слезы лиственницы»)	304
<i>Эртнер Е. Н.</i> Локативная метафора в прозе Романа Ругина	312

Автор в художественной структуре произведения и текста

<i>Орлицкий Ю. Б.</i> Василий Каменский как первооткрыватель новых форм в русской поэзии начала XX века	318
<i>Серова М. В.</i> Автор и текст в творчестве Влада Шихова	333
<i>Фокина О. Н.</i> Автор и читатель в повествовательной структуре романа М. Комарова «Жизнь Ваньки Каина»	343
<i>Лимерова В. А.</i> Книга как жанр в творчестве К. Ф. Жакова: на примере «Очерков из жизни рабочих и крестьян на Севере» (постановка проблемы)	352
<i>Харитонова Е. В.</i> Образ мира в книге Т. Белозерова «Кладовая ветра» ...	359
<i>Глебович Т. А.</i> Производственная повесть в журнале «Урал» начала 1980-х годов: о некоторых особенностях жанрового развития	369
<i>Павлова И. В.</i> Дуэль Поэта с Поэзией. О лирике Виталия Кальпиди в контексте поэзии андеграунда 1970–1980-х годов	378
<i>Гарник Е. В.</i> Провинциальный толстый журнал как текст	388
<i>Кислова Л. С.</i> Стратегии <i>инь</i> и <i>ян</i> в драмах А. Богачевой «Учиться, учиться и учиться...» и В. Сигарева «Пластилин»	391
<i>Климутина А. С.</i> Модернистская поэтика сюжета в романе А. Королева «Эрон»	399
<i>Мосеева Н. В.</i> Фантастическое в романе-трилогии В. Крапивина «Голубятня на желтой поляне»	405
<i>Кунцецова Т. Л.</i> Современный коми роман: противоречия времени	411
<i>Зайцева Т. И.</i> Современная удмуртская историко-документальная проза: специфика и возможности	418

АВТОРСКИЕ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ КОНТЕКСТАХ XX ВЕКА

© Т. А. Снигирева
Екатеринбург

ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ УРАЛА XX ВЕКА*

Проблема периодизации общероссийской литературы XX в., как и литературы региональной, связана с сущностными вопросами осмысления историко-литературного процесса «кипящей вселенной» (А. Платонов) словесности минувшего столетия: его соотносительностью с литературой XIX в., ролью Серебряного века как особой эпохи русской культуры, а также с проблемами принципов отбора и оценки литературного материала, представленного советской эпохой. Не случайно в современном литературоведении нет единой, принятой всеми, периодизации литературы XX в. До сих пор в разных гуманитарных сферах приняты следующие периодизации, которые порой носят не столько классификационный, сколько оценочно-смысловой характер:

1. *Традиционная пятиэтапная (или дробная) периодизация*, активно работающая в практике школьного преподавания русской литературы XX в.:

- 1) Литература Серебряного века.
- 2) Литература революции, гражданской войны и 1920-х гг.
- 3) Литература 1930-х гг.
- 4) Литература периода Великой Отечественной войны и послевоенного десятилетия.
- 5) Литература второй половины XX в.

Очевидно, что основанием для данной периодизации являются центральные социально-политические события истории России в XX в., учета внутренних закономерностей развития литературы здесь нет, кроме названия ее первого периода – Серебряный век, в котором дается качественная, но не хронологическая характеристика.

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

Откровенно историческое, не литературное основание спровоцировало и диспропорциональность периодизации: вторая половина XX в. представлена единым периодом, что не соответствует действительному положению вещей.

2. Двухэтапная периодизация Г. Струве.

Эта периодизация – результат осмысления путей развития русской литературы за пятьдесят лет существования советской власти – создана известным ученым-славистом с точки зрения «другого берега». Г. Струве предлагает выделить два периода развития литературы, осуществляющей себя в рамках новой государственности:

1) 1920-е гг. – годы достаточной свободы, отсутствия жесткой цензуры со стороны властных структур, время продолжения характерного для начала века интенсивного экспериментального поиска новых форм осмысления действительности.

2) 1930–1960-е гг. – период литературного средневековья, когда истинная литература, продолжающая традиции классического XIX в., вся «ушла» в литературу русского зарубежья, а подцензурная словесность в Советском Союзе является ни чем иным, как беллетризованным переложением официальной истории и указов новой власти.

Сугубая политизированность данной периодизации очевидна.

3. Трехэтапная периодизация Ю. Кузьменко.

Ученый исходит из учения Гегеля о двух основных состояниях общества и общественного сознания: героическое (период становления) и аналитическое (период зрелости). Близка к этой терминологии концепция «горячей» и «холодной» культур, пассионарности и энтропии (Л. Гумилев), «культуры-1» и «культуры-2» (В. Паперный).

Создавая свою классификацию в 1970-е гг. и стараясь избежать какой-либо оценочности, Ю. Кузьменко предложил следующую схему, ломающую однолинейность предыдущих периодизаций:

1941–1945	+	послевоенное десятилетие
		переходный период
1920–1930-е	–	1960–1970-е
героическое состояние общества и литературы	–	аналитическое состояние общества и литературы

С учетом завершенности целой литературной эпохи – XX века – можно предложить *следующий вариант периодизации общероссийской литературы последнего столетия:*

1) Литература Серебряного века.

2) Литература 1920–30-х гг., период образования трех форм существования отечественной литературы (официальная литература, литература духовного сопротивления, литература русского зарубежья).

3) Литература Великой Отечественной войны и послевоенного десятилетия (переходный период).

4) Литература «оттепели» и 1970–1980-х гг.

5) Литература рубежа XX–XXI вв. (1990–2000).

Именно эта периодизация может стать основой для периодизации литературы Урала XX в.

Применительно к региональной литературе помимо историко-литературного плана проблема периодизации имеет теоретико-методологический аспект, напрямую связанный с одной из самых болевых проблем *литературы провинции* – проблемой *провинциальности* литературы нестоличной. Отсюда одним из важнейших постулатов изучения региональной литературы является принцип контекстуальности: «региональная литература “имярек” и общероссийский процесс». И одним из признаков состоятельности того или иного явления регионального масштаба является контакт с центральной прессой и общероссийским литературным процессом. Попутно замечу: все мы несколько лукавим, говоря «общероссийский», поскольку речь обычно идет о столичной литературной ситуации: петербургской / ленинградской или московской.

В первой, вызванной острой практической необходимостью, книге (в приказном порядке в школьное преподавание был введен так называемый «региональный компонент»), предлагающей системное описание литературы Урала, авторским коллективом декларируется: «Какими принципами мы должны следовать при изучении литературы в школе? Прежде всего, очень важно изучать литературу Урала в контексте общероссийского литературного процесса. Это значит необходимость достаточно отчетливого установления, во-первых, того, какие произведения местных авторов создавались под влиянием художественных тенденций общероссийского масштаба или в очевидной связи с ними, во-вторых, в чем уральские книги углубляли и развивали эти общероссийские тенденции и, в-третьих, в чем литературный процесс на Урале опередил и инициировал искания современной ему отечественной литературы»¹.

Один из ответственных редакторов цитируемой книги, Е. К. Созина, в коллективном сборнике «Литература Урала: история и современность» (Екатеринбург, 2006), размышляя о проекте создания

уже *академической* «Истории литературы Урала» и привлекая безусловные авторитеты, полемически заостряет проблему: «...установка на то, что литература региона (края, народа и т. д.) является лишь *частью, элементом* общероссийской литературы (а эта установка – центральная в ряде исследований региональной литературы советского периода) – это тоже своеобразный реликт имперского, политизированного и унифицирующего подхода к явлениям духовной жизни. М. М. Гиршман однажды заметил, что “часть” бывает у трупа, у живого организма “частей” нет, ибо каждый его орган есть живое целое»².

Видимо, литературе региона действительно свойственны такие постулируемые, в том числе и хронологические, формы взаимодействия с общероссийской культурой, как *ученичество* и *запаздывание*, но реально это скорее всего и «...именно процесс *взаимодействия*, и в некотором отношении уральские или сибирские авторы могли опережать соответствующие линии движения центральной литературы: общерусское, а уж тем более общероссийское, слагалось из многих целостных компонентов»³.

Советская эпоха – эпоха жесткой централизации литературного процесса и литературной жизни, в которой был задействован чрезвычайно удобный для любого тоталитарного государства принцип строгой иерархической конструкции, своеобразной пирамиды власти в целях облегчения контроля за писателями и управления литературой, которая, как еще помнит старшее поколение гуманитариев, «должна стать частью общепролетарского дела», а это по времени – две трети существования литературы в XX столетии. Данная установка сказалась на характере развития региональной литературы, как и литературы «национальной окраины»: для того, чтобы стать известным, писатель *должен* был уехать в Москву и публиковаться в столичных журналах и издательствах, в случае с национальными писателями (в оптимальном варианте) – переходить на русский язык, что, скажем, в 1970-е гг. сделали В. Быков и Ч. Айтматов.

В связи с обозначенной спецификой культурной ситуации советской эпохи говорить о продуктивности такого теоретического ключа в исследовании региональной литературы, как «культурные гнезда», применительно к XX в. весьма сложно. Думается, в советскую эпоху происходит иное явление: своеобразный «выброс», «протуберанец» культуры региона в общесоюзную культуру. Регион или его представитель (культурный герой) становится одним из героев масштаба страны. Здесь вновь возможна аналогия с литературами национальных

республик. В 1960–70-е гг. на авансцену искусства выходят такие явления, как «литовская графика», «прибалтийский психологический роман», «грузинский лирический кинематограф», «армянская притчевая проза» и т. п. В различные годы в литературоведении появлялись (и отнюдь не благосклонно оценивались) такие понятия, как «смоленская школа», «проза сибиряков», «уральский сказ», «одесская школа» и даже «расстрелянное украинское Возрождение».

В XX столетии литература Урала заявила о себе таким образом несколько раз: в 1930-е гг. – сказами П. П. Бажова, в 1960–70-е – романтико-дидактической прозой для подростков В. Крапивина, в 1980–90-е гг. – комплексным уральским бумом: от «уральского рока» до поэзии Б. Рыжего, которого называют последним поэтом классической русской поэзии.

Одновременно с яркими «выходами» на авансцену культурной жизни, когда регион заявляет или напоминает о себе, внутри собственного географического формата развивается свой литературный процесс, связь которого с общесоюзным, во-первых, должна быть исследована, во-вторых, исследована с учетом тех особенностей, которые обусловлены спецификой материального и духовного ландшафта. Этот тезис – соотносительность / несоотносительность с общероссийским (общесоюзным) литературным процессом с учетом характерологической специфики литературы Урала – является основанием ее периодизации.

Необходимо помнить также о том, что в отношении литературы Урала проблема периодизации усложняется, т. к. уральский регион разнообразен этнически, и литература в его рамках создается на разных языках. Здесь должна быть отдельно оговорена специфика, в которой сведущи специалисты, занимающиеся башкирской, татарской, удмуртской, коми литературами и литературой народов уральского Севера.

За основу можно принять следующую **периодизацию литературы Урала XX века**.

1. Литература Серебряного века. Конец 1890–1910-е гг.

Уникальность литературной ситуации эпохи «серебра» характеризуется как взаимообогащающее одновременное существование трех различных художественных парадигм: реалистической, модернистской (в нашем регионе – прежде всего футуризма) и искусства, которое позже будет принято называть «социалистическим реализмом». Поскольку на Урале традиционно доминантной литературной интенцией была повышенная социальность, то ведущим (но, конечно,

не единственным) направлением является реализм, подпитываемый и сугубо региональными корнями – творчеством Д. Н. Мамина-Сибиряка и Ф. М. Решетникова.

2. Литература 1920–1930-х гг.

Период характеризуется становлением новых форм литературной жизни (УЛИТА, издательство УралОГИЗ, литературное приложение к газете «Уральский рабочий» – «Товарищ Терентий» и т. д.) и утверждением соцреализма с совершенно неожиданным результатом – творчеством П. Бажова, предложившим свою, ставшую официальной и одновременно – национальной и региональной, – мифологию края. Общесоюзная проблема формирования трех форм литературной жизни применительно к Уралу в этот период выглядит редуцированно. Литература эмиграции – М. Осоргин, К. Ф. Жаков и несколько вновь открывающихся имен (В. Емельянов, например). Существование неподцензурной литературы духовного сопротивления пока не подтверждено никакими значительными историко-литературными фактами.

3. Литература периода Отечественной войны и послевоенного десятилетия.

Уникальное пятнадцатилетие в развитии всей культуры региона, поскольку Урал в годы войны стал одним из основных мест эвакуации.

4. Литература «оттепели» и 1970–80-х гг.

Для определения этого периода необходимо откорректировать два, утвердившихся в уральском литературоведении, тезиса: «оттепель» на Урале – запоздала (с этим сложно согласиться), но продлилась она дольше, нежели в общероссийской культурной ситуации (эта мысль подтверждается историко-литературными фактами). Дело в том, что четко определенных хронологических рамок «оттепели» как общественного, культурного, литературного явления до сих пор нет и по отношению к общероссийскому историко-литературному процессу. Определение хронологии литературной «оттепели» варьируется в зависимости от того, какого рода события кладутся в основу – политические или собственно литературные. Приведу основные варианты хронологических рамок.

В основе – политические события: 1953 (год смерти Сталина) – 1963 (год снятия Хрущева); 1953–1968 (ввод советских войск в Чехословакию); 1956 (год XX съезда партии) – 1963 или 1968.

В основе – события литературного характера: 1954 (2-й съезд писателей СССР) – 1970 (разгром «Нового мира» А. Твардовского);

1954–1964/65 (судебные процессы над И. Бродским, Ю. Даниэлем и А. Терцем).

Существует множество «скрещивающихся» вариантов, когда одна из дат имеет политическую, другая – собственно литературную подоплеку. Например: 1953 (для современников «оттепели» начало ее настойчиво связывается со смертью Сталина) – 1970 (год разгрома «Нового мира»). В любом случае, и скептик А. Ахматова, и романтик Б. Окуджава, как и все в России, прекрасно понимали всегдашнюю зависимость русской поэзии от государственной политики, будь то восприятие «оттепели» как «времен вегетарианских» (Ахматова) или как «глотка свободы» (Окуджава).

Есть смысл подробнее остановиться на проблеме «оттепели» как особого периода в истории отечественной литературы второй половины XX в., дабы на конкретном материале показать специфику хронологических форм взаимодействия региональной литературы с общероссийской ситуацией.

Как было сказано выше, принято считать, что в провинциальной, в том числе уральской, литературе «оттепель» запоздала, начавшись не в середине, но в конце 1950-х гг., а то и в начале 60-х. «На Урале пора литературной “оттепели”, – пишут авторы обзорной главы “Литература Урала в 1960–70-е годы” Л. П. Быков и Н. Л. Лейдерман, – наступила несколько позже, чем в центре, – где-то ближе к середине 60-х годов»⁴. Но логика анализа именно региональной литературы 1950–1960-х гг. приводит к мысли о том, что «оттепель» – явление не столичное, она – одно из свидетельств того, что даже небольшой шаг к демократизации социальной жизни ведет к явлениям децентрализации. «Оттепель» делала и сделала в основном провинциальная Россия: алтаец В. Шукшин, уроженцы Вологды и русского Севера А. Яшин, В. Белов, Н. Рубцов, сибиряки С. Залыгин и Г. Тропольский, воронежец Ан. Жигулин, а также «провинциалы СССР»: белорус В. Быков, киргиз Ч. Айтматов, литовец М. Слукцис, грузин О. Чиладзе, эстонец Энн Ветемаа и т. д. Характерен псевдоним, первоначально стоявший над названием повести «Щ-854» (при публикации обретшей новое название – «Один день Ивана Денисовича»), – А. Рязанский.

Дебютные книги уральцев-шестидесятников вышли на грани 1950–60-х гг., как и дебютные книги большинства вышеназванных лидеров «оттепели».

Н. Никонов: «Лесные дни» (1962). В. Крапивин: «Рейс Ориона» (1962), «Брат, которому семь» (1963). Б. Путилов: рассказы конца

1950-х – начала 60-х, выполненные в русле «исповедальной прозы» журнала «Юность» эпохи В. Катаева. А. Филиппович: рассказы конца 1950-х – начала 60-х гг., выполненные в рамках этого же направления «оттепели». А. Ромашов: «Раннее утро», републикованное под названием «Старая пашня» (1957). А. Решетов: «Нежность» (1958). Б. Марьев: «Большой мечты огни» (1960). И. Тарабукин: «Павлиний хвост» (1959). А. Домнин: «Рассказы и стихи для детей Мау-Ми» (1959).

Итак, как показывают годы публикации, опоздания в начале «оттепели» на Урале не было, поскольку названные прозаические книги и стихотворные сборники уже несли на себе и отпечаток нового времени, и печать авторской индивидуальности.

«Оттепель» – одномоментный общероссийский (общесоюзный) процесс, инспирированный не столько внутренними законами развития литературы, сколько социально-политическими переменами. Не случайно в один и тот же год – 1958 – на должность главного редактора «Нового мира» властями вновь приглашен А. Т. Твардовский, и, безусловно, в результате властного решения уже в январе этого года вышел первый номер «Урала» и начал издаваться еще один специальный региональный журнал «Уральский следопыт».

Верхняя грань «оттепели», как и в общероссийском масштабе, колеблется между серединой 1960-х – началом 1970-х гг. Но здесь вступает в действие своеобразный «охранительный закон» литературной жизни вдали от столицы. Правы авторы главы «Литература Урала в 1960–70-е годы», считая, что инерция «оттепели» на Урале «была продолжительнее и в некотором отношении глубже. Сюда столичные громы и молнии доходили уже глуше, а неординарная, смелая мысль встречалась здесь с менее решительной цензурой. <...> На страницах того же “Урала” иногда находили место острые, существенно расходящиеся с официальной идеологией произведения, которые не могли пробиться в центральные издания»⁵.

Несмотря на то, что «опорный край державы» имел своеобразную славу «идеологического заповедника» (край рабочего, т. е. самого сознательного = правоверного класса), культурная ситуация именно идеологически была менее жесткой, более «вегетарианской». Так, в тяжелые для русской литературы 1946–47 гг. уральские писатели были выведены из-под удара, и местное отделение Союза писателей не искало и не клеймило «своих» Зощенко и Ахматову, хотя такая «разнарядка» была дана и находила «инициативную поддержку» в некоторых регионах. В 1964 и 1965 гг. (процессы над И. Брод-

ским, Даниэлем и Терцем) более или менее всё было также спущено «на тормозах».

С завершением процессов «оттепели» и началом «застоя» в уральском регионе произошли достаточно интересные явления. Так, не все писатели, поколенчески принадлежащие к шестидесятникам, ощущали себя таковыми. Характерна в этом смысле оговорка М. П. Никулиной в одном из эссе о поэзии Ю. В. Казарина: «Мы так долго принимали искусственный климат за Погоду (“кремлевское солнце”, “оттепель”, “ветер перемен”...), что почти научились жить в нем, почти создали новый образ жизни и новую философию...».

По мнению Е. А. Баженовой, и творчество самой М. П. Никулиной в истоках своих с «оттепелью» не сопрягается: «С первых же публикаций стало очевидным несовпадение поэзии Никулиной с общим пафосом “шестидесятников” – она не ложилась на ритм победных маршей, не стремилась “открывать глаза”, учить, спасать или вести за собой. Такая творческая установка казалась “несовременной”, что вполне справедливо, если под современностью подразумевать злободневность»⁶.

Исследователь видит обращенность поэтессы и в 1960-е гг. прежде всего к опыту Серебряного века русской поэзии. В. В. Абашев также склонен объяснять причины замкнутости поэзии А. Решетова в «локальном контексте» не только «географической отдаленностью от столиц», но и противостоянием решетовского мира «своему поколению и времени – тому яркому, противоречивому, насыщенному поисками и открытиями периоду, который мы называем шестидесятыми годами. Нет, – продолжает свои размышления исследователь, – некоторые совпадения с временем, его эстетикой и пафосом, безусловно, есть, стилистически поэзия Решетова почти растворена в шестидесятых. Нетрудно найти переклички с В. Соколовым, Е. Винокуровым, К. Ваншенкиным, Н. Рубцовым и другими, но, вчитываясь в его книги, приходишь к мысли, что эти сходства имеют внешний характер. Внутренне, по существу своего художественного созерцания, Решетов, скорее, расходится с популярными стилистическими вариациями поэзии шестидесятых, чем совпадает с ними. Тогда как “шестидесятников” больше волновало общественное, национальное, историческое, в поэзии Решетова с неподдельной глубиной выразилась тяга к экзистенциальной проблематике человеческого бытия»⁷.

Итак, и в случае двух безусловных поэтических дарований вновь действует своеобразный закон «охранной грамоты» провинции, активно работающий в советскую эпоху: не быть «на волне», «на греб-

не» – порой значило быть «на глубине» литературы. В порядке констатации, но не оценки можно добавить, что проза таких писателей, как Никонов, Путилов, Потанин, складывалась под несомненным влиянием реалистического письма как XIX, так и XX в.

К середине 1970-х – в 80-е гг. (в разгар «застоя») на Урале складывается весьма интересная и стабильная литературная ситуация.

1) Пришедшее в шестидесятые годы поколение писателей продолжает работать в формате подцензурной, официальной литературы. Именно в эти годы на Урале создаются и издаются произведения, отмеченные безусловной творческой удачей. М. Никулина: книги стихов «Мой дом и сад» (1969), «Имена» (1979), «Душа права», «Колея» (1983), «Бабыя трава» (1987). Э. Бояршинова: книги стихов «Не исчезнет Добро» (1976), «Приезжай на листопад!» (1978). К. Лагунов: роман «Бронзовый дог» (1982). Е. Айпин: повесть «Я слушаю землю» (1983). А. Неркаги: повесть «Анико из рода Ного» (1977). И. Акулов: роман «Касьян Остудный» (1979). Н. Никонов: повесть «Глагол несовершенного вида» (1972), публицистическая поэма «След рыси» (1979), повесть «Старикова гора» (1984), роман «Весталка» (1986). В. Крапивин: повести «Та сторона, где ветер» (1965), «Оруженосец Кашка» (1966), «Тень Каравеллы» (1968–1970), трилогия «Далекие горнисты» (1971), «Мальчик со шпагой» (1973–1975), «Колыбельная для брата» (1979) и др. Б. Путилов: повесть «Сокрушение Лехи Быкова» (1982). А. Ромашов: «Диофантовы уравнения» (1981).

2) Готовится к дебюту поколение, которое окажется «задержанным» и выйдет к открытым публикациям только в конце 1980-х – 90-е гг. Это «опоздание» сформировало европейский тип творческого поведения, воспринимающий «художество» как личное, приватное занятие, и обусловило культурный взрыв конца 1980–90-х гг. Наиболее показательный пример – творческая судьба Ю. Казарина.

Итак, характерологические особенности литературной «оттепели» на Урале можно сформулировать следующим образом: одновременность начала «оттепельного» движения с общесоюзным; пролонгированность «глотка свободы», выход «оттепельного» движения за общесоюзные хронологические рамки; действие своеобразного закона «охранной грамоты» провинциальной жизни, обусловившего возможность ограничить «энергию заблуждения» (В. Шкловский) и «энергию обольщения», столь свойственную «оттепели».

5. Литература конца XX – начала XXI вв.

В отличие от общероссийской ситуации, на Урале конец литературного столетия не датируется 1995/96 гг. (И. Бродский: «Конча-

ется XX век, но прежде кончусь я»). Напротив, вторая половина 80-х – начало 2000-х гг. осмысливается как особый и весьма креативный для литературы Урала период. В этом аспекте концептуально важной является мысль о том, что эпохе глобализации, активно вырабатывающей и утверждающей два нивелирующих стандарта существования литературы («гипертекстуальность» и массовая культура), противостоит «активизация региональных литератур, которые выдвигают иные ориентиры и создают иную возможность развития искусства. Именно региональные литературы прежде всего являются пластом искусства, который сохраняет в себе национальное своеобразие как в форме, так и, особенно, в содержании – в ценностных ориентирах: в осмыслении назначения человека, устройства жизни, соотношения духовного и материального, красоты и пользы, свободы и долга, совести и греха и др.»⁸.

Одним из путей характеристики второго рубежа отечественной словесности может стать анализ соотношения фундаментальной и массовой культур в эпоху глобализации.

Данные размышления были вызваны необходимостью актуализации вопросов периодизации региональной литературы, поскольку для создания истории литературы Урала, как и для всех подобных проектов и изданий, периодизация литературного процесса – вопрос и структурирования историко-литературного материала, и, в какой-то степени, методологии его описания.

Примечания

¹ Лейдерман Н. Л., Созина Е. К., Литовская М. А. Как изучать литературу Урала в школе? // Литература Урала. Очерки и портреты: Книга для учителя. Екатеринбург, 1998. С. 661–662.

² Созина Е. К. Об истории литературы Урала: предисловие к проекту // Литература Урала: История и современность. Сб. статей. Екатеринбург, 2006. С. 8.

³ Литературный процесс на Урале в контексте историко-культурных взаимодействий: конец XIV–XVIII вв. Коллективная монография. Екатеринбург, 2006. С. 297.

⁴ Быков Л. П., Лейдерман Н. Л. Литературная жизнь Урала в 1960–70-е годы // Литература Урала. Очерки и портреты. С. 268.

⁵ Там же. С. 268.

⁶ Баженова Е. А. М. П. Никулина // Литература Урала. Очерки и портреты. С. 275.

⁷ Абашев В. В. А. Л. Решетов // Литература Урала. Очерки и портреты. С. 289–290.

⁸ Гурленова Л. В. Ментальность современной русской литературы (региональный аспект) // Литература Урала: История и современность. С. 69.

**«LITTLE MAN»: С. А. ИЛЬИН НА «ПОСТУ» ГОРОДСКОГО ПОЭТА
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

Сергей Андреевич Ильин был самым известным литератором Перми начала XX в. Славу ему принесли поэтические публикации на страницах «Пермских губернских ведомостей» и, прежде всего, веселые стихотворные фельетоны, которые С. Ильин чаще всего подписывал псевдонимом *Little man*. Рассматривая Ильина как представителя нового типа провинциального литератора, мы исходим из того факта, что его газетная поэзия стала одним из проявлений общего для русской культуры тех лет процесса формирования так называемой газетной литературы.

Бурное развитие средств массовой информации на рубеже XIX–XX вв. – газет и журналов, активно размещающих на своих страницах литературную информацию, – начинают формировать новую читательскую аудиторию, основной социальной базой которой становится городская среда. Эта среда выдвигает и новый тип писателя – городского литератора, функция которого заключалась в эстетизации повседневной жизни локального сообщества и ограничивалась местом и временем его собственной жизни. Подчеркивая то обстоятельство, что данный тип появляется в общем процессе формирования массовой литературы в конце XIX – начале XX в., мы обращаемся к его провинциальному варианту, поскольку в провинции он становится наиболее автономным.

Опираясь на понятие «поста», предложенного П. Бурдые для характеристики социальной позиции писателя, рассмотрим основные его составляющие: а именно, позицию в социальной иерархии, набор «примеров для подражания»¹, набор нормативных представлений о настоящем поэте и механизмов их утверждения.

В становлении нового литературного амплуа пермского автора можно наметить две линии отношений-отталкиваний, которые сформировали его: это взаимодействие с общенациональным представлением о статусе писателя – с одной стороны, и традицией его воплощения в провинции – с другой.

Начнем с того, что и лирика, и фельетоны С. Ильина содержат активную авторефлексию по поводу собственного писательского статуса. Лирические самохарактеристики говорят о драматичности пereinживаний поэта, вынужденного писать стихи на злобу дня:

И эту творческую силу,
Осмыслившую жизнь мою,
Я сам, палач, веду в могилу,
Когда талант свой продаю!²

Обращаясь к возлюбленной, лирический герой Ильина просит ее помолиться за него:

Чтоб талант свой, большой и чудесный,
Не разменивал он на гроши,
Не гасил этот светоч небесный,
Этот перл драгоценный души!³

В этих пассажах нашли отражение те особенности восприятия поэта, которые связаны с темами избранничества, почти богоподобной возвышенности. Любопытно, что представления об избранничестве простодушно проговариваются не только в описании творческого, идеального бытия поэта, но и его житейского, реального существования, в том числе связываются с успехом у женщин:

Красавица, на мне останови
Свой ясный взор, который так спокоен, –
В избранники попасть твоей любви
Я более, чем прочие, достоин.
Я не блещу ни внешней красотой,
Ни глубиной ума, ни речью меткой...

...

И пред тобой другим я стану вмиг:
Заблещет песнь восторгами привета,
Живым лучом поэзии согрета,
Засветится мой вдохновенный лик...⁴

Настоящий поэт для Ильина – это мастер слова, умеющий превратить красоту своих переживаний в красоту стиха. Своего рода кредо подлинного поэта формулируется Ильиным в юбилейной статье о Жуковском: «Меланхолический поэт, индифферентно относящийся к общественным вопросам, к явлениям действительной жизни, – он, тем не менее, один из славнейших борцов литературного прогресса. Жуковский по праву должен быть признан родоначальником русской лирики и художественности стиха»⁵.

Перечень поэтов и писателей, которым Ильин посвящал свои литературно-критические выступления⁶, свидетельствует о некоем обобщенном видении русской классики, в которой Ильину дороги и чистые лирики, и гражданские поэты. Важной представляется особая чуткость к эстетике слова, которая ставится превыше гражданского

долга поэта. Поэзия языка в литературе, освященная идеями добра и верой в человека, преодолевает идеологию и политику. Вот что пишет Ильин о Короленко: «Это – поэзия языка, такая колоритная и сильная, то привлекающая вас рельефною выпуклостью рисунка, то чарующая веянием чего-то таинственного и неизведанного. Чувства и мысли писателя всегда глубоко привлекательны и чужды какой-либо тенденциозности и говорят нам о любви к народу, о вере в него и его светлое будущее и о стремлении писателя доискаться в каждом человеке именно “человека”, будь то “подлец-мужичок” Тюлин или жид Янкель... Эта вера в людей и бодрая вера в победу добра над злом красною нитью проходят через все произведения Короленко, и в них залог его успеха и того неотразимого обаяния, которое производит почти каждый его рассказ на читателей самых противоположных взглядов. О Короленко как о великом беллетристе одинаково восторженно отзываются и представители либерализма, и завзятые консерваторы»⁷. Можно сказать, что Ильин руководствуется некими «идеализированными критериями русской классики»⁸, как они сложились в русском обществе к началу XX в.

В расстановке значимости критериев оценок показателен и пассаж о Некрасове, в котором слышатся отголоски собственных переживаний критика: «Сам Некрасов считал себя рядовым русской литературной армии (“...во мне нет сил героя – / Тот не герой, кто лавром не увит / Иль на щите не вынесен из боя, – / Я рядовой (теперь уж инвалид)...”). Мало того – в минуты унынья он склонен был считать себя одним из тех воинов, которые шли на бой, но вреда врагу не нанесли, литературным парием, не стяжавшим право на любовь и уважение народа, горемыкой-певцом, не осмелившимся петь даже вполголоса, человеком, слово и дело которого не шли в дружеском союзе, потому что борьба мешала ему быть поэтом, а песни мешали быть борцом. Но на свое призвание как писателя Некрасов смотрит ясными глазами: *“Я призван был воспеть твои страданья, / Терпеньем изумляющий народ, / И бросить хоть единый луч сознанья / На путь, которым Бог тебя ведет!”*. Суровая муза поэта не учила его волшебной гармонии, звукам сладким и молитвам, запрещала ему “в годину горя” славить красу долин, небес и моря и ласку милых. В ее печальных, молящих, больших и плачущих напевах непрестанно звучала, модулируя по временам и в светлый тон, не чуждый бодрости и силы надежды, одна основная заповедь: *“Будь гражданин! служба искусству, / Для блага ближнего живи, / Свой гений подчиняя чувству / Всеобнимающей Любви!”*»⁹.

В восприятии Ильина лирика противопоставляется прозе жизни, как некий идеал – прагматичной реальности:

Стал черствым мир, матерьялизма раб,
Сердца людей покрыла прозы плесень,
Но, может быть, растрогать нас смогла б
Поэзия толстовских дивных песен!¹⁰

В стихах Ильина проговаривается некий идеализированный «классический» образ поэта¹¹, такой, каким он сложился благодаря гимназическому образованию и домашнему чтению в кругу семьи председателя губернского суда, а в целом, в типичной интеллигентской семье второй половины XIX в.

В фельетонах интонация размышлений Ильина о роли поэта и поэзии резко меняется. Звучат прямые пародии на идеализацию поэтического призвания, которые заставляют говорить о карнавальном снижении, переворачивании автором собственных идеалов:

Поэт на вершине поэзии,
Я стою на высокой горе:
Надо мною лишь купол небес,
Подо мною река в серебре,
За рекою долина и лес.
Подо мною, я знаю, кишит
И гудит муравейник людской,
По реке пароходик бежит,
Паровозик пытит за рекой.
Но упорно я вниз не гляжу, –
Устремил я на небо свой взор
И за солнцем ревниво слежу.
И смотрю я на солнце – в упор!
Бросив вызов мирской суете,
Я земные утехи презрел
И влеченьем живу к высоте,
О котором Жемчужников пел.
Дразги жизни сурово браня,
Я и он – мы на небо глядим,
Только вот... отчего у меня
Небольшая есть разница с ним?
Устремлю ли на солнце глаза, –
Мигом взор застигает слеза,
И не прочь я у тучи просить,
Чтобы солнце от глаз моих скрыть.
Погляжу в небеса – синева!
Синева там одна мне видна,
Да притом же болит голова

И отчаянно ноет спина...
Но упорно гляжу в небеса:
Если я уже так близорук,
То могу услышать голоса,
Уловить хоть малейший их звук,
Не безмолвен, увы, небосвод,
Молча месяц по небу плывет.
(Не воды ль он набрал себе в рот?)
А внизу загудел пароход...
Кто-то громкую песню поет,
И в той песне я слышу намек:
Дурачок, дурачок-простачок!
Брось глядеть ты в небесную высь,
К нам, на землю, спустись –
Ты хоть бодр и отважен и борз,
Но потел через меру и мерз¹².

Говоря об автономизации литературы в качестве самостоятельной сферы деятельности, П. Бурдые писал о том, что «отныне художник должен искать компромисс между личным видением мира, стремлением к самовыражению – и требованиями рынка, которые формулирует продюсер или издатель»¹³. Ильин достаточно трезво осознавал свое положение между этими позициями, пытаясь найти ему объективное объяснение:

Предоставь стихотворцам-орлам
Подниматься к самим небесам:
Если силы достаточно есть
На высокую гору залезть,
Это вовсе не значит, мой друг,
Что в орла превратился ты вдруг!
Брось мечтать – к нам на землю сойдем!
Если ты не навеки ослеп,
То способен посильным трудом
На земле зарабатывать хлеб¹⁴.

Возвышенная риторика лирической авторефлексии в фельетоне сменяется трезвым и взвешенным размышлением, которое свидетельствует о вполне осознанном и прагматичном обращении к так называемой «злободневной поэзии».

Ильин осознает свою роль в литературе как роль «маленького человека», поле деятельности которого исчерпывается местной злобой дня:

Нет, для меня не синекура
Газетная литература,

Писал, не видя в этом зла,
Я и про бритта и про бура,
И про китайские дела.
Касался фактов жизни местной,
И их снабжал в стихе своем
То аттестациею лестной,
То назидательным шлепком¹⁵.

В структуре местного литературного поля Ильин предстает как тип профессионального литератора, зарабатывающего на жизнь поэтическим трудом. Для него журналистика не была второй профессией. Периодика тех лет, в силу своей особой литературности, позволила сделать поэзию профессией. Ильин не питал здесь никаких иллюзий, его отношение к собственному положению было прагматичным и даже расчетливым. Его коллеги вспоминали, что Ильин «махнул рукой» на издание сборника своих стихов (издание небрежное, с опечатками), не приобретя на нем ни копейки, а скорее отяготившись обязательством¹⁶.

Адекватность понимания своей роли и места в литературе позволяет говорить о востребованности нового литературного типа в культурной жизни провинции начала XX в. Эта литературная позиция явилась ответом на культурные запросы горожанина, осознавшего свою социокультурную особенность как представителя целого сообщества. Пост литератора городской газеты был своего рода медиатором новой идентичности, связанной с пространством города.

Важным фактором укоренения данного типа является соотносимость с конкретной географией этого пространства. В злободневной поэзии Ильина город заговорил на языке реальных имен и своей топонимике. Благодаря газетной поэзии, особенно стихотворному фельетону, у города появился свой собственный поэтический язык и свои поэты. Ильин был для пермяков соседом, живущим на ближайшей улице в Разгуляе:

Переезжай, голубчик мой,
От центра ближе к Разгуляю,
Нехорошо *у нас* (курсив мой. – Е. В.) зимой,
Зато теперь не надо рая.
Здесь близко кладбище, острог,
Вокзал железных двух дорог.
Ну, в общем, если нужно скрыться,
У нас лишь стоит поселиться¹⁷.

Благодаря соседству возникает особая степень доверия между поэтом и читателем, снимающая дистанцию «поэт – толпа», отменя-

ющая ее. Поэт – это один из горожан, веселый и остроумный собеседник, пишущий не для себя, а для другого.

В газете Ильин получает не только своего читателя, что важно для провинциального поэта в целом, но и материал для поэзии. Тем самым преодолевается монологичность графомана, не умеющего создать «нечто отличное от себя»¹⁸. Путь провинциального автора от себя – к другому через общность места и времени, т. е. литературное воплощение «опыта жизни здесь», по верному наблюдению Е. Н. Эртнер¹⁹, формируют творческое «я» писателя из провинции.

Осознание своей внеположенности устойчивым представлениям о поэте и поэзии доходит до комического апогея в сюжете конкуренции С. Ильина с пермским учителем чистописания, поэтом М. А. Афанасьевым. Ильин иронично обыгрывает понимание того, что даже в Перми по сравнению с прежними поэтами он выглядит маргиналом:

Где уж мне, дураку, чай с лимонами пить,
И во сне не мечтал я об этом,
Где уж мне наравне с Афанасьевым быть,
Знаменитым губернским поэтом²⁰.

Едкая ирония Ильина, тем не менее, соседствует с искренним признанием того, что, несмотря на всю свою комичность и старомодность, учитель чистописания М. А. Афанасьев – настоящий поэт. «Да, он был поэтом! Этот скромный, безответный учитель чистописания, трепетавший перед всеми, кто стоял хоть немного выше его по службе, в часы досуга беседовал с музами, парил на своем пегасе высоко над землею, не клоня гордой головы “к ногам народного кумира” (Пушкин)»²¹, – писал Ильин в очерке, посвященном памяти своего учителя.

Оправдывая Афанасьева, Ильин отчасти защищает себя: можно быть настоящим поэтом, будучи поэтом пермским. «Пермскому поэту М. Афанасьеву» – так подписали письмо своему учителю чистописания пермские студенты Казанского университета, – вспоминает Ильин.

Как мы показали, процесс формирования «поста» городского поэта, маленького человека от литературы, был непростым и шел через ломку представлений о «настоящем» поэте, взлелеянных русской интеллигенцией XIX в. Однако процесс этот был органичным и творчески вполне состоятельным. Можно сказать, что, придя в редакцию «Пермских ведомостей» со стихотворным фельетоном, Ильин проявил верное «чувство инвестиции» (П. Бурдые). Не стремясь к поко-

рению доминантных позиций, по крайней мере, к покорению столицы, он нашел органичные возможности реализации своих способностей. С. Ильин осознал и воплотил свою социальную идентичность и данный ею потенциал.

Автономизация литературной жизни России, которая наметилась в конце XIX в., коснулась и провинции, но прошла в специфическом варианте – чаще всего в формах «общедоступного производства». В начале XX в. провинциальные авторы социологизировались как авторы газетной литературы. Очевидно, эта линия развития могла бы быть творчески плодотворной не только для местной литературы, но и для общих литературных процессов начала века. Она формировала новый слой литературы и литераторства «среднего класса», заполняя нишу между шедевром и низовой культурой. Само явление городской газетной литературы стало симптомом расширения и демократизации литературного поля, появления новых возможностей и ресурсов, не ограничивающихся только столицей. Но это развитие прервалось, на смену ему в советское время пришла новая централизация – на этот раз идеологическая.

Примечания

¹ *Бурдые П.* Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

² *Little man.* Конная ярмарка // Пермские губернские ведомости (у нас далее ПГВ). 1902. 29 июня. С. 5.

³ *Ильин С.* Ладе // ПГВ. 1906. 15 янв. С. 2.

⁴ *Ильин С.* Красавица, на мне останови... // ПГВ. 1911. 11 авг. С. 3.

⁵ *Ильин С.* Жуковский в своей литературной и общественной деятельности // ПГВ. 1902. 7 апр. С. 2.

⁶ С. Ильин писал о Н. А. Некрасове, В. А. Жуковском, А. Н. Апухтине, И. С. Тургенева, В. Г. Короленко.

⁷ *Ильин С.* Владимир Галактионович Короленко (15 июня 1853 – 15 июня 1903 гг.) // ПГВ. 1903. 15 июня. С. 2.

⁸ *Гудков Л., Дубин Б., Страда В.* Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998. Цит. по: [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.iek.edu.ru/publish/aids.htm>.

⁹ *Ильин С.* А. Н. А. Некрасов по его произведениям: (К 25-летию со дня кончины поэта) // ПГВ. 1902. 29, 31 дек. С. 2.

¹⁰ *Ильин С.* Памяти гр. А. К. Толстого // ПГВ. 1900. 29 окт. С. 2.

¹¹ *Гудков Л., Дубин Б., Страда В.* Литература и общество: введение в социологию литературы.

¹² *Ильин С.* Поэт на вершине поэзии // ПГВ. 1901. 13 июня. С. 4.

¹³ *Бурдые П.* Поле литературы.

¹⁴ *Ильин С.* Поэт на вершине поэзии. С. 4.

¹⁵ *Little man.* Нет, для меня не синекюра // ПГВ. 1900. 6 авг. С. 4.

¹⁶ *Ильин С. А.* Адрес-календарь Пермской губернии на 1915 г. Пермь, 1914. С. 89–90.

¹⁷ *Little man.* Пермское эльдорадо // ПГВ. 1903. 23 апреля. С. 3.

¹⁸ *Круглова Т.* Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург, 2005. С. 197.

¹⁹ *Эртнер Е. Н.* Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века. Тюмень, 2005. С. 117.

²⁰ *Little man.* Воспоминания о японском майоре Фукашима // ПГВ. 1900. 4 авг. С. 3.

²¹ *Ильин С.* Из школьных воспоминаний: Учитель чистописания М. А. Афанасьев // ПГВ. 1906. 19 нояб. С. 2–3.

© **З. С. Антипина**
Пермь

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ КАК ОБЪЕКТ «КУЛЬТУРНОЙ ПРОВОКАЦИИ»*

Два десятилетия русской литературы в период между Октябрьской революцией и Великой Отечественной войной были временем активного встраивания литературы в общественно-политическую систему советского государства. В формировании новой советской литературы, которая стала бы «колесиком и винтиком» <единого механизма>, «составной частью организованной, планомерной, объединенной социал-демократической партийной работы»¹, значительные усилия государства были направлены и на создание нового типа автора – советского писателя. Для обучения вчерашних рабочих и крестьян «литературной работе» создавались литературно-творческие студии и мастерские, сети юнкоров, рабкоров и селькоров, региональные отделения РАППа, Пролеткульта. Другим направлением литературной политики было ангажирование, вовлечение в литературно-общественную деятельность писателей старшего поколения, прежде всего так называемых «попутчиков».

Партийные решения о взаимодействии с писателями начали приниматься уже в начале 1920-х гг. В докладной записке заместителя заведующего отделом агитации и пропаганды ЦК РКП(б) Я. А. Яковлева И. В. Сталину в 1922 г. говорилось о необходимости «оформления настроения сочувствия»² к партии со стороны писателей (в том числе – «политически близких» футуристов, имажинистов и всех тех, кого называли «попутчиками»). Вскоре стратегия взаимодействия с «попутчиками» стала более продуманной, системной, более конк-

* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ № Г-07-06/89 «Русская литературная классика в культурной жизни Прикамья конца XIX – начала XX в.».

ретно формулировались принципы и меры воздействия власти на авторов старшего поколения. В 1925 г. вышло постановление политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», где впервые была подробно представлена позиция Центрального Комитета партии по отношению к литературе в СССР. В документе отдельными пунктами были сформулированы положения, определявшие место и роль «попутчиков» в советской литературе: «10. По отношению к “попутчикам” необходимо иметь в виду: 1) их дифференцированность; 2) значение многих из них как квалифицированных “специалистов” литературной техники; 3) наличие колебаний среди этого слоя писателей. Общей директивой должна здесь быть директива тактичного и бережного отношения к ним, т. е. такого подхода, который обеспечивал бы все условия для возможно быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии. <...> ...партия должна терпимо относиться к промежуточным идеологическим формам, терпеливо помогая эти неизбежно многочисленные формы изживать в процессе все более тесного товарищеского сотрудничества с культурными силами коммунизма. <...> 11. Партия... должна всячески бороться против легкомысленного и пренебрежительного отношения к старому культурному наследию, а равно и к специалистам художественного слова»³. А в 1932 г., когда решениями ЦК партии подготавливалась монополия будущего Союза советских писателей СССР на политику в области литературы, речь шла о «политико-воспитательной работе среди писателей, в особенности среди попутчиков»⁴.

Основные методы «политико-воспитательной работы» заключались в регулировании доступа автора к читателю. Государство единолично разрешало или запрещало автору публиковать и издавать свои произведения, выступать перед читателями и т. д. Само существование автора в литературном поле, литературная легитимность определялись государством. Автор-«попутчик», стремящийся остаться в литературе, должен был отправиться на «литературный фронт». Помимо участия в «культурном строительстве» и освоения метода социалистического реализма, в его функции часто входило обучение «литературной работе» молодого поколения литераторов.

В провинциальном культурном поле, опустошенном революцией и гражданской войной, о художественных достоинствах произведений пролетарской литературы говорить не приходилось. Поэтому в регионах зачастую представлялось более эффективным ангажировать уже известного, состоявшегося автора. Удачная попытка «дого-

вориться» с писателем-«попутчиком» была предпринята на Урале, в Прикамье. Главным действующим лицом стал поэт Василий Васильевич Каменский, а местом действия – город Пермь и село Троица, где находился дом поэта.

Василий Каменский родился и вырос в Прикамье, с 1910-х гг. с головой окунулся в жизнь столичной литературно-художественной богемы и стал известным поэтом-футуристом. В 1920-е гг. Каменский был одной из самых больших литературных знаменитостей России. Пермь, до революции отвергавшая футуриста Каменского, с наступлением советской эпохи стала стремиться использовать сложившийся авторитет и популярность «левого» поэта Каменского. В Прикамье начал формироваться настоящий культ поэта Василия Каменского.

Этому способствовали, во-первых, собственные притязания поэта. В 1918 г. в стихотворении «Моя карьера» Каменский писал о себе:

Король непризнанный в отечестве
В необразованной Перми...⁵

Во-вторых, литературный (принадлежность к «левому» искусству) и социальный (происхождение, биография) багаж Каменского делал его прекрасной кандидатурой на роль флагамена советской поэзии в Прикамье. Сошлемся на Валерия Земскова, который говорил о том, что «в литературоцентристских культурах жизнетворческая функция писателя (например, русские “мистагоги” Серебряного века) выталкивает его в идеологическое и политическое поле – а это еще один импульс для возникновения культовой личности»⁶. Кроме того, в образе Каменского сконцентрировались важные для регионального культурного сообщества черты: успешность в российском масштабе и патриотизм.

При таких замечательных «данных» Василий Каменский был человеком совершенно аполитичным. Он был беспартийным, никогда не занимал ни одной официальной должности, а его творческие идеалы и жизненные ценности были по большому счету асоциальны. Поэтому для привлечения Каменского к идеологизированной общественной жизни пермским властям были необходимы усилия. Необходимо было спровоцировать Василия Каменского на участие в общественно-политической жизни города, заставить его принять амплу советского поэта.

В течение 1920-х гг. это было непросто. Частная и творческая жизнь Каменского была довольно успешной. Поэт много гастролировал по Союзу, в центральных издательствах выходили его книги,

бытовое благополучие обеспечивалось семьей, которая вела хозяйство в усадьбе Каменка под Пермью.

Первая попытка вовлечь Каменского в мероприятия идеологического характера была предпринята почти сразу после освобождения Перми от войск Колчака, когда 7 ноября 1920 г. в Перми состоялся первый официальный советский праздник – 3-летие Октябрьской революции. Василий Каменский был одним из главных действующих лиц праздничных мероприятий. Именитый поэт общался со строителями революционных памятников на Театральной площади, вместе с представителями местной власти с высокой трибуны приветствовал красноармейцев и рабочих – участников праздничного митинга, а вечером в театре исполнял одну из ролей в спектакле «Степан Разин», поставленном по его же пьесе.

На протяжении 1920-х гг. участие Каменского в культурной жизни Перми было эпизодическим. Каменский иногда публиковал стихи «на случай» в пермской областной газете «Звезда», писал очерки о деревенской жизни «Лето на Каменке», которые печатались в той же газете, изредка выступал на пермских предприятиях, общался с участниками литературного объединения Мастерская слова «Мы».

В начале 1930-х гг. Каменский становился все более зависимым от местной власти. Любимая Каменка была передана в колхоз, новым домом стала предложенная местными властями усадьба в большом пригородном селе Троица. Ужесточающаяся в 1930-е гг. политика в области культуры убедила Каменского сделать выбор – лучше быть первым советским поэтом в Прикамье, чем находиться в центре под жестким контролем партии.

Помимо общих резонов (сберечь жизнь и спокойствие семьи), у Каменского были свои причины для сотрудничества с властями. Своего рода провокацией стало для Каменского прославление и признание, которого он так ждал еще с дореволюционных лет. Кроме того, активная литературная жизнь, к которой привык Каменский и которую ему обеспечивала Пермь, была для него неотъемлемой частью самой его поэтической сущности.

Как настоящий советский поэт, Каменский выступал перед народом (рабочими, колхозниками, учащимися), писал «правильные» стихи и поэмы, избирался членом сельсовета и делегатом на Съезд трудящихся. Однако его личное, частное поведение зачастую было откровенно антипартийным. Каменский много времени проводил в деревнях и селах, близко общался с крестьянами, с удовольствием наблюдал за их жизнью (участвовал в посиделках, ходил в гости,

читал стихи в клубе, выступал с лекциями). И в то же время игнорировал собрания сельсовета, членом которого был избран, практически никак не участвовал в судьбе колхоза своего имени и позволял себе негативные высказывания в адрес власти⁷.

Таким образом, надежды пермской власти были оправданы только наличием громкого имени в начале «партийно-литературного списка». Фактически человек, провозглашенный первым советским поэтом Прикамья, почти не участвовал в общественно-политической жизни региона.

Каменскому было важно получить признание на родине, а региональной власти было важно получить свой авторитетный «рупор». Поэтому «договор» был заключен по обоюдному согласию. Но расторгнуть его впоследствии оказалось невозможно. Попытки Каменского добиться помощи А. М. Горького для поездки за границу, чтобы освободиться от некомфортных обстоятельств, оказались безрезультатными. Эмигрировать для Каменского было невозможно по внутренним причинам – он слишком любил родную Пермь.

«Культурной провокацией» принято называть отношения автора и общества, при которых автор предпринимает определенные действия с целью привлечь внимание общества к культурному явлению, вовлечь объект, публику, общество в некую культурную деятельность. Но из субъекта культурной провокации писатель может сам превратиться в объект, который вовлекается в определенные социокультурные отношения, которого побуждают к разыгрыванию определенной социальной роли. На наш взгляд, это возможно прежде всего тогда, когда писателю в обществе задаются конкретные функции, когда четко очерчена сфера его деятельности, сформулированы обязанности. И в то же время, автор должен быть внеположен этой системе, она не должна быть для него абсолютной, и сам автор может не быть производным этой системы. В этом смысле побуждение автора к разыгрыванию определенной социальной роли, которое происходило в советской литературе 1920–30-х годов, можно назвать культурной провокацией. В ее «сетях», как мы стремились показать, и оказался Василий Каменский.

Примечания

¹ Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература // Ленин В. И. Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 12: Октябрь 1905 – апрель 1906. М., 1979. С. 100.

² Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. М., 1999. С. 39.

³ Власть и художественная интеллигенция. С. 55–56.

⁴ «Счастье литературы»: Государство и писатели. 1925–1938: Документы. М., 1997. С. 115.

⁵ Каменский В. Землянка. СПб., 1918. С. 36.

⁶ Классик, современный классик, культовый автор, модный писатель... [Круглый стол] // Иностранная литература. № 5. 2007. С. 35.

⁷ См., напр.: «Слушание о непартийном поведении сочувствующего партии В. В. Каменского, который состоит в группе сочувствующих, а на партсобрания не ходит, в политкружке не учится» / Протокол 11 от 05. 06. 1937 общего собрания Троицкой парторганизации // Государственный общественно-политический архив Пермской области. Ф. 116. Оп. 1. Д. 2. Л. 12–12 об.; Справка (донесение) Горяева в Свердловский обком ВКП(б) о непартийном поведении Каменского В. от 05. 12. 1937 // Государственный общественно-политический архив Пермской области. Ф. 88. Оп. 3. Д. 69. Л. 12–13.

© **И. Е. Васильев**
Екатеринбург

МЕЖДУ ДВУМЯ РЕВОЛЮЦИЯМИ (ПОЭЗИЯ УРАЛА В 1917 ГОДУ)*

Уральская поэзия рубежа 1910–1920-х гг. существовала в основном на страницах периодических изданий. Поэтические книги и сборники почти не издавались. Крупных творческих индивидуальностей не было. Стихотворная продукция создавалась любителями и носила массовый самодеятельный характер. Форма бытования накладывала свой отпечаток на жанровые предпочтения, в результате чего поэзия представала, прежде всего, в своем газетно-публицистическом, гражданско-общественном облике с немногочисленными случаями описательно-пейзажных стихотворений и почти полным отсутствием любовной лирики. Тем не менее, стихи появлялись, и в весьма большом количестве. В 1917 г. на Урале выходило около 200 газет и только немногие из них избегали стихотворных публикаций. Поэзия была способом выражения общественного мнения в эпоху революционных потрясений.

Февральскую революцию на Урале встретили ликованием. Популярный в то время литератор В. П. Чекин назвал февральские события «светлым праздником» и восторженно приветствовал ее результаты: «Да здравствует свободная Россия! / Да здравствует раскованный народ!» (1, 163)¹. С ним солидарны и пермский автор Эль Ц.

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

(«Русь свободна! Русь проснулась! Вторят лес и горы. / “Русь воскресла!” – повторяют всюду птичьи хоры». – 1, 179), и курганский самодеятельный поэт Н. А. Грамолин в стихотворении со знаменательным названием «Свершилось» («Пал старый строй России, к гибели ведущий, / Свободы светом озарилась она». – 1, 201). С революцией связывалось представление о долгожданной свободе, о новых возможностях для развития страны и росте благосостояния народа.

Заслуга революции виделась в разрушении господства «тиранов», все разновидности которых получали отрицательные характеристики: «насильники, цепи ковавшие» (1, 29); «злодеи» (1, 246); «палачи» (2, 30); «Каины» (1, 26); «ядовитые змеи» (1, 34); «вампиры» (1, 66); «шакалы и волки» (2, 20). Все многообразие определенных вписывалось в ходячее выражение «темные силы», используемое «правыми» и «левыми» политиками, сторонниками и противниками тех или иных начинаний. Его собирательность позволяла вписывать в объем понятия самые разные, порой совершенно противоположные реалии (монархия, германские войска, бюрократия, буржуазия и т. д.), но главное – служила задаче консолидации союзников. Все клялись в верности русскому народу и обличали его внутренних и внешних врагов. Революция обретала черты нравственного измерения, легитимируя чаемые формы общественных идеалов.

Верилось, что теперь утвердится подлинное народовластие: «Но теперь вам, вампиры, злодеи, / Царству вашему будет конец. / И воскреснет народное царство / И на нем будет правды венец» (1, 81). «Народное царство» утопически воспринималось как «новая жизнь на устоях добра», в которой «в один сольются все народы, все станут дружную семьей» (1, 86). В новом мире не должно быть места крови, ненависти и злобе, несовместимым с гуманистическими гражданскими ценностями. Поэт П. Я. Блиновский писал в журнале «Уральское хозяйство»: «Но разве кровь венец всего? / И разве в ненависти – новь? / От злобы гибнут без следа / Свобода, правда и любовь» (1, 44).

«Правда», находящаяся в одном ряду с общечеловеческими ценностями свободы и любви, оказывалась сейчас наиважнейшей для поэтов. Они призывали стремиться «к свету, правде» (2, 30), видели, что именно «правда народная» освещает путь (2, 16), что она воодушевляет на победы (2, 15).

Наряду с «правдой» широкое распространение имели другие емкие понятия из арсенала народных представлений. Давняя мечта мужика – получить землю в собственность, обрести независимость от

помещика. Теперь, кажется, до ее осуществления – рукой подать, нужно только сплотиться под знаменем борьбы за «Землю и Волю» (2, 23).

Февраль 1917 года предстал в стихах уральских поэтов временем обновления, пробуждения к новой жизни. Чаще всего для его характеристики использовались метафоры перехода от ночной тьмы к свету, начала дня, поворота от зимы к весне – заря, утро, рассвет. Известный литератор того времени В. Е. Лезин писал о революции как о послегрозном просветлении, характеризуя его именно подобными образами: «И в жизни русского народа / Внезапно вспыхнули лучи, / Забили знания ключи, / Пришла на зов его свобода – / Я верил в это утро года, / Могучий утренний рассвет, / И шлю сердечный ей привет / В весенний день ее прихода» (1, 94–95).

Очень распространены были параллели с христианским праздником Пасхи. Говорилось о возрождении и воскрешении России, пробуждении народа, о чудесном спасении. В этой связи закономерно появление мотива колокольного звона во славу свершившихся преобразований: «Привет проснувшейся отчизне! / Да сгинут духи тьмы и зла!.. / О новой, светлой, ясной жизни, / смеясь, поют колокола...» (1, 127). В соответствии с требованиями времени этот колокольный звон характеризовался эпитетом «красный»².

В этих условиях возросла и общественная самооценка поэзии. Поиски собственной идентичности осуществлялись поэтами на путях гражданского искусства, живущего заботами широких масс трудящихся. Уральские авторы мечтали о такой общественно-полезной поэзии и видели себя трибунами, глашатаями народной правды, носителями идей свободы и демократии. Так, поэт П. Гордиевский, обращаясь к своей «песне» (вариант «музы»), писал в курганской «Народной газете»: «Греми, моя песня, сильнее и сильнее / В душе недоверчивых слабых людей» (1, 200). Многие другие поэты слагали оды и гимны в честь Февраля.

Однако постфевральская эйфория вскоре стала затихать. И тому было несколько причин. Во-первых, Временное правительство, заявив о своей приверженности принципам демократии, отмене сословных и национальных ограничений и ряде других прогрессивных нововведений, отложило окончательное решение этих и других вопросов до созыва Учредительного собрания, что вызывало ощущение незавершенности начатых политических реформ.

Во-вторых, продолжалась непопулярная война с Германией. По-прежнему лилась кровь, гибли люди. Поэзия продемонстрировала широкий спектр отношения уральцев к войне. Одни просили о по-

мощи «Родине-матери» («Родина-мать погибает, – / Бейте тревогу в набат, / Всех она нас призывает, / Всех – и крестьян, и солдат». – 2, 75), звали к войне до победного конца («Мы немцев сокрушим до основанья, / Не пощадим ни сил и ни труда!». – 1, 201; «Пойдем, пойдем скорее на врага / Родного народа». – 1, 233) и прославляли воинский подвиг, готовность умереть за Родину («Иду я в бой кровавый, / С молитвой к жизни умереть, / Для Родины, для славы». – 2, 24). Другие (и их было больше) изобличали войну, изображая ее горести: инвалидов, изувеченных войной (Ф. Рябов «Свидание». – 1, 246), бесплодное ожидание домашними солдат с фронта (В. Вячеславский «Свежая могила». – 2, 59; Гилев «Матери». – 2, 63; Н. П. «Гаданье». – 2, 101), гибель людей, разрушения, пожары («Гибнут юноши, дети – надежда страны... / Люди жгут города и селенья». – 1, 169). Настроенные более решительно призывали к прекращению войны («Конеч войне! Войне проклять! / Довольно крови на земле». – 1, 72) и выражали уверенность в ее скором окончании («Я верю: скоро будет время – / На плуги пушки перельют». – 1, 86).

В-третьих, скоро выяснилось, что февральская революция не решила главных, насущных проблем населения. В стихах, опубликованных в газетах разной политической направленности, обильно представлены свидетельства того, что переживаемое время – это время неурядиц, неснятых противоречий: «Разбиты цепи и народ / Собою правит сам, / Но и “созвездие свобод” / Не ярко светит нам. / Ползет зловещих туч гроза, / Анархия, погром...» (1, 165). У многих возникало подозрение, что общество в своем стремлении к переустройству пошло не по тому пути, заблудилось. Отсюда ощущение растерянности, как у путника, сбившегося с дороги: «Сбились мы, что делать нам?» (1, 166); «Снова непогоды, / Бездорожица. / Снова ищем мы пути торные» (1, 215). Почва уходила из-под ног, и «золотая карета Свободы» умчалась вдаль, как в стихотворении Е. Радомирского: «Сказка сгилбла... Пожары, проклятья, вражда... / Где восторг, упоенье народа? / О, ужель унеслась навсегда, навсегда / Золотая карета Свободы?» (1, 130).

Свобода, которая свалилась на неопытные души, оказалась великим испытанием, ибо человек не знал, что с ней делать. Выявилась двойственная природа свободы. Уподобляя ее солнцу, которое дает жизнь, но может быть и смертельно палящим, В. Е. Лезин констатировал: «Тех же, о люди, кто разум теряет, / Она беспощадно сама убивает. / Всех: ослепленных свободой бойцов, / Забывших пред родиной долг беглецов, / Богатых людей, фабрикантов, купцов, /

Всех, кто о ней и теперь забывает, / Зову я свободу беречь!» (1, 95). Незрелость общества, его неготовность к приятию свободы отмечал и другой екатеринбургский поэт, Кузьма Аристов. Характеризуя варварские инстинкты «безграмотной толпы», он писал: «Нет, враг не пал! Еще сильны / Инстинкты варварства в народе. / Подонки общества страшны / Своею дикостью в свободе» (1, 31).

Отсюда призывы к просвещению темных масс, напоминающие о народнических акциях: «Спешите скорей в народ! В народ! / Сей дорогое просвещение!»; «Сейте! И ждите восход. / Колосом спелым, / Сильным и смелым / Вырастет русский народ» (1, 30, 32). Некрасовские строки «сейте разумное, доброе, вечное» из стихотворения «Сентяблям», как видно, пришлись по вкусу уральским авторам, охотно следовавшим заветам поэта-демократа и народнической поэзии второй половины девятнадцатого века. Все еще актуальной была задача разбудить спящего русского мужика, которого «Поп... обирал, / Становой угнетал; / Мироед старшина / Беспощадно ругал». Автор процитированных строк напоминает русскому мужику, что он теперь свободный гражданин, а не подневольный работник, что настали времена исторических свершений и творчества: «Вместе с волей – земля / Тоже будет твоя, / Лишь не спи, поднимись! / Загорелась заря!» (1, 103).

Мысль о необходимости действовать, трудиться, работать на будущее обретала разнообразные формы: и романтического протеста против быта («Бороться – значит сжечь перины уютных гнезд». – 1, 155), и надежды, что человечеству будет-таки воздвигнут «новый храм» (1, 163), и призывов к власти бросить пустые слова и совершенствовать политическую организацию общества «делами бодрыми» (1, 166).

Идея борьбы прочно сливалась с идеей труда в образе кузнеца, кующего свое счастье: «Вставай плечом к плечу на славную борьбу. / И с кличем боевым: “За землю и за волю!” / Мы, стойкие, пойдем ковать себе судьбу» (1, 258). Постепенно место работы кузнеца разрастается до размеров общероссийских («В этой кузнице огромной, / Что Россией мы зовем, / Свет и волю, Жизнь и долю / Смело мы теперь куем!»). – 1, 211) и мировых («Кузница мирового счастья» – таково название одного из стихотворений).

Атрибуты кузницы – огонь и металл – прочно войдут в поэтическую символику революционной эпохи и станут востребованными на протяжении всей первой половины 1920-х гг. Топика кузницы связана с мифологизирующими тенденциями художественного сознания. Революция воспринималась как переход от старого к новому

через грозные испытания и жертвы. Участники революционного действия представляли культурными героями, пересоздающими (творящими заново) мир. Отсюда гипертрофия их внутренних качеств и внешнего облика: «Я могуч... Я весь из стали... / С тяжким молотом в руках. / Все невзгоды, все печали / Я разбить сумею в прах!» (1, 89). Молотобоец, разбивающий цепи рабства, – образ, рожденный пролетарским мировосприятием (хотя его корни уходят в далекое прошлое, архетипическая его подкладка – бог грозы и грома, небесного огня, повергающий хтонических чудовищ – врагов революции, народа, России).

Но Урал был не только рабочим краем: «Главной особенностью горнозаводского жизненного уклада на Урале был его “промежуточный” характер – полурбочий-полукрестьянский образ жизни. От крестьянской организации жизни горнозаводской мир унаследовал тесную связь с народным календарем, с природным и земледельческим циклом»³. Отсюда естественно присутствие в поэзии аграрной символики: «Вырвем все сорные травы / С нивы свободы, любви, / Равенства, братства и права» (2, 75). Работа, труд, к которым призывали поэты-уральцы, как пути к изменению общества, часто образно отождествлялись с сельскохозяйственной деятельностью: «Да воцарится на вспаханных нивах / Царство труда» (2, 16).

Преображение страны мыслится как результат ее «воскрешения», окупленного жертвами: «Ценою новых жертв, ценою жесткой купит / Священные права воскреснувший народ» (2, 145). Сакральные ценности («священные права»), оказывается, можно получить лишь путем смерти. Эта смерть (жертва) зиждательна, ибо способна обеспечить переход к новой счастливой жизни: «Пусть хоть на наших могилах / Новая жизнь расцветет» (2, 76).

Мотив жертвенности восходит к аграрному мифу – гибели-возрождения зерна, образу умирающего и оживающего бога. Эта мифопоэтика присутствует во многих стихах в честь павших героев революции. Их гибель – жертва во имя торжества революционных идей: «Слава умершим, / Ныне воскресим / В духе народном, / В слове свободном!» (2, 203). Погибшие за свободу становятся причастными к мистериальным процессам, ибо они способны указать путь и знают подлинную правду (то есть истину). Их кровь горит огнем (сакральное начало революции) на красных знаменах (метонимических заместителях революции): «Кровь ваша вечная, вот, на знаменах, / Алым пожаром горит в небесах» (2, 203).

Недовольство, существующее в стране, постепенно усиливалось.

Переломное время приобретало черты смуты, в условиях которой различные общественные силы с разными устремлениями и политическими ориентациями формировали контрастирующие социокультурные позиции. Репертуар их по-прежнему оставался широким и свидетельствовал о политическом плюрализме общества, однако к лету 1917 г. на фоне военных неудач на германском фронте и экономических неурядиц полюса общественных сил начинают обретать вполне определенные формы.

Все громче заявляют о себе сторонники радикальных изменений, для которых революция продолжала набирать обороты. Конфронтация укреплялась и получала свое выражение в поэзии: «Мы бьем в набат! Товарищи, дружнее!.. / Враг близок...» (1, 77); «Рабочие, друзья мои, сплотитесь! / Не верьте никому: враги, враги кругом» (1, 66). Все чаще раздавались призывы к «бою», «битве»: «Мы накануне грозных дней – / Мы накануне битвы» (1, 27); «Мы молот мщенья подняли высоко... / Мечи куют борцы, чтоб благо дать народу!» (1, 76). Решающим аргументом становится социально-экономическое неравенство: «Пока один наследует богатства, / Другой в тисках родится нищеты – / Свободы нет, ни равенства, ни братства, / Есть царство лжи, обмана, темноты» (1, 67).

Все более устойчивым становится убеждение, что в стране ничего не изменилось к лучшему, ибо жители, особенно в сельской местности, по-прежнему терпят нужду, что напрасно «ждет мужик свободы» и улучшения своего положения, поскольку над ним стоят все те же гонители – «толстопузый поп», «зубастый и речистый капиталист», «дворянский суд»: «С мужиком расправы быстры, / Нет царя, так есть министры. / Строят тюрьмы, Их не счесть. / Все как было, так и есть» (1, 107).

Массы решили сами устранять существующие противоречия. Из рук администрации Временного правительства власть стала переходить в руки Советов, городских дум, земства, волостных правлений. Порой ее перехватывали различного рода общественные комитеты или даже заводоуправления. Рабочие на местах устраняли фабричное начальство, инженеров, крестьяне самочинно захватывали землю, солдаты отказывались воевать. Большевики умело воспользовались ситуацией и постепенно стали доминирующей силой в стране. Они опирались на бедноту, тех, «кто родился под грохот станка, / под визжащее пила и под стук молотка», тех, для которых «сон рабов» – «песнь колыбели» (1, 161). Коммунисты развернули агитацию за дальнейшее развитие революции: «Гуди, наш медный колокол сильнее, / Кричи о

том – рабочий люд не спит! / Мы бьем в набат, мы все крепки душою! / Товарищи! Вы слышите – как колокол гудит!..» (1, 77). Их сторонники и участники революционного движения (поэты Л. Огонек, Е. Аникина, Ф. Сыромолов, С. Турчанинов, Н. Штирнер и др.) призывали к бдительности («Сговор слышишь врагов? / Слышишь: речи змеиные льются». – 1, 119), предупреждали о скором начале решительных действий («Мы накануне буйных гроз, / Мы все готовы к бою, – / Воспитаны борьбою, / Мы не боимся гроз». – 1, 27), утверждали необоримость революционного порыва («Жужжит снаряд. Свистит картечь. / Сомкнув ряды, рука с рукою, / Идем разить и побеждать / Готовы к бою!..». – 1, 148; «Скорей в боевые отряды и смело / С оружием в руках за народную власть / Вперед! – На борьбу! За рабочее дело! / Ни шагу назад! – Лучше пасть!». – 1, 174).

Мир окончательно распался на два непримиримых лагеря. Автор, взявший себе псевдоним Фома Кузнец, в стихотворении «Буржуй и пролетарий» с предельной простотой и ясностью выразил конфликт времени: «Ты жил во дворце, – я в подвале холодном. / Ты вечно был празден, – я вечно в труде, / Ты был пресыщенным, – я вечно голодным. / Ты в злате кушался, – я в горькой нужде...». Наступил час, когда обездоленные и неимущие предъявили счет благополучным и состоятельным («Оковы распались, но годы страданья / Изранили душу и сделали злой. / Так вот почему в час великий восстанья / Я, грозен и гневен, стою пред тобой». – 1, 159), однако платить по этому счету история заставила всех – и «буржуев» и «пролетариев», и «белых» и «красных».

Примечания

¹ Здесь и далее тексты стихов без дополнительных указаний с обозначением тома и страницы цит. по: *Голдин В. Н.* Поэзия гражданской войны в периодических изданиях Урала: 1917–1919 годы: в 2 т. Екатеринбург, 2006.

² См. стихи В. Прохорова, А. Ачкасова и Марсия с показательным названием «Красный звон» (1, 127; 2, 38, 92–93). Ср. также наблюдение исследователя В. Булдагова, который подметил, что во время Февральской революции «поразительно быстро стала возникать новая символика»: «Непременным ее атрибутом стали красные знамена и особенно банты. Красный (в прошлом красивый) цвет, вероятно, стал теперь ассоциироваться в массах с чем-то новым» (*Булдагов В.* Красная смута: Природа и последствия революционного насилия. М., 1997. С. 66). Добавим, что революционный красный цвет осознавался как символ света, солнца, утренней зари: «Красный цвет, / Алый цвет, / Солнца восход, / Солнца свет – / Наш оплот! / Наш завет!» (2, 19).

³ *Харитонова Е. В.* Завод как типичная форма организации жизненного уклада на Урале // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Материалы междунар. науч. конференции / Сост. А. В. Подчинов. Екатеринбург, 2006. С. 463.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ УРАЛА В 1917–1925 ГОДЫ

На волне возросшей политической активности масс, вызванной революцией 1917 г., художественная интеллигенция России проявила стремление к активной самоорганизации. Новые условия жизни стали фактором, способствующим возникновению группового самосознания интеллигенции; каждая группа стремилась по-новому определить свое место в меняющейся на глазах стране.

Всевозможные общества, артели, кружки, секции, студии, а также профсоюзы работников искусств в этот период собрали под своим крылом многих писателей, поэтов, художников. Их рождение, противоречивый характер, сложные организационные и идеологические изменения были органически связаны с ключевыми процессами, происходившими в России. Неслучайно по мере того, как трудности, связанные с гражданской войной, отходили на второй план, усиливался интерес государства и партии к культурной жизни страны и, в частности, к деятельности разрозненных творческих организаций. Спонтанность их возникновения и деятельности становились преградами на пути создания управляемого искусства, без которого строительство социализма, по мнению многих руководителей партии, было невозможно.

Показательно, что в 1920-е гг. многие государственные и партийные деятели считали, что до Октября Урал не был литературным краем, серьезными писателями признавались лишь Д. Н. Мамин-Сибиряк и Ф. М. Решетников¹. Рождение «настоящей» литературы Урала советские исследователи связывали с творчеством А. П. Бондина и П. П. Бажова: в середине 20-х гг. их «почин подхватила комсомольская и учащаяся молодежь...»². Однако согласиться с утверждением об отсутствии литературной жизни на Урале до революции очень сложно: ведь с этим регионом еще до 1917 г. были связаны десятки имен известных поэтов, критиков, писателей. Между тем, в период от Февраля к Октябрю 1917 г. на Урале произошло резкое размежевание «старых» литераторов и новой творческой «молодежи». Оно затронуло широкий круг вопросов политической, социальной, духовной жизни страны и носило очень болезненный характер. С возобновлением издания газеты «Уральский рабочий» возможность публикаций получили не только опытные, но и начинающие авторы. Литературная жизнь в крае набирала обороты.

Первыми объединить свои усилия в условиях новой власти попытались деятели «чистого искусства». Так, по примеру знаменитой петроградской «Бродячей собаки» в 1917 г. екатеринбуржцы создали «Общество утонченного вкуса». С формальной точки зрения это было первое объединение литераторов на Урале после революции³. Однако первой реально заметной организацией литераторов края стал екатеринбургский кружок «Синь-камень». Его создание инициировало Временное областное правительство Урала под патронажем министра просвещения В. М. Анастасьева. Он полагал, что объединение творческих сил города позволит сформировать более масштабную поддержку новому режиму. Но, несмотря на то, что «Синь-камень» вобрал в свои ряды многих ярких представителей интеллигенции Урала⁴, широкой поддержки этот коллектив не получил.

Кратковременная деятельность этого кружка не изменила сложившейся в регионе ситуации. В начале 1920-х гг. литературное дело приходилось здесь начинать почти заново. Ряды уральской интеллигенции за первые послереволюционные годы очень сократились, из числа писателей, сформировавшихся на Урале до 1917 г., не осталось почти никого⁵. Отсутствие ярких лидеров нередко приводило к распаду коллективов и творческой непродуктивности.

Большинство возникавших в России в начале 1920-х гг. творческих коллективов и литературных изданий базировалось на платформе Пролеткульта. Распространение пролетарской культуры на Урале определялось установлением здесь советской власти. При рабочих клубах и заводах возникали первые секции, студии, объединявшие пролетарских авторов. Это движение оживило многие города. Так, литературная жизнь Челябинска приобрела новые организационные очертания после прибытия из Петербурга уполномоченного Пролеткульта И. В. Шувалова⁶. Возникла Ассоциация поэтов и беллетристов. Уже в марте 1920 г. эта группа, сконцентрировавшаяся при газете «Советская правда», наметила издание литературного журнала «Кузница»⁷. Проект остался нереализованным. И все же в Челябинске в 1920-е гг. был «положен первый зародыш пролетарского творчества в рабочие массы»⁸.

До сих пор роль Пролеткульта в культурном развитии провинции оценивается неоднозначно. Большинство авторов считает, что Пролеткульт незначительно повлиял на литературное движение за пределами столиц, ведь его главным принципом было самостоятельное творчество⁹. Однако благодаря ему в регионах ускорилось становление местной литературы. Особенно активно этот процесс по-

шел в Челябинске, где до пролеткультов отсутствовали творческие организации, за исключением Рабиса¹⁰. Пролеткультовские студии, на наш взгляд, стали заметным явлением в духовной жизни советского Урала. Население могло здесь восполнить образовательные пробелы, а начинающие авторы – опубликовать свои первые произведения в литературно-художественных альманахах, созданных на их базе.

Правда, по мнению В. Голдина¹¹, первые литературные объединения возникли все же в интеллигентской, а не пролетарской среде, поэтому важнее происхождения здесь ценилась близость художественных школ и подходов. Но, как показывает анализ документов, эти первые попытки местных литераторов в 1918–1920 гг. – объединяться по принципу принадлежности к художественному течению – лишь содействовали их разрозненности и не оказали заметного влияния на литературную жизнь края.

Недолговечность некоторых творческих групп этого периода во многом объяснялась не только серьезными социальными проблемами, но и тем, что значительная часть художественной интеллигенции еще не сформировала отношения к первым шагам новой власти. Деятели искусства расценивали произошедшие в стране изменения как возможность для творчества, свободного от давления государства. Новые уральские писатели, поэты, художники зачастую были интеллигентами в первом поколении, а то и просто «совместителями», вынужденными сочетать творчество с повседневным физическим трудом. Большинству из них было по 20–25 лет, их становление пришлось на переломные революционные и военные годы, поэтому многие из них так и не получили законченного образования. Творчество этих авторов отличалось горячностью, романтизмом, экспрессией, зачастую подменявшими профессионализм. Революцию, прежде всего Октябрьскую, они считали основной ценностью текущего момента, а защиту ее завоеваний – своим долгом. Именно такие группы молодежи вскоре стали опорой нового советского режима.

Между тем на литературном горизонте Урала продолжали оставаться и представители интеллигенции, сформировавшейся в дореволюционную эпоху, образованные и воспитанные совершенно иначе. Они заняли выжидательную позицию, внимательно присматриваясь к правящему режиму. Некоторая их часть покинула страну, большинство же пыталось примириться с новыми условиями жизни. Ярким примером такой позиции можно считать позицию членов литературной ассоциации «Улита». От молодежи их отличало, прежде

всего, стремление защитить демократические ценности, провозглашенные Февралем. Так, В. В. Буйницкий в 1938 г. заявлял следователям следующее: «Я мог писать и писал только о событиях Февральской революции. На современных писателей и литературу я смотрел как на плод политики принуждения»¹².

По-своему очень показательной стала историческая судьба екатеринбургского отделения Всероссийского Союза поэтов. Его первое собрание, организованное представителями из центра¹³, состоялось 12 сентября 1920 г. в помещении Рабиса. Приглашались поэты разных течений, объединенные романтикой революции и стремлением к эстетическим экспериментам. Что же касается отношений с властью, то, в отличие от Пролеткульта, они желали отделить искусство не только от государства, но и вообще от идеологии. Предполагалось, что коллектив займется «пропагандой и самым широким распространением творческих идей революционной поэзии среди трудящихся масс путем бесед, лекций, диспутов, художественных митингов, концертов»¹⁴. В планах также значилось открытие образцовой студии стиховедения, библиотеки-читальни «на всех языках» и эстрады. Несложно предположить, что ключевая роль в этом объединении отводилась интеллигенции. Даже тот факт, что местом встреч был выбран Уральский университет, а не рабочий клуб, свидетельствует в пользу непролетарского характера его деятельности. Количеством в группе преобладало футуристическое крыло, что, вероятно, объяснялось особой близостью футуристов начала 20-х гг. к органам центральной власти. Местная администрация также старалась поддерживать с ними конструктивные отношения. Не случайно екатеринбургский «Союз поэтов» возглавил Г. Я. Амурский, заведующий художественным отделом Губполитпросвета. Несмотря на это, в 1922 г. объединение неожиданно быстро ушло из культурной жизни города. По мнению одного из современников, это произошло из-за безразличия многих поэтов к союзу и отъезда председателя в центр.

Одним из факторов, оказавших заметное влияние на процесс формирования литературных объединений на Урале в 20-е гг., было положение дел в советской печати. После завершения активных боевых действий на Урале местная пресса находилась в тяжелом состоянии. Многие прежние газеты были закрыты, а новые еще находились в стадии становления. Сказывался острый дефицит материальных и людских ресурсов. В этой ситуации консолидация литературных сил вокруг редакции крупной местной газеты, обычно печатного органа РКП(б), была закономерным явлением, характерным не

только для Урала, но и для всей России. Наличие помещения для собрания единомышленников, возможность публикаций и получения заработка обеспечивали начинающим литераторам необходимую стартовую базу. Однако они находились под плотным контролем редакторов и губернских комитетов партии. Главным редактором газеты обязательно был коммунист. Так, например, челябинский губком в 20-е гг. имел право назначать или смещать не только главного редактора газеты «Советская правда», но и всю редколлегию, рассматривал на своих партийных заседаниях отдельные материалы, помещенные в газете, решал многие материальные вопросы, связанные с повседневной работой издания¹⁵. Аналогичной была ситуация и в других регионах Урала.

Издание специализированных литературно-художественных журналов – характерная примета того времени. Первым крупным литературным журналом региона стал екатеринбургский «Товарищ Терентий» (1923–1925). Цель издания – сплочение творческих сил, ориентированных на идейно-эстетические установки Пролеткульта и «Кузницы». Наличие этого журнала, пусть и «тонкого» по содержанию, стало первой серьезной заявкой на создание реальной литературной организации Урала. Действительно, вокруг него группировались существовавшие тогда группы «Улита» и «Мартен». Журнал выходил как приложение к ведущим газетам края, потому он стал «путевкой в жизнь» для многих писателей и поэтов Урала¹⁶.

Из всех городов Урала именно Екатеринбург более других отличался стремлением творческой общественности к единству. Очередную такую попытку летом 1921 г. предприняло «Общество изыскания искусств». На первое публичное заседание общества, проходившее в кафе потребкоммуны № 5, приглашались все интересующиеся искусством. Обращает на себя внимание тот факт, что для своей первой встречи группа избрала не Дом Октябрьской революции и даже не здание Губполитпросвета, а обычное кафе. Возможно, это означало стремление «Общества изыскания искусств» оградить себя от какой-либо опеки со стороны партийных и советских органов. Никаких документов общество не сохранило, да и просуществовало оно, судя по всему, очень недолго, поэтому говорить о его политическом облике очень сложно.

По отрывочным воспоминаниям старожилов города можно составить лишь самое общее представление о тех, кого это общество пыталось сплотить. Прежде всего, это были остатки объединения «Синь-Камень», несколько футуристов во главе с Маргулисом и будущие

члены «Улиты»¹⁷. Декларация об «изыскании новых революционных путей в искусстве, которые соответствовали бы великой эре социальной революции, наступающей во всем мире»¹⁸, осталась лишь на бумаге. Причины скоропостижной кончины общества были заложены в идейной и художественной пестроте взглядов его участников, аморфности внутренней структуры, в отсутствии приемлемой для большинства платформы. Возможно, наступало время, когда консолидация литературных сил в обход местных органов власти становилась уже невозможной. Для объединения писателей-одиночек в общегородском масштабе требовалось направляющее усилие, причем исходившее «сверху». Таким толчком и стало создание екатеринбургской «Улиты».

«Улита» (Уральская литературная ассоциация) – первое после разгрома Колчака крупное объединение творческой интеллигенции города (1922 г.). В историю уральской литературы коллектив вошел благодаря поэтическому альманаху и созданию собственной частной типографии, что при тогдашнем книжном голоде в провинции стало знаковым событием. Потребность в консолидации уже давно ощущалась писателями и поэтами города. Но эта идея воплотилась лишь после прибытия уполномоченного из Москвы Б. Ф. Малкина¹⁹. Местные власти также поддержали эту инициативу из центра. Деятельность коллектива координировали члены партии братья В. и П. Быковы. Таким образом, у истоков «Улиты» стояли большевики с дореволюционным стажем, люди весьма образованные. Включение в состав ассоциации большевиков, крупных в издательском деле персон (Б. Ф. Малкина и В. М. Быкова) свидетельствует о причастности партии к процессу форсирования литературного движения на Урале. Б. Малкин был откомандирован в Екатеринбург для создания литературы, могущей развиваться под наблюдением «партийного ока». Судя по тому, что такой видный советский работник был отправлен на Урал, развитию этого региона, в том числе культурному, новая власть придавала огромное значение. Идеи консолидации витали в воздухе и до прибытия начальника из Москвы. Б. Малкин понимал, что грядущее объединение неизбежно, и лучше его осуществить под эгидой советских органов, например, Губполитпросвета, который он возглавлял. В противном случае консолидация сил могла произойти на иной, возможно, враждебной советской власти платформе. Таким образом, временное совпадение интересов государства и интеллигенции также сыграло роль фактора, определившего бурный взлет новых творческих групп на Урале в 20-е гг.

Молодое советское государство пока не препятствовало движению общественности. Страсть к созиданию переполняла людей, искавших свое место в новой жизни. Многие из них вышли за привычные рамки обыденности, радикально сменив профессию. Рабочие «от станка» брались за сочинение стихов, за палитры, искали своих единомышленников. В настоящие «очаги новой культуры» в начале 20-х гг. превратились городские библиотеки. Созданные при них кружки существенно отличались от столичных творческих объединений, собиравшихся в кабачках или кафе, с присущим им налетом богомности и элитарности. Например, в Перми при второй районной библиотеке действовал молодежный кружок саморазвития. Постигание азов поэтической профессии не являлось здесь самоцелью: шло обсуждение книг, споры, осмысление своего места в окружающем мире. Характерные для молодого поколения настроения лиризма и романтики отразились во многих стихах кружковцев, посвященных темам любви и дружбы. Первый рукописный сборник кружка «Второрайонное» (1921) подкупает своей искренностью, простотой подачи материала и даже своим непрофессионализмом²⁰. Эта «первая проба пера» вдохновила многих авторов на другие литературные эксперименты. Часть из них составила в будущем костяк литераторов-профессионалов Перми, в частности, это С. М. Гинц, журналист, участник и организатор всех существовавших в 20-е гг. пермских литературных объединений.

В советской стране наступал период нэпа, и возникало множество литературных групп, обратившихся к общественности с новыми манифестами. 1923 год прошел на Урале под знаком пермской Мастерской слова «Мы», челябинской литературной ассоциации «Челита», екатеринбургской ассоциации пролетарских писателей «Мартен». Во многом эти коллективы ориентировались на идеи московской группы «Октябрь», вскоре возглавившей Всероссийскую ассоциацию пролетарских писателей (ВАПП) и литературное движение в целом. Правда, эти объединения пока отличались от будущих филиалов ВАПП. Неясность политических взглядов, отсутствие жесткой организационной структуры, футуристические элементы и модерн в творчестве позволяют выделить эти общества в отдельную группу, переходную от спонтанных объединений первых лет после 1917 г. к создаваемым под партийным влиянием филиалам ВАПП второй половины 20-х гг.

Большой интерес для исследователей представляет Мастерская слова «Мы», базировавшаяся при газете «Звезда» и руководимая

Ф. Михайловым. В основе устава Мастерской лежала декларация группы пролетарских писателей «Октябрь». По признанию С. Гинца, четкая программа отсутствовала, возможно, это и позволило временно консолидировать самые разные литературные силы. Распыленность установок, вероятно, объяснялась отсутствием опыта литературного строительства, а также принципами, взятыми на вооружение у московских коллег. Вслед за «Октябрем» они ратовали за строительство классовой культуры и пролетарской литературы, отводя себе роль организатора «психики и сознания пролетариата в сторону создания коммунистического общества»²¹. Но, в отличие от москвичей, члены Мастерской слова «Мы» заявили о своем разрыве с буржуазной поэзией. Они критиковали декадентское искусство за превращение художественной формы в самоцель, провозглашали общественную значимость главным критерием пролетарского произведения.

Своего печатного органа у Мастерской не было, зато в газете «Звезда» периодически выходила страничка «Литературный день». В 1923 г. был собран сборник стихов «Улица». Местная печать встретила издание доброжелательно. Стихи демонстрировали динамику времени, были романтичны и несли идеи отрицания традиций. В то же время в них было много наивного юношеского порыва²². Но достоянием широкой общественности эти стихи так и не стали. Губполитпросвет заказал типографии печать 1 тыс. экз. брошюры, но они пропали. «Если Михайлов взял 25 экземпляров, Альтбенский – 50, то куда подевались остальные 925?»²³. Эту математическую задачу пермяки решить не смогли. Возможно, таинственное исчезновение сборника и реорганизация объединения в апреле 1924 г. были неслучайны.

6 апреля 1924 г. Мастерскую преобразовали в литературное гнездо «Звезды», точнее, произошло их слияние. Это отразилось и в названии новорожденной организации: «“Мы” (литературное гнездо “Звезды”)»²⁴. Новым редактором газеты «Звезда» назначили М. Туркина, большевика со стажем, в прошлом – секретаря губкома и заведующего отделом агитации и пропаганды. Ставка партийных органов, осуществивших эту замену, была верной. При нем укрепились связи с рабочими, был проведен первый пермский съезд рабселькоров, а газета отличалась «большевистской конкретностью и целеустремленностью»²⁵. Формально реорганизация была вызвана необходимостью в студии, где бы начинающие писатели смогли «выявить свои силы», а более опытные товарищи – оказать им помощь по-

средством «здоровой критики»²⁶. В редакцию шел бесконечный поток «первых проб пера», люди чаще стремились не опубликовать свои произведения, а получить литературную консультацию. Был избран временный президиум организации, где тон задавали работники совпартшколы. То обстоятельство, что творческую группу возглавили работники партийных учреждений, говорит о политизации литературного процесса, постепенном его подчинении партийному руководству. На наш взгляд, основной причиной ликвидации Мастерской слова «Мы» было стремление партии поставить под свой контроль деятельность группы. С другой стороны, расколу способствовали внутренние противоречия. Вскоре бывшие члены группы во главе с П. Варасовым организовали другое объединение – «Молодая гвардия».

Создание пермского отделения «Молодой гвардии» проходило в период максимальной конфронтации литературных сил в стране, что во многом определило его судьбу. 9 апреля 1924 г. состоялось второе и последнее собрание объединения. Планировалось создать «бюро по выработке тем и сюжетов» в помощь начинающим авторам. Реализовать этот замысел, судя по всему, не удалось. Никакой информации о дальнейшей судьбе коллектива в периодике уже не было. Очевидно, группа оказалась в меньшинстве, без поддержки населения и местной власти и, вероятно, вскоре прекратила свое существование.

Как уже отмечалось, 1923 год был урожайным на создание литературных группировок, критиковавших «гримасы нэпа». Помимо Мастерской слова «Мы» на Урале эту позицию разделяла екатеринбургская ассоциация пролетарских писателей «Мартен». Коллектив вырос из одноименного кружка, созданного на собрании литераторов города 1 октября 1923 г. В состав правления вошли писатель А. Хмара, редактор «Крестьянской газеты» А. Поликашин, прозаик Владимирский, поэтессы Ершова и Никишина²⁷. В отличие от прежних организаций, «Мартен» действовал при редакции «Крестьянской газеты». Тем самым группа выражала стремление обособиться от прежнего литературного движения. Действительно, творческий «Мартен» во многом возник как реакция на деятельность «Улиты», будучи нацелен на борьбу с ее идеалами.

Базовыми идеями в творческой платформе «Мартена» стали идеи классического марксизма. Вслед за «Октябрем» «мартеновцы» отрицали буржуазную культуру как упадочную, но провозглашали «свободу художественных направлений». Декларирование относитель-

ной свободы творчества, однако, не стало основой для объединения литературных сил города. Первое время работа группы тормозилась оппозицией, состоявшей из представителей «чистого искусства», но вскоре они вышли из нее²⁸. И все же наладить диалог с другими силами им так и не удалось. «Мартен» не смог стать новым литературным центром Урала. Не нашлось талантливых руководителей, у организации не было поддержки ни «сверху», ни «снизу». Именно отсутствие связи с пишущим рабочим активом послужило, с точки зрения современников, одной из главных причин распада группы: «Мартеновцы мартен лишь на картинке видели, и то вряд ли от домашней печи отличить сумеют»²⁹.

Кроме неприятия ценностей буржуазного мира, свойственного советскому обществу в годы нэпа, другим фактором возникновения новых творческих обществ в середине 20-х гг. явилось ухудшение экономического положения творческой интеллигенции. При союзах работников просвещения и печати появился целый ряд секций, в планах которых значилось создание производственных объединений.

В Челябинске в январе 1923 г. при секции работников печати возникла литературная ассоциация «Челита», заявившая о себе «путем устройства общедоступных вечеров» и изданием журнала. Группа объявила о борьбе с «мелкобуржуазными идейками» («возвышенными» мечтами о вечной красоте, об общечеловеческих мотивах в искусстве и т. д.). Реакцией на эти «идейки» стало революционное искусство нового времени – «искусство СДВИГА»³⁰. Сила нового искусства, по мнению челябинцев, зависела от консолидации разрозненных литературных сил. Влияние одиночек-литераторов, несмотря на их «творческое напряжение», слабо: лишь «организовавшись, они пойдут в наступление», «только творческие коллективы... могут уловить темп и содержание событий»³¹.

В 1923 г. коллектив «Челиты» подготовил к печати журнал «Сдвиг», провозгласивший борьбу «с косностью, традицией и консерватизмом»³². Его творческое ядро составили поэты Н. Бутров, Г. Вольный, Д. Попов; прозаики и критики П. Ганский, В. Ветров и др. Однако ни громкий манифест, ни кипучая энергия редакторов, ни популярность базовых идей не обеспечили успех новому литературному изданию Челябинска. За год существования был издан только один номер журнала «Сдвиг». Да и тот рецензенты оценили невысоко. В газете «Советская правда» критиковались стихи «челитовцев» Н. Бутрова, В. Ветрова и Д. Попова³³. Эта статья стала последним упоминанием в периодике о «Челите». Возможно, именно после это-

го она прекратила свое существование. Отчет о работе агитационно-пропагандистского отдела челябинского губкома РКП(б) позволяет предположить, что поводом для распада ассоциации послужил запрет властных структур на издание журнала «Сдвиг». Партийные функционеры обвинили авторский коллектив в «обывательском верхоглядстве» и антисемитизме. Руководители губкома были шокированы тем, что ряд авторов журнала – выпускники Института красной журналистики в Москве – выступили в печати с «анархо-футуристическими статьями». В итоге «коммунистам было предложено прекратить сотрудничество в журнале, и он прекратил свой выход»³⁴. Конфликт был исчерпан. Эти события показали, насколько возросла мощь партии и усилился ее контроль над обществом. Писатели-коммунисты подчинились решениям РКП(б), признав в ней высшего арбитра. Беспартийные также должны были прислушаться к «голосу партии».

Между тем, подчинение власти – не единственная модель поведения литераторов в то время. К примеру, литературная группа «Перевал» стремилась противопоставить настоящее творчество принципу партийности в литературе. Противостояние «Перевала» рапповской идеологии во многом предопределило судьбу этой организации в истории советской литературы. Концепция «перевальцев» представляла серьезную конкуренцию идеям пролетарских писателей. Видя будущее советской литературы за «попутчиками», «Перевал» пытался противопоставить рапповской самодеятельности понастоящему профессиональное творчество. По мнению Г. А. Белой, группа пролетарских писателей и «Перевал» олицетворяли собой два типа отношения к искусству в 20-е гг.: либо как придаток к идеологии, либо как особый, специфический способ познания жизни. Эти модели искусства – проекции двух теорий: «уравнительного» («казарменного») социализма и романтически-утопического социализма, который, по мысли многих деятелей культуры 20-х гг., должен был стать результатом победившей революции. В критике идей «казарменного социализма», которые легли в основу соцреализма, наиболее радикальную позицию заняли именно литераторы «Перевала»³⁵.

К сожалению, в отличие от всероссийской организации, изученной достаточно подробно, деятельность провинциальных «перевальцев», в частности, челябинцев, до сих пор исследована слабо. Практически никакой развернутой информации ни в периодике 20-х гг., ни в современном краеведении о них нет. Известно, что ядро челя-

бинских «перевальцев» составили бывшие «сдвиговцы». Один из них, В. Ветров, сумел установить прочные связи с Москвой, опубликовав там целый ряд своих произведений. В отличие от других уральских филиалов «Перевала», возникших в 1925–1926 гг., челябинское отделение, как и московский «Перевал», родилось в 1924 г., что подтверждает наше предположение об интенсивных творческих контактах уральских и столичных авторов.

Таким образом, литературные объединения Урала, созданные в первые годы после революции, существенно отличались друг от друга своим составом, программными установками, творческими ориентирами. Возникновение многих из них пришлось на время социально-политических и экономических катаклизмов, вызванных революцией 1917 г. Противоречивый характер развития событий, ситуация перманентного кризиса из-за постоянных военно-политических столкновений различных группировок, отсутствие единого отношения художественной интеллигенции к первым шагам новой власти и четкой политики представителей этой власти в отношении интеллигенции, проблемы материального характера – все это определило, с одной стороны, динамичный взлет многих творческих объединений, а с другой – их недолговечность. Несмотря на то, что некоторые литературные коллективы действительно были сформированы по инициативе «сверху», на начальном этапе своего существования многие из них сохраняли сущностные черты неформальных структур. Но примерно к середине 1920-х гг., после оформления литературно-художественной концепции ВКП(б), началась унификация не только творческих методов, но и организационных форм, определяющих пути и способы развития литературного процесса как в столице страны, так и на Урале.

Примечания

¹ Тезисы доклада Уральскому обкому ВКП(б) о пролетарском литературном движении на Урале (ноябрь 1929) // ГАСО. Ф. 1616. Оп. 1. Д. 3. Л. 57.

² *Ладейщиков А.* Развитие литературы на Урале за 30-летие (1917–1947) // Уральский современник. 1947. № 11. С. 280.

³ *Пудваль А. Р.* Становление и развитие советской литературы на Урале // Пятые Уральские библиографические чтения. Челябинск, 1980. С. 47.

⁴ Сюда вошли редактор «Отечественных ведомостей» А. С. Белоусов, издатель «Уральской жизни» П. П. Певин, краевед А. А. Анфиногенов, беллетрист И. Ф. Колотовкин и др.

⁵ В 1919 г. от тифа скончался челябинец А. Г. Туркин, в 1920 г. – оренбуржец П. И. Заякин-Уральский. В 1922 г. ушли из жизни И. Ф. Колотовкин и фельетонист П. Я. Блиновский. Ф. Ф. Сыромологов был отозван на партийно-хозяйственную работу в Москву. В Перми доживала свой век сотрудница «Современника» и «Отече-

ственных записок» А. А. Кирпищикова. Южноуральцы Л. Н. Сейфуллина и В. П. Правдухин работали в Сибири.

⁶ По мнению А. А. Шмакова, дореволюционная литература города была представлена лишь двумя именами: прозаиком А. Г. Туркиным и поэтом М. Чучеловым. См.: *Шмаков А. А. Творчество, отданное народу // Уральская новь. Челябинск, 1967. Ноябрь. С. 1–2.*

⁷ Советская правда. 1920. 21 марта.

⁸ *Попов Д. Первоступень (о литературно-художественной работе в Челябинске в начале советской власти) // Сдвиг. 1923. № 1. С. 24.*

⁹ *Адрианова Г. С. Художественная интеллигенция Урала в 1930-е гг. Екатеринбург, 1992. С. 20.*

¹⁰ Всероссийский профессиональный союз работников искусства.

¹¹ *Голдин В. Узорчики слова и пробы пера. Екатеринбург, 2000. С. 9.*

¹² ГААОСО. Ф. 1. Оп. 2. Д. 23140. Л. 145.

¹³ ВСП возник по инициативе поэтов Ф. Долидзе, В. Каменского, В. Шершеневича, Р. Ивнева зимой 1918 г. в Москве. В начале 1919 г. стали возникать его филиалы по стране.

¹⁴ Уральский рабочий. 1920. 12 сент.

¹⁵ ОГАЧО. Ф. 77. Оп. 1. Д. 71. Л. 11.

¹⁶ ГАСО. Ф. 1616. Оп. 1. Д. 3. Л. 58.

¹⁷ *Коровин А. Улита – дополнения и уточнения // Урал. 1983. № 7. С. 148.*

¹⁸ Уральский рабочий. 1921. 13 авг.

¹⁹ Заведующий в 1918–1921 гг. агентством «Центропечать», член Президиума ВЦИК, позднее глава правления Акционерного кинообщества «Межрабпом-Русь». Б. Малкин примечателен также тем, что он был одним из верных друзей В. В. Маяковского.

²⁰ ГАПО. Ф. Р-1588. Оп. 1. Д. 120.

²¹ Звезда. 1923. 17 мая.

²² *Казаринова Н. В. Искусство Перми. Век XX: «Эпоха. Власть идей. Художник» // Искусство Перми в культурном пространстве России: Век XX. Пермь, 2000. С. 144.*

²³ Звезда. 1924. 22 апр.

²⁴ Звезда. 1924. 12 апр.

²⁵ *Аликина Н. А. Большевик Михаил Туркин. Молотов, 1957. С. 56.*

²⁶ Звезда. 1924. 12 апреля.

²⁷ Уральский рабочий. 1923. 8 окт.

²⁸ Ассоциация пролетарских писателей на Урале «Мартен» // Товарищ Терентий. 1923. № 4–5. С. 26.

²⁹ Уральский рабочий. 1925. 20 янв.

³⁰ Советская правда. 1923. 28 янв.

³¹ Вместо предисловия // Сдвиг: Ежемесячник челябинской ассоциации губернской секции работников печати. 1923. № 1. С. 3.

³² Там же. С. 3.

³³ Советская правда. 1923. 18 марта.

³⁴ ОГАЧО. Ф. 77. Оп. 1. Д. 721. Л. 63.

³⁵ *Белая Г. А. Опонирующее сознание: «Перевал» // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 249.*

**КОЛЛЕКТИВНОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ
В ПОЭЗИИ УРАЛА НАЧАЛА 1930-х ГОДОВ***

Коллектив и коллективность – ключевые составляющие общественной риторики ленинского, а затем и сталинского времени. Начиная с эстетики Пролеткульта, с мечты теоретиков советского искусства о «механизированных толпах» (А. Гастев), через программу РАПП с ее непреложным принципом массовости художественного творчества к политике ССП, дискурс коллективности много лет был актуален в литературе Страны Советов. Если определять здесь пик некоей коллективности, то он, очевидно, совпадет с призывом «РАПП – на производство», которым был ознаменован конец 1920-х – начало 1930-х гг. Напомним, что к концу 1920-х ведущей организацией в литературе стала именно Российская ассоциация пролетарских писателей. Утвердившись как проводник требований ЦК ВКП(б) к искусству слова (главные из которых – партийность и массовость), РАПП немедленно двинулась в регионы. Ни «Кузница», ни ЛОКАФ, активно работавшие в это время, влияния, подобного рапповскому, в литературе страны не имели. Мобилизация ударников, проводимая Ассоциацией на территории Союза в конце 1920-х – начале 1930-х, была призвана сделать советскую литературу искусством поистине массовым и коллективным, искусством «каждого для каждого».

Нагнетание пафоса коллективности в риторике времени и литературе сопровождало глобальные процессы коллективизации и индустриализации: конец 1920-х – начало 1930-х гг. – эпоха Первой Пятилетки и крупнейших коллективныхстроек. Общий труд, безусловно, выступал как сплачивающая, объединяющая разнородный люд сила. Молодежь, всегда особо чуткая к веяниям современности и численно преобладавшая среди строителей «мировых гигантов», становилась носителем совсем иного мировоззрения, чем «испорченное буржуазными предрассудками» старшее поколение. «Убежденные, что именно им суждено довершить дело отцов, молодые люди не только были внутренне цельны, но и с особой, по-

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

истине небывалой силой, ощущали свою сплоченность, свое единство»¹, – отмечает исследователь советского мифа А. Э. Мурзин. Коллективизм органично входил в картину мира человека советской страны.

Урал не был исключением в плане следования общим настроениям эпохи. Местное отделение РАПП, открытое в 1926 г. в Свердловске как столице Уральской области, развернуло свою работу на фоне строительства и запуска стратегически важных для страны заводов: ЧТЗ, Магнитки, Уралмаша, Уралвагонзавода, Березников. Активно строились и сами уральские города. Призыв ударников в литературу, проводимый ассоциацией в конце 1920-х – начале 1930-х, нашел здесь благодатную почву.

Позитивное восприятие коллективизма в искусстве Урала оказалось вовсе не случайным: оно было подготовлено логикой культурного бытия региона и обусловлено самой спецификой его культуры – культуры «горнозаводской цивилизации». Так, говоря о своеобразии горнозаводской жизни, исследователи отмечают ее повышенную корпоративность, связанную с коренной «привычкой к коллективному труду» (П. Бажов)². Ударники, стараниями УралАПП пришедшие в литературу в начале 1930-х гг. и провозгласившие курс «на коллектив», стали выразителями не только советского, но и, сами того не подозревая, традиционно уральского мировоззрения.

Говоря об исконной культуре Урала, не стоит также забывать, что, кроме некоей центростремительной тяги к корпоративности, у «горнозаводской цивилизации» всегда была обратная сторона, связанная с центробежными тенденциями. «Для горнозаводской культуры свойственно сохранение традиционных форм жизни в сочетании с проявляемой индивидуальностью человека», – пишет культуролог И. Я. Мурзина³. Другие исследователи также говорят об индивидуализме жителя Урала и яркой специфике «уральского характера»⁴. Все это наводит на мысль о том, что формы коллективного творчества на Урале никогда особо не вытесняли из искусства индивидуальное, даже в суровую эпоху господства в литературе Ассоциации пролетарских писателей.

Дискурс коллективности в эпоху РАПП сущностно преобразил литературу страны и Урала. В первую очередь, изменился сам статус писателя и поэта: литература, поэзия из дела частного превратились в дело общественное. УралАПП, сплотившая в своих рядах «классово чистые элементы», проводила строгую политику следования курсу Партии. Все сомнительное с идеологической точки зре-

ния в литературе отметалось. Любое проявление самостоятельности у литгрупп или отдельных художников на Урале вызывало со стороны УралАПП шквал обвинений идеологического порядка, разоблачение и отторжение: как пример – история Манифеста и упразднения СвердлАПП, или критика поэтов Г. Троицкого и С. Васильева. Вот как описывал один из руководителей УралАПП А. Исетский «чистку» Г. Троицкого. Дело происходило в декабре 1929 г. в помещении старой конторы Верх-Исетского завода, вопросы задавали рабочие и уралапповцы: «У окна стоит белотелый, светловолосый юноша. Он очень часто переступает с ноги на ногу. Голова опущена – не различишь выражения лица, не уловишь взгляда. Но когда голова поднимается на неожиданно прямой вопрос – в глазах недобрый огонек, складки молодого лица заострены и неприятны. <...>

– Как ты будешь писать о соцсоревновании, когда ты его не знаешь?

– Думаю поработать на производстве.

– В чем заключается работа ударных бригад?

– Буду изучать детально.

– Кто такой Переверзев?

– Точно не скажу. Выражает кулацкие интересы...

– Как ты смотришь на комсомол?

– Я не член комсомола. Не могу понять вопроса. <...>

– Для чего нужен чугунок?

– Дурацкий вопрос.

– Как смотришь на УралАПП? Почему вступил в него, а не в какую-либо другую литорганизацию?

– Не отвечу. Хочу работать.

– Почему кулак получает прибыль?

– Не могу ответить.

– Что сегодня было в газете?

– Не могу вспомнить»⁵.

Вердикт «чистящих» однозначен: в связи с отсутствием «рабочей идеологии» исключить Троицкого из ассоциации. Исключили из УралАПП и А. Степанова, который на страницах «Живой театрализованной газеты» вступился за Гемму (псевдоним Троицкого). Отметим, что сам Исетский, создавший данный сатирический портрет, попал под шквальную критику в начале 1932 г., когда решением Уралобкома ВКП(б) была снята верхушка руководства УралАПП и признана неудовлетворительной работа журнала «Штурм», публикующего, в том числе, и «сомнительную» прозу Исетского.

Но вернемся к поведению и ответам «чистящегося» Троицкого. Поэт оказался один перед большим, въедливым коллективом и пошел «противу всех». В то время, как его коллеги выдержали подобное испытание без роковых последствий, Троицкий вдруг «срезался». Главная его ошибка заключалась в том, что он не смог найти общий язык со спрашивающими: обнаружилось, что в эпоху Первой Пятилетки поэт не знает особенностей большого производства, не разбирается во внутривластной ситуации в стране и даже не следит за тем, что пишут газеты. Троицкий, таким образом, оказался оторванным и от малого коллектива своих коллег, и от большого коллектива строителей коммунизма, и от своего времени. Подобное поведение с точки зрения высокой поэзии вполне традиционно. «Какое, милые, у нас тысячелетие на дворе?» – спрашивал молодой Пастернак. У другого поэта читатели газет превращались в «чесателей корост» – противопоставление себя или множеству других, или времени в целом для «чистой» поэзии всегда было нормой, а не исключением. Неизвестно, насколько намеренным было поведение Троицкого, однако среди уралапповцев этот поэт был наиболее грамотным – его попытка стать вне времени, напомнить о том, что поэзия – частный труд (мотивировка вступления в литорганизацию: «Хочу работать»), интерпретируется как стратегия проявления индивидуальности.

При этом нужно помнить, что ни один из литераторов, подвергнутых остракизму, в начале 1930-х гг. не исчезал в застенках организации, следящей за идеологическим состоянием общества, более того, не исчезал и из литературы, а так или иначе продолжал «роман с коллективом». Тот же Троицкий после чистки направился изучать производство и активно общался с членами магнитогорской литгруппы. В их журнале «Буксир» он напечатал стихотворение «Вызов», в котором предлагал помериться силами с УралАПП на лучшее знание производства. Этот вызов послужил поводом для шквальной критики поэта на страницах разных изданий (в том числе и для статьи Исетского), однако работать и печататься на протяжении 1930-х гг. Троицкому никто так и не запретил⁶.

Пафос коллективности, достигший высот к началу 1930-х, задал литературе и художественный формат. Он определил ее тематические и жанровые приоритеты: глобальные процессы, ознаменовавшие сталинскую эпоху, привели к тому, что центральной для литературного процесса становится производственная, колхозная, историческая тематика.

Призыв ударников в литературу, проводимый РАПП и давший основание жесткому курсу на производственную тематику, выдвинул в центр литературного процесса производственную лирику⁷, то есть не лирику вообще, а очерк в стихах и «индустриальную поэму» (термин Н. Мержанова). Знамение этого времени стали такие полотна, как «Электрозаводская газета» И. Сельвинского, «Пятилетка» С. Кирсанова, «Сказание о каучуке» Г. Санникова. В уральской литературе «производственный» диктат привел к достаточно однозначной ситуации: лозунг «РАПП – на производство», трансформировавшийся на местной почве в «За Магнитострой литературы» (впоследствии такое название получила литературная газета, выпускаемая в Свердловске), был воспринят со свойственным провинции рвением, так что поэзия Урала в начале 1930-х стала решительно «производственной». Назовем такие произведения, как «Наши ударники» П. Короткова, «На стройке» П. Алексеева, «Девушка из маргеновского» В. Губарева, «Тоска» С. Васильева, «Сквозная» А. Затонского, «Вопрос о дружбе» Б. Ручьева, «Котельщики» Н. Куштума, «Прорыв в маргене», «Плавка» Л. Носова, «Уралмедьстрой» К. Рута, «Будет чугун», «Бои в забоях» П. Хорунжего, сборник «Огни соревнования» В. Макарова и др.

«Развернувшийся с начала пятилетки стремительный рост социалистического Урала побуждает к жизни уральскую поэзию. Поэты “объявляются” один за другим. Их рождают и растят стройки. Их воспитывает и вводит в литературу новая жизнь уральских заводов и сел», – констатировал И. Бахтамов⁸. Поэты-ударники и уже состоявшиеся профессионалы, изучающие производство, принесли в литературу сюжеты труда, большой стройки. Поэзия наполнилась описанием и превознесением ударников и их работы во славу Партии и Родины («Ударная Сагадеева» В. Макарова, «Есть победа» Л. Носова, «Этажи» Н. Николаева, «Баллада о паровозе» В. Дудорова, «В механической» Литвиновой), поэтов заинтересовали психология и логика поступка трудящегося, отношения в рабочем коллективе («Вопрос о дружбе» Б. Ручьева, «Иван Лопатин. Вступление в поэму» Л. Носова, «В бою» Н. Быкова), особую популярность снискал сюжет вредительства и саботажа на производстве и борьбы с их последствиями («Враг» В. Горного, «Вредители» Л. Носова, «Мускулы» Н. Куштума). При очевидном, расхожем для общесоюзной поэзии наборе сюжетов и художественных ходов, отличительной особенностью уральской поэзии было то, что местом действия в стихах и поэмах выступал тот или иной завод, проблемный участок, строй-

ка, реально существующие на Урале. Например, В. Занадворов описывал преобразование Южного Урала:

Скажи, какими лирами
Мне мужество воспеть?
Большими нивелирами
Пересмотрели степь.

Где степь в ковыльном инее,
Где был сухой бурьян,
Теперь ложатся линии
Фундаментов да ям.

Легла бурами бурыми
Пологая гора,
И землю точат бурами
Упорно мастера⁹.

Как правило, уральские поэты писали о тех местах, где сами работали, реже – которые посетили. В уже цитированной статье Бахтатова содержится информация о географическом охвате уральской поэзии. Так, в Свердловске в это время работали В. Реут, Н. Быков, М. Просвирнов, Л. Носов, в частности, на Уралмашзаводе – П. Аникьев, Н. Николаев, Н. Набоков, в Магнитогорске на Магнитострое – Б. Ручьев, П. Хорунжий, М. Люгарин, К. Мурзиди, в Челябинске на Челябинском тракторострое – С. Уланов, М. Плотников, на предприятиях Златоуста – Н. Куштум, П. Зарубажев, в Перми – А. Каменский, А. Матросов, Б. Михайлов.

Пафос коллективности, столь явно проявившийся в производственной лирике начала 1930-х, постепенно захватил и лирику деревенскую, которая вполне естественно трансформировалась в колхозную. Курс на коллективизацию, взятый страной, требовал от литературы соответствующих сюжетов и решений. Творчество «крестьянских» поэтов в силу отсутствия четкой гражданской позиции не могло быть поставлено на службу эпохе – ей нужны были стихи и поэмы, откровенно прославляющие коллективизацию и сталинскую деревню. В уральской поэзии колхозная тема породила такие произведения, как «Ночь в правлении колхоза» А. Матусевича, «Наш колхозный фронт» Е. Великанова, «Урожай» Б. Ковынева, «Колхозная весна» П. Рейцина, «Колхозная осень» А. Холдобина, «Колхозы» Н. Алексеева, «Краснополье» П. Хорунжего и др. Борьба за новую деревню, ценность коллектива активно пропагандировалась уральскими авторами. Так, пермский поэт И. Щеглов наставлял подкулачника:

Ты бы бег на луга,
на диво-дивное.
Там сегодня
страда –
коллективная!
Ты бы бег к косарям, –
с ними лучше, чай!
Чем над радостью выть
и двурушничать!¹⁰

Наконец, не избежала привнесения элементов коллективной риторики и историческая тематика. История как таковая нужна была эпохе для иллюстрации марксистско-ленинских теорий и курса Партии в области прошлого и настоящего, другими словами, история – это то, как было плохо трудовому народу раньше и как хорошо теперь. Так, кроме традиционной темы революции и гражданской войны, в уральской поэзии оказалась востребована тема коренного преобразования рабочего города – например, Челябинска, который прошел путь от «степной ямы» до гиганта тракторостроения («Биография города» С. Уланова), или Свердловска, превратившегося из горнозаводского уездного города в крупный индустриальный центр («Свердловск» К. Тюляпина).

«Коллективизация» «чистой» лирики – той, которую суровая эпоха дозировано, но допускала на страницы изданий, – происходила на несколько ином уровне: лирика сменила жанровые приоритеты и целиком ушла в песню. Песня, как мы понимаем, – явление более коллективное, чем стихотворение, она предназначена для широкого круга слушателей, а советская песня – для всех трудящихся страны. В арсенале суггестивных средств песни – не только литературный образ, но и музыка. «Через музыку мы должны вести борьбу с буржуазным влиянием на трудящихся, – писала А. Зайкова в журнале «Штурм». – Музыка должна давать бодрую зарядку, поднимать энтузиазм масс, призывать их на дальнейшую борьбу за большие темпы»¹¹. Начало 1930-х стало временем актуализации массовой песни. «Нам нужны новые песни, проникнутые духом современности, отображающие героическую борьбу рабочих масс за социалистическое строительство, за Урало-Кузбасс. Нам нужны песни, музыкальные произведения, отображающие героическую борьбу комсомола, борющегося под руководством партии на всех фронтах пятилетки»¹², – заявлялось в той же статье. И такие песни на Урале появились: «Физкультурный марш» В. Медведева, «Колхозная песня» А. Мату-

севича, «Красный сенокос» М. Артамонова, «Марш ударниц» Е. Чернышевой, «Комсомольская ударная» Л. Носова, «Пусть заспорят» И. Щеглова, «Песня о Большом Тагиле» В. Новина, «Боевая пионерская» К. Тюляпина, «Песня детколхоза» Е. Великанова и др. Сложно сказать, пел ли Урал песни своих авторов, очевидно лишь то, что, к сожалению, они не пережили свою эпоху – современный слушатель их не знает.

Дискурс коллективности сделал свое дело не только в плане форматирования тематики уральской поэзии, но также и в плане унификации стиля авторов. Известно, что тоталитарное искусство, будучи языком власти, в целом отрицало стилевое разнообразие и большой авторский стиль¹³. Советская поэзия Урала, и так не блиставшая талантами и даже элементарной грамотностью, в начале 1930-х приобрела коллективное лицо коллективного автора – ударники от станка и профессионалы стали писать однообразно, в схожей стилевой манере. Редкому поэту удавалось блеснуть находкой, да и та терялась в огромной массе продукции той же тематики.

Отступление от стилевого канона вело к отступлению от ведущих тем советской поэзии и, в конечном счете, к инакомыслию идеологического порядка. В этом плане одним из врагов советской культуры была идеология упадочничества: элегический строй мысли, дающий в поэзии элегическую тональность. Апостолом упадочничества считался С. Есенин, и всякий поэт, увлекающийся его творчеством, попадал в ряды его последователей. Так, в 1930 г. упадочнической была признана поэзия С. Васильева, одного из заметных поэтов СвердлАПП, активно публиковавшегося в уральских изданиях, критика и публициста, ведущего беседы о мастерстве в литературной странице газеты «На смену!». Свою разгромную статью К. Боголюбов назвал «От станка к богеме. Васильевщина»¹⁴, прочертив в названии, как ему представлялось, путь поэта и охарактеризовав сущность его творчества. Отмечая множество удач в «правильных» стихах Васильева, критик обеспокоенно констатировал, что на сегодняшний день боевой марш у поэта часто сменяется похоронным. Особо возмутила Боголюбова элегическая тональность и тематика стихотворений «В глухом переулке», «Тоска», «Осеннее бездорожье», поэм «Прощание с балалайкой», «Опавшие кудри», а также ряд конкретных строк, вроде этих:

Переулок залит темнотой,
Переулок нем и насторожен.
Пьяная плясала кутерьма,

«Танец синих мертвецов» играя...
Ночь да тьма, да серые дома
Слушают, как ветер стонет –
То не смерть ли выползла сама
Жизни проверять устои¹⁵.

«Запах мертвецкой» – есенинщина, на уральской почве ставшая васильевщиной, – должен исчезнуть из советской поэзии Урала, считал критик.

Уже через год Боголюбов будет упоминать Васильева исключительно в хвалебном контексте – поэт перестроится, его «роман с коллективом», как и в случае Троицкого, продолжится, лирика станет более компромиссной.

Была ли на Урале литература иного плана, нежели та, тематическое, жанровое и стилистическое единство которой мы охарактеризовали выше? Конечно, в уральской поэзии 1930-х гг. не найти культурного и эстетического явления, подобного, к примеру, группе ОБЭРИУ в Ленинграде; Уралу не известны художники «чистого» типа и при этом такого уровня, как, например, О. Мандельштам или, скажем, Е. Кропивницкий, однако факты проявления «инакомыслия» здесь имеются. В свое время их популяризировал активный деятель УралАПП, писатель и критик И. Панов.

В одной из обзорных статей Панова, в 1931 г. опубликованной в журнале «Рост», были «разобраны» такие поэты, как Паринов, А. С. Давыдов и С. Безродный¹⁶. Паринов (инициалы не приводятся) критиковался за стихи о ландышах, грозе, снеге, отдыхе, весне, осени, значении учета и даже первой брачной ночи. Его книжка, в 1930 г. выпущенная в пермской типографии «Звезда», была определена Пановым как мещански пошлая и архивредная. При этом стихи Паринова, хотя и явились апологией частной жизни, но не содержали в себе ничего антисоветского, случай же Давыдова был явно политизирован. Поэт, приславший из деревни в Свердловск для издания свою «Исповедь поэта», не остановился перед критикой советских строя и жизни. «Кулацкий бард», «злостный классовый враг», как окрестил Давыдова Панов, писал: «Их комсомол пустая бочка / С щепотью плеселой трухи», или же: «Не верь речам вождей народа / Оне забыли нашу жизнь...»¹⁷, – и якобы призывал к свержению диктатуры пролетариата. «А сколько такой литературы распространяется в рукописных текстах, напечатанных на стеклографе, на машинке? – сетовал Панов. – Она идет мимо нас, мимо кружковцев, многие относятся к ней примиренчески, читают в удовольствие»¹⁸.

Третий поэт, Безродный, называющий себя «крестьянским», вероятнее всего, не был уральцем – сведений о его публикациях в регионе мы не имеем. Он проявил себя таким образом: будучи пьяным, прочитал лекцию в Миасском педагогическом техникуме, откуда исчез в неизвестном направлении, оставив путевой журнал со стихами и отзывами. Стихи Безродного своей подчеркнутой внеидеологичностью и стилистической инородностью риторике времени привели Панова в возмущение:

Поэт – мудрец и знает много,
Он и художник, и певец,
Он для отечества земного –
Добра и истины творец¹⁹.

Возмутила Панова также и масса положительных отзывов в журнале: например, от секретаря партячейки Болотовского сельсовета Нефетдинова, председателя Чебаркульского колхоза Малышева, заведующих школами, «слезоточивых» учителей и комсомолок.

Безусловно, приведенные случаи проявления творческой индивидуальности в поэзии Урала 1930-х гг. требуют более детального изучения, привлечения более серьезных источников, чем обзорная статья в «Росте». Для нас же важно, что именно эти случаи могут стать опорой для дальнейшего исследования традиции инакомыслия на Урале в советскую эпоху.

Коллективное и индивидуальное в уральской поэзии, очевидно, будет проявлять себя и далее: после того, как распустят РАПП и в регионе закончится эпоха УралаПП, – на протяжении всех 1930-х гг. и, шире, советской эпохи, то есть до тех пор, пока не сменятся массовые стереотипы. Выявление соотношения коллективного и индивидуального, в конечном счете, поможет решить задачу определения эстетических приоритетов и особенностей художественного творчества на Урале.

Примечания

¹ Мурзин А. Э. Советский миф в судьбе Урала. Екатеринбург, 2004. С. 119.

² См., напр.: Харитонова Е. В. Завод как типичная форма организации жизненного уклада на Урале // Дергачевские чтения – 2004: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2006. С. 465.

³ Мурзина И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: Автореф. дис. ... доктора культурологии. Екатеринбург, 2003. С. 33.

⁴ Как считают исследователи, Уралу присущ «тип прожженного и юркого заводского человека» (Д. Н. Мамин-Сибиряк), характерными особенностями уральца являются «независимость, сметливость, предприимчивость, внутренняя сила и красо-

та» (*Мурзин А. Э.* Советский миф в судьбе Урала. С. 24). В представлении более поздней культуры уралец – пассионарий, «человек мужественный, самостоятельный, ответственный», «первопроходец по натуре, хотя бережно относится к традиционным ценностям» (*Литовская М. А.* Литературная борьба за определение статуса территории: Ольга Славникова – Алексей Иванов // *Литература Урала: История и современность.* Вып. 2. Екатеринбург, 2006. С. 71–72).

⁵ *Исетский А.* «Грохот и копоть» // *Штурм.* 1931. № 1. С. 77.

⁶ О дальнейшей судьбе поэта можно узнать из книги В. Н. Голдина: *Голдин В. Н.* Узорщики слова и пробы пера: Документальная повесть. Екатеринбург, 2002.

⁷ Явление, которое, в отличие от производственного романа, исследователи литературы сталинской эпохи часто игнорируют. См. напр.: *Григорьева Н.* *Anima laborans:* Писатель и труд в России 1920–30-х годов. СПб., 2005.

⁸ И. Бахтатов – писатель, критик. См.: *Бахтатов И.* Уральские поэты // *Штурм.* 1932. № 11. С. 101.

⁹ *Занадворов В.* Путь инженера: Поэма // *Штурм.* 1932. № 10. С. 45–53.

¹⁰ *Щеглов И.* Подкулачник // *Рост.* 1930. Кн. 3. С. 14.

¹¹ *Зайкова А. М.* Страна должна петь о своих героях // *Штурм.* 1932. № 2–3. С. 132.

¹² Там же. С. 132.

¹³ См.: *Добренко Е.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München, 1993.

¹⁴ *Боголюбов К.* От станка к богеме: Васильевщина // *Рост.* 1930. Кн. 11–12. С. 60–68.

¹⁵ Цит. по: *Боголюбов К.* От станка к богеме: Васильевщина. С. 65.

¹⁶ *Панов И.* О некоторых итогах: (Заметки к III областной конференции УралАПП) // *Рост.* 1931. Кн. 2–3. С. 82–93.

¹⁷ Цит. по: *Панов И.* О некоторых итогах. С. 91.

¹⁸ Там же. С. 91.

¹⁹ Цит. по: *Панов И.* О некоторых итогах. С. 92.

© **Г. И. Старкова**
Ижевск

ЮНКОРОВСКОЕ ДВИЖЕНИЕ КАК ШКОЛА ЛИТЕРАТУРНОГО МАСТЕРСТВА МОЛОДЕЖИ УДМУРТИИ 1920–1930-Х ГОДОВ

После Октябрьской революции, в связи с назревшей необходимостью создания действенного средства идеологического воздействия и просвещения народов России, в России и Удмуртии начинает развиваться система периодической печати. Поскольку редакциям газет требовался своевременный местный материал, который бы на конкретных примерах отражал происходящие в стране и республике изменения, огромное развитие получает доселе не известное авторство трудящихся масс, представленное рабкорами, селькорами и рабселькорами.

Вслед за движением рабселькоров развивается и юнкоровское движение, охватившее массы подрастающего поколения (пионеров,

школьников, комсомольцев, молодежь в целом) и в городе, и в деревне. Особенно активно это происходит с середины 1920-х гг. Появляются многочисленные «коры»: юкор, юнкор, юнрабкор, юнселькор, деткор, школкор, учкор, школькор, домкор, пикор, сельпикор, стенкор, студкор, военкор, радиокор, рабкормол.

Многие исследователи, анализируя первые советские газеты и журналы для детей и молодежи, выходившие в основном в центральной части России, рассматривали и вопросы становления и развития деткоровского движения (И. Н. Тимофеева, Л. Н. Колесова, Н. Н. Исакова, М. И. Холмов, М. И. Алексеева и др.). Есть попытки воссоздания истории возникновения терминов, характеризующих виды деятельности юных корреспондентов. Например, Ю. Н. Богатырева считала, что термину «деткор» в 1924 г. дал жизнь печатный орган ленинградских пионеров «Ленинские искры»¹. А. В. Суяров выстраивает свою цепочку, говоря, что «термин “юнкор” появился в начале 1924 г. на страницах журнала “Юный коммунист”» и что «до этого существовал термин “рабкормол”, но он не закрепился и был вытеснен сначала термином “юнрабкор”, а затем – “юнкор”»². А исследователь детской и юношеской печати Южного Урала Д. Н. Данилов отмечает следующую последовательность: первоначально – пикоры, с 30-х гг. – деткоры; юнкорами же назывались корреспонденты молодежных изданий³.

На самом деле в резолюции II Всесоюзного совещания пионерских работников «О деткоровском движении» (10 июля 1925 г.) отмечалось, что «совещание считает необходимым установление единого названия для всех ребят, выступающих в печати, – “детские корреспонденты”». При этом на встрече юнкоров с генеральным секретарем ЦК ВЛКСМ тов. Чаплиным в 1926 г. говорилось, что «деткоровское движение нельзя строить по образу и подобию рабселькоровского и юнкоровского»⁴.

Началом литературного творчества и публицистики удмуртского юношества можно считать участие в подготовке и выпуске нелегальных изданий, появившихся после революции 1905 г. Молодыми людьми уже тогда двигало желание высказаться, отразить существующие порядки, а более всего – беспорядки, свидетелями которых они были. Например, Д. И. Корепанов – будущий редактор первой советской удмуртской газеты «Гудыри» («Гром»), основоположник удмуртской прозы (псевдонимы Пан Реймит и Кедр Митрей), драматург, публицист, поэт, переводчик, литературовед – начал писать рассказы, легенды, сказки в годы учебы в Казанской инородческой

учительской семинарии, участвовал в издании рукописного журнала «Сандал» («Наковальня»). Свое первое произведение на русском языке – автобиографический роман «Дитя большого века» – он написал 19-летним юношей в 1911 г. Ему удалось ярко изобразить трудности жизни и учебы в семинарии. Затем Д. И. Корепанов становится корреспондентом газеты «Камско-Чепецкий край», выходявшей в 1912 г. в г. Глазове. В 1930-е гг. он заведовал кафедрой удмуртского языка и литературы и руководил литературно-творческим кружком в Ижевском педагогическом институте. До 1937 г. Кедр Митрей был председателем Союза писателей Удмуртии⁵. Журнал «Сандал» издавался до 1907 г. – года завершения учебы в семинарии его редактора М. П. Прокопьева – одного из организаторов удмуртского литературного движения, возникшего среди учащихся семинарии.

Думается, примером для организаторов и авторов студенческих изданий послужили сосланные царским правительством в Вятскую губернию⁶ А. И. Герцен, М. Е. Салтыков-Щедрин, В. Г. Короленко, Ф. Ф. Павленков, известные своей яркой публицистикой, литературными трудами и редакторско-издательским опытом. Так, 9 августа 1915 г. в г. Вятке выходит молодежный журнал «Осенний шелест» – издание Вятского общества вспомоществования учащимся высших учебных заведений, в котором опубликованы небольшие прозаические произведения и стихотворения вятского студенчества.

В том же году К. П. Чайников – будущий Кузубай Герд – прозаик, поэт, основоположник удмуртской советской драматургии, первый критик и литературовед, этнограф, фольклорист, организатор первого удмуртского детского журнала «Муш» («Пчелка»), – учась в Кукарской учительской семинарии, стал выпускать рукописный журнал «Семинарское перо», в котором публиковал свои стихи и рассказы под псевдонимами Такой-Сякой, Не кто иной, Один из многих и др. А стихи он начал писать в 12-летнем возрасте под воздействием родного фольклора.

Проявлением социального самосознания молодежи становится выпуск студенческих газет и журналов, например, «крамольного» журнала «Клич» в г. Казани. Журнал был выпущен в 1916 г. группой студентов, уроженцев г. Глазова⁷. В частности, в состав редакции входил Ив. Волков, который впоследствии становится сначала сотрудником, а затем и редактором большевистской газеты «Рабочий».

В феврале 1917 г. вышел первый номер литературно-художественного журнала «Молодые порывы» – органа учащейся молодежи г. Вятки⁸. Редакция ясно сформулировала цель и задачи журнала: «дать

обществу и педагогам *услышать искренний голос школы* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – Г. С.) ... показать, что молодежь живет, волнуется, страдает, что она не куклы для игры, не “детский мирок”, а мир “огромный и кипучий, мир будущего”⁹. Юношеской аудитории предлагались и проза, и поэзия, произведения таких жанров, как рассказ, фельетон, статья. Правда, иногда при выборе материала для публикации (например, стихотворения «Перелом») главным критерием служило не поэтическое мастерство, а смысловое содержание, приобретающее значение подлинного документа того времени. Редакция журнала обращалась «ко всем учащимся с покорнейшей просьбой доставлять ей всевозможный материал, касающийся *внутренней жизни средней и высшей школы*», а также сообщала отдельным авторам о невозможности публикации их материалов, тем самым знакомя с критериями оценки и отбора произведений.

В это же время в г. Глазове выходит газета «Студіозусъ» – «газета не ежедневная, не экономическая, *немного литературная*, немного политическая, а более всего юмористическая»¹⁰. Газета привлекает сочетанием прозаических и поэтических произведений, использованием разных жанровых форм, таких как «новостная» информация, репортаж, публицистика, рассказ, сказка, пародия, анекдот, а также легкой манерой изложения, интересным и ярким языком. Так, критическая оценка персонажей передается с помощью «говорящих» фамилий (торговец Нахалкин, студент Дифференциалов), а отношение авторов публикаций к описываемым явлениям – с помощью «говорящих» псевдонимов (Язва, Не-Козьма Прутков).

В июне 1918 г. выходит первый номер газеты «Жизнь и школа», издателем которой выступает Малмыжский союз учащихся. Редакция ставит перед собой задачи «освещать жизнь школы, помочь строительству новой культуры», для решения которых обратилась к читателям с призывом: «Пишите статьи, шлите корреспонденции, привлекайте подписчиков – только тогда будет жива наша газета»¹¹.

С приходом к власти большевиков молодежная печать, а следовательно, и движение юных корреспондентов развиваются под бдительным руководством ЦК ВКП(б). Для выполнения газетами и журналами агитационно-пропагандистской, организующей, образовательной и воспитательной функций соблюдалась преемственность контроля. Так, коммунисты курировали комсомольские издания, а комсомольцы – пионерские. Сложность заключалась в стремлении отразить жизнь и учесть интересы союзной и несоюзной, городской и деревенской молодежи.

Материалы о советской молодежи и для нее первоначально публиковались как на отведенных для молодых «страничках», так и в специальных рубриках типа «Среди молодежи» в составе «взрослых» изданий. Например, в 1919 г. страничка «Коммунистическая молодежь» в газете «Деревенский коммунист» (г. Вятка) наряду с официальными материалами поместила письмо раненых красноармейцев Омутнинскому союзу молодежи. А в рубрике «Творчество молодежи» напечатано агитационное стихотворение для деревенской молодежи. Эта страничка 27 сентября сообщила об издании Ижевским союзом своей странички «Голос юного коммунара». Уже само название «Голос...» подразумевало публикацию материалов, поступающих «с мест», в соответствии с целью издания – «осветить всю жизнь организаций, отметить их недостатки и ошибки, указать хорошие их стороны, поделиться своим опытом и наметить правильные пути работы»¹².

Страничка «Коммунистическая молодежь» в газете «Вятская правда» 14 августа 1920 г. в статье «Молодежь, не забывай свои газетки» знакомит юных читателей с целями и программой «странички», призывает читателей к сотрудничеству, выдвигает требования к будущим авторам, отмечая, что «наша газетка должна быть близка, *понятна массам*, она должна освещать *во всей полноте* работу “мест”, она должна представлять из себя *наше творчество*. А потому редакция странички молодежи призывает всех юношей и девушек к сотрудничеству»¹³.

Страничка «Красная молодежь» в составе газеты г. Глазова «Жизнь крестьянина» в первом же номере опубликовала обращение редакции к «юным пролетариям» с призывом *писать* и разъяснением, что «эта страничка будет жива только тогда, когда в ней *примет участие сама рабочая и крестьянская молодежь*». Редакция была убеждена, что «*из пролетарской молодежи должны выйти поэты и писатели*»¹⁴.

Редакции «страничек» в своей работе руководствовались решениями съезда работников юношеской печати, проведенного 22–24 сентября 1920 г.¹⁵ Впоследствии ЦК РКСМ разослал циркуляры о работе корреспондентов юношеской печати.

На «страничках» печатались не только статьи по вопросам укрепления ячеек РКСМ, жизни и воспитания молодежи, народного образования и культуры и т. п., но и заметки рабселькоров и юнкоров. Под различными рубриками помещалась информация из различных уездов, подборки заметок, циклы корреспонденций, письма

читателей, сообщавших о первых успехах комсомола Вятского края. Многие юнкоры выступали с критикой в адрес тех, кто стремился сохранить старые порядки, не желал перемен.

Поскольку «странички» во многом копировали «взрослую» печать, направленную на агитацию и пропаганду, не хватало квалифицированных литературных работников и журналистов, а юнкоры не обладали знаниями, необходимыми для написания литературных произведений определенных жанров, для них характерны лозунговый подход и не всегда должное качество текстов. Тем не менее, корреспонденции привлекали эмоциональностью авторов, их неравнодушием к происходящему. В целом «странички» способствовали вовлечению молодежи в активную общественную жизнь, адаптации ее в новых условиях и стали школой для юнкоров – будущих рабочих-крестьян¹⁶. Недаром на 2-м съезде редакторов и работников социалистической печати Вятской губернии в августе 1920 г. тов. Щелканов подчеркнул, что «только имея страничку, молодежь *в состоянии участвовать в литературной работе* и развивать свою самостоятельность. Благодаря страничкам, в будущем *могут выходить из молодежи литературные работники*»¹⁷. Участники съезда признали «необходимым *организацию литературно-корреспондентских кружков* в сельских местностях, на фабриках и заводах» и постановили «привлечь для этого союзы молодежи как организационное ядро»¹⁸.

В том же году в г. Вятке начинает выходить журнал «Зарево» – «орган самой молодежи, – как писала редакция, – и для самой молодежи». А потому «сама *молодежь должна писать в него* и делать его интересным»¹⁹. Редакция обещала помочь юным авторам «скорей выйти на путь свободного пролетарского творчества» и уверяла, что «мы научимся создавать истинную пролетарскую культуру и *выкуем из наших рядов своих писателей, поэтов, артистов, художников, ученых, действительных творцов и проводников этой культуры*»²⁰. Поскольку в журнале был литературный отдел, редакция проводила конкурс произведений молодежи, чем привлекала новых авторов.

Юнкорские материалы пополняли молодежные рубрики и во «взрослых» изданиях. Так, газета «Жизнь крестьянина» (г. Глазов) содержала рубрику «Среди молодежи». Поэтому призыв газеты к читателям: «Пишите в свою газету. Не стесняйтесь, что будет *плохо написано*, лишь бы *правда была*. Пусть эта газета будет зеркалом, отражающим всю вашу жизнь. Тогда мы поскорее уничтожим случающиеся несправедливости и добьемся правды»²¹, – относился не только ко взрослым крестьянам, но и к крестьянской молодежи.

Как видим, в начале 1920-х гг. происходило становление юнкорского движения, причем главным требованием к авторским материалам было правдивое отражение действительности, а не литературно-художественное качество присылаемых в редакции произведений.

К помощи внештатного актива, в том числе и молодежи, прибегала и редакция удмуртской партийной советской газеты «Гудыри». И если в первые годы в газету писали единицы рабселькоров, то в 1923 г. их уже насчитывалось 232 человека, из них 6 рабочих, 156 крестьян, 67 служащих, 28 учителей, *35 студентов*²². По данным Г. Д. Фроловой, к 1924 г. было 312 постоянных корреспондентов газеты, *в том числе учащихся – 35*, красноармейцев – 11 и др. Газета растила литературные и писательские кадры, авторский и переводческий резерв издательства «Удкнига»²³. При редакции газеты был создан *литературный кружок*, куда входили *учащиеся* педагогических курсов и партийной школы. Выявляет молодые дарования Д. Майоров – секретарь редакции, который проводит занятия с рабкорами, помогая их творческому росту²⁴. Журнал «Вятско-Ветлужский край» в 1926 г. отмечал, что «все педагогические техникумы имеют корреспондентов газеты “Гудыри”»²⁵.

В январе 1922 г. газета «Ижевская правда» помещает материал в поддержку «единственной во всем вотском мире национальной газеты», закрытие которой «весьма неблагоприятно повлияет на дело просвещения вотского народа», и призывает выписывать газету «Гудыри»²⁶. В приглашении к сотрудничеству в газете перечисляются не только предполагаемые авторы (работники просвещения, селькомов, волисполкомов, а также члены *организаций коммунистической молодежи* и все сознательные граждане), но и литературные жанры (статьи, бытовые очерки, письма, отчеты и др.). В 1923–1924 гг. в газете «Гудыри» выделялся для юнкоровцев Красный угол – «Красная звездочка», где печатались авторские детские письма, стихи, рассказы и произведения писателей для юношества.

В 1920-е гг. была продолжена традиция выпуска рукописных студенческих журналов. Например, учащиеся Ижевского педучилища издавали журнал «Гырлы» («Колокол»), в котором принимали участие А. Клабуков, А. Бутолин и др.²⁷ Вероятно, работа в журнале способствовала не только появлению первой публикации А. Н. Клабукова в областной газете «Гудыри» за 1923 г., но и становлению его как прозаика, поэта и детского писателя (псевдоним Багай Аркаш). А. С. Бутолин, начав литературную деятельность в студенческие годы (псевдоним А. Алин), вырос до министра просвещения УАССР.

В сентябре 1921 г. в г. Ижевске выходит первый номер газеты «Юный металлист», в котором редакция на первой полосе обращается к молодежи, предлагая темы для будущих материалов: «Все союзы должны писать в свою газетку, как они бьют голод? Что сделали в помощь голодающим?». И спрашивает: «Разве не должен знать каждый юный труженик о том, *как живет молодежь*, как она помогает Республике в борьбе за свое свободное и гордое существование?». Заканчивается обращение, конечно же, призывом: «Юный металлист, юная металлистка! <...> Газета наша должна быть газетой рабочей и крестьянской молодежи, *творчеством этой молодежи*». В обращении «К читателям» на второй полосе редакция спрашивает: «Выделен ли в вашей ячейке корреспондент в газету? Наша газета должна освещать жизнь каждой ячейки, каждой организации. Если нет, то поспешите»²⁸. Вся эта полоса была отдана под материалы юнкоров с мест в рубрике «На фронте просвещения». Об открытии школ политграмоты пишет *Курсант*; о том, что сделал район, – *Юноша*; девушек призывает к спорту *Член кружка* и др. Автором заметки «Молодежь в профшколы» (так в тексте. – Г. С.) явился *Свободный*, а заметки «Голос юного рабочего» – *Юный рабочий М. Князев*.

Несмотря на активизацию юнкоров, газета «Юный металлист» испытывает нехватку корреспонденций и в мае 1922 г. помещает материал «Вместо фельетона», написанный очень колоритно и эмоционально, с большой долей иронии: «Ребята! Пишите в газету! Ведь, черт возьми, на триста строк не хватает материалу, а завтра должна выйти газета! Редактор почтенного органа, которым в данный момент наслаждается читатель, кричал во всю свою глотку... Но увы! Голос его оставался вопиющим в пустыни...»²⁹. В августе редакция снова констатирует, что «масса юных металлистов в издании своего органа не участвует»³⁰. И все же юнкоровские публикации появляются на страницах газеты. При этом юные авторы не всегда указывали свои фамилии (как, например, *Анастасия Абрамова*, *Алексеев*, *О. Бабинцев*), а использовали «говорящие» псевдонимы: *Петя Кузнец*, *Подросток*, *Всевидающий*, *Всезнающий*, *Присутствующий* и др.

В 1922 г. вышел журнал «Красная Звезда» – орган Ижевской школы оружейных техников и мастеров, в котором все статьи и стихи «принадлежат творчеству самих курсантов», – как писала 14 мая «Ижевская правда».

ЦК РКП(б) рекомендовал ЦК комсомола приступить к созданию еженедельных органов союза «в первую очередь в национальных

республиках на местных языках». В резолюции XIII съезда партии «О работе среди молодежи» отмечалась необходимость расширения и сети юношеских областных газет, и сети юнрабкоров и юнселькоров.

В 1924 г. в г. Ижевске появляется газета рабоче-крестьянской молодежи «На смену», которая также призывает молодежь, комсомольцев, пионеров и пионеров писать в свою газету. Редакция планирует печатать *дискуссионные статьи* и просит комсомольцев участвовать в обсуждении материалов, в частности, о доме-коммуне (№ 2 от 26 июня). В газете публикуется заметка с сообщением об организации при заврайкоме РКСМ *кружка «Друзья рабочей газеты»*, автором которой явился *Рабкор*. Наряду с псевдонимами *Комсомолец, Беспартийный, Некурящий* юнкоры указывают свои инициалы (Е. Ф., Н. Б.) или фамилии (*И. Крутин, С. Шадрин, А. Мелузова* и др.).

На страницах газеты Обкомол размещает извещение «Всем ячейкам РКСМ Вотобласти», в котором предлагает всем городским и деревенским ячейкам «выделить по одному корреспонденту от каждой ячейки, сообщив их фамилии в Обкомол». А в рубрике «Наша почта» редакция объясняет, почему не может быть напечатан тот или иной материал. Например, Н. Лызлову: «Твое “Комсомольцы” не пойдет. Слишком много митинговых фраз, конкретно ни о чем не говоришь», или С. Ш.: «“О чистке” ничего нового практического ты не даешь, все это известно каждому комсомольцу»³¹. Такие оценки помогали юнрабселькорам обращать внимание на новизну и конкретность сведений в присылаемых ими материалах.

Газета «Ижевская правда» в сентябре 1924 г. опубликовала статью «Пионеры создают свою печать», в которой рассказала о пионерских корреспондентах и *помощи им со стороны рабкоров*. А молодежная газета «Ленинская смена» в апреле 1925 г. сообщила, как селькор газеты «Гудыри» Дементьев организовал в деревне Зянкино Уканской волости Глазовского уезда кружок молодежи, который выпускает стенную газету. Именно участие в выпуске стенных газет позволяло многим юнкорам – стенкорам овладевать навыками сбора материала и написания статей, а затем пробовать свои силы в печатных изданиях.

Во втором номере редакция поясняет, что «газета тогда только бывает массовой, тогда только отражает жизнь масс, когда в нее *пишут массы*», и выдвигает лозунг: «*Ни одной ячейки без юнкора*»³². А в качестве помощи юным авторам публикует «Памятку юнкору» (о чем писать в «Ленинскую смену») из 10 пунктов-тем. (Кстати,

как отметила Ю. Н. Богатырева, отделом печати ЦК ВЛКСМ единая «Памятка деткора» была принята лишь в 1927 г.).

В 1920-е гг. быть юнселькором было не только тяжело, но и опасно. Например, в апреле 1925 г. в рубрике «Деревенская комсомолка» газета поместила материал «Охраните селькора», в котором рассказала о комсомольце-селькоре Кондратьеве, разоблачившем через газету знахаря в селе Дизмине Глазовского уезда. Газета рекомендовала Глазовскому УИКу возбудить судебное следствие, так как селькору угрожали убийством. Юнкоры этой газеты также писали под псевдонимами (*Заязжий, Око, Комсомолки, Очевидец* и др.), особенно если выступали авторами критических заметок о плохой работе комсомольских ячеек, о несвоевременной рассылке почты и т. п.

Редакция подталкивала читателей – будущих авторов к обсуждению опубликованных материалов, вводя рубрику «Надо обсудить», и просила «высказаться по затронутому вопросу», например, по вопросу «увязки» молодых рабочих с учащимися ребятами. Кроме того, в рамках рубрики «Ответы юнкорам» редакция сообщала о приеме рукописи или о причинах отказа от нее. В обращении «Всем юнкорам» были изложены требования к их материалам: «Пишите чернилами, разборчивее, на одной стороне листа. Материал сдавайте уполномоченным по подписке в ячейках»³³.

Газета «Красное Прикамье» (г. Сарапул) в 1925 г. также отражала жизнь молодежи. Например, в № 9 ей была посвящена вся третья полоса под общим заглавием «Ленинский комсомол за работой». В заметке «Дела идут» некий *Кин.* сообщал, что Чисто-Переволочной ячейкой ВЛКСМ Черновского района издается стенная газета «Искра», что «каждый член ячейки ведет культурно-просветительную работу среди крестьян, в красных уголках, в кружках “друзей газеты” и по ликвидации неграмотности»³⁴.

В газете была рубрика «Стенгазеты, пионеры и пикоры», в которой, например, опубликована информация пионерки *А. Овчинниковой* об организации юными пионерами в Детгородке *кружка пикоров*. Пикоры выпускают свою пионерскую газету «Будь готов», «при помощи которой хотят завязать связь с пикорами других городов и деревень». А в заметке «Еще один шаг вперед» юный автор под псевдонимом *Рупор* сообщает о выпуске ячейкой РЛКСМ в селе Арзамасце стенной газеты «Юный пионер». *Рупор* указывает, что «газету нельзя назвать плохой, но... страдает художественная сторона и мало уделяется газетой внимания с.-х. пропаганде...». В качестве крупного шага вперед отмечается, что «если не все сделались стенкорами, то во

всяком случае внимательными читателями...». И здесь же редакция сообщает, что еженедельно будет публиковать страничку о работе Ленинского комсомола и пионеров в округе, и обращается к молодежи: «Товарищи комсомольцы, пионеры и внесоюзная молодежь, пишите в свою страничку статьи, заметки и рассказы».

Особенно активно изучались, разрабатывались и распространялись методы и приемы работы с юнкорами именно с 1925 г. – года принятия резолюции IV Всесоюзной конференции РЛКСМ «О задачах комсомола в области печати» и года выхода центральной газеты «Комсомольская правда» («КП»). Газета почти ежедневно публиковала материалы, отражающие состояние молодежной печати в стране и опыт работы юнкором. Так, в первом же номере от 24 мая редакция объясняет, «кто и как может писать в “Комсомольскую правду”». 3 июня помещает материал «Детская печать (о пионерских газетах)», 6 июня – «Юнрабкор и юнселькор», 13 июня – «Печать комсомола Башкирии». В июне же публикует «Проект резолюции всесоюзной конференции по вопросу о задачах комсомола в области печати» и статью «Кое-какие итоги юнкорской работы» и др. В газете появляются рубрики «Юнкор за работой» и «Газета на стене». 20 октября опубликована статья «Как работать кружку деткором», 22 октября – «Нужен всесоюзный юнкорский журнал», 28 октября – «К вопросу о пионерской странице в комсомольских газетах» и т. п. А вообще, к маю 1925 г. в стране было 7000 пинокоров.

В том же 1925 г. начинает выходить газета «Пионерская правда», также сыгравшая большую роль в совершенствовании юнкорского движения. В частности, пинокорами газеты были придуманы заповеди юнкором.

В 1926 г. на страницах «КП» рассматриваются не только цели и задачи юнкорского движения в стране, но и недостатки, присущие публикациям. Например, в статье «Наши газеты скучно читать» отмечается, что «наша газетная информация *по изложению в большинстве случаев скучна и трудно переварима массовым читателем. Частенько сухое изложение убивает содержание заметки*»³⁵. В материале «Детские газеты надо районировать» Н. Эмский сетует, что детский читатель получает «суррогат детской газеты»: «или сюсюкание, или подделка под играющего в кубики ребенка, или слишком умная серьезная газета, в которой не редки “правдивистские” статьи по 200–300 строк, “умный” язык, громоздкое содержание»³⁶.

Основными лозунгами Дня печати 1926 г. ЦК ВЛКСМ выдвинул: сохранение газетной сети Союза и всемерное развитие и укреп-

ление юнкорского движения. При редакции газеты «КП» работал *кружок юнкоров*, на собраниях которого были озвучены слабые стороны заметок юнкоров, такие как: небрежность в писании; юнкор часто пишет по совершенно незнакомому вопросу; неправильный подход к теме; отсутствие практических выводов. И все это – следствие недопонимания действительной роли юнкора. Поэтому в качестве главной и очередной задачи выдвигается понимание роли юнкора «как активного общественного работника, пользующегося *пером только как одним из орудий борьбы*»³⁷.

В № 85 опубликован материал «За качество юнкорской работы», в котором очень ясно прозвучали и требования к заметкам юнкоров, и имеющиеся недостатки. Например, по части языка и стиля: несоответствие характеру газеты и ее читателям; вместо заметок – сухие протокольные отчеты; непонимание самим юнкором смысла используемых слов, в том числе иностранных; повторение одних и тех же мыслей, выражений и слов; наличие общих рассуждений; вычурные выражения; многословие; грамматические ошибки и т. д. В качестве руководства А. Дардыренко – автор статьи «Писать проще и яснее» – дает совет: «Юнкор должен помнить, что пишет не для себя, а для других».

В статье «Беглые заметки о детской печати» В. Розин обращает внимание читателей на язык пионерских книг и газет: «Сплошной штамп. Этакий – серенький, серенький стиль. Литературно-эстетического чутья – ни на полграмма. <...> Наши пионерские газеты насыщены нередко голой, сухой митинговщиной – *казенной и бюрократической*. И этот тон, стиль входит в плоть и кровь растущего читателя-пионера. Он *сам начинает писать именно так*. <...> Пока мы не научимся *писать грамотно, ярко, образно*, педагогически выдержанно – толку будет мало. Нужно готовить из своей среды новых людей, но не нужно бояться привлекать к делу и *старых сильных писателей*, которые знают детскую аудиторию, которые имеют педагогический навык и *литературное образование*»³⁸.

И все-таки больше внимания уделялось социальной функции юнкорских материалов, поскольку «своим пером-плеткой, бичуя разгильдяйство, юнкор поможет строительству социализма, станет активным его участником». Обсуждая вопросы Всесоюзного совещания рабселькоров, «КП» пишет, что «весь смысл юнкорского движения состоит в том, чтобы вовлекать молодежь через активное участие в газете во все поры общественной жизни». При этом «юнкора надо *научить грамотно писать*, уметь выявлять не только недостат-

ки, но и наши достижения, надо научить его подмечать и обобщать не только мелкие, но и значительные факты и явления общественной жизни, надо юнкора сделать не только активным участником, но и *организатором всей общественной жизни*³⁹.

Стати, в «КП» опубликована заметка – сигнал удмуртского юнкора Ант. Иванова из Можги «Работа не клеится, надо наладить». Автор сообщает, что «пионеры спорят с комсомольцами, ссорятся и высмеивают друг друга, отношение пионеров к пионеркам очень скверное», – и делает вывод: «Надо волбюро ю. п. наладить руководство работой»⁴⁰.

В помощь юнкорам в 1927 г. газета «Ижевская правда», уже имея рубрики «Уголок рабкора», «У пионеров» и «По школам и детдомам», вводит рубрику «Уголок юнкора». Например, в «Уголке рабкора» за 12 мая напечатана заметка «Почему хорошо работает юнкорский кружок (Вотпедтехникум)» под авторством *Юнкор*.

Для улучшения содержания молодежной периодической печати и ее юнкорской сети большое значение имело постановление ЦК ВКП(б) «О мероприятиях по улучшению юношеской и детской печати» (23 июня 1928 г.).

Таким образом, уже к началу 1930-х гг. были налажены система получения материалов от юнкоров – рабкоров и селькоров и обратная связь с ними, определены права и обязанности юнкоров. Редакции отвечали на письма ребят, обучали молодых корреспондентов правилам написания и оформления присылаемых материалов. Юнкоры писали не только о том, что их волновало, но и по заданиям редакций, порой сами советовали, что бы хотели прочитать их друзья. А литературно-художественное мастерство приобреталось в литературных студиях и кружках при редакциях газет и при учебных заведениях, например, при Ижевском, Глазовском, Можгинском, Воткинском, Якшур-Бодьинском педагогических техникумах.

15 сентября 1930 г. в Москве состоялся I Всесоюзный слет детских и юношеских корреспондентов, который рекомендовал во всех газетах и журналах открыть уголки деткоров, больше проводить дискуссий, направить в деткоровские кружки и клубы опытных комсомольцев. В постановлении ЦК ВКП(б) от 11 ноября 1930 г. зафиксировано, что одним из основных источников формирования кадров газетных работников должны быть рабкоры и селькоры-ударники, многие из которых выросли из юнкоров. Коммунистический институт журналистики должен был обеспечить заочное журналистское образование, которое охватило бы большой круг партийцев и *комсомольцев, работающих в печати*. На страницах журналов «Рабоче-

крестьянский корреспондент» и «Селькор» печатались «заочные курсы для рабкоров и селькоров по сокращенным программам КИЖа и с одногодичным сроком обучения»⁴¹.

С января 1930 г. для пионеров и комсомольцев Удмуртии начинает издаваться газета «Дась лу!» («Будь готов!»). В 1932 г. выходит газета «Егит большевик» («Молодой большевик»), а «Дась Лу!» предназначается теперь только для пионеров и октябрят. Обе газеты были под опекой партийной газеты «Гудыри». «Дась Лу!» сразу собирает возле себя одаренных, талантливых людей. О чем только не писали юнкоры! О новой жизни, о том, как собирать золу и как получать знания, о здоровом образе жизни и т. д. Писали о разном – от всяких мелочей до серьезных материалов. Из этих юнкоров впоследствии выросли известные журналисты: В. Н. Никитин, В. М. Михайлов, В. Е. Смирнов и др. Много писали Володя Голубев из Малой Пурги, Вася Михайлов из Пычаса, Гера Поздеев из Дебес, Коля Байтеряков из Алнашей и др.⁴²

В 1932 г. выходит сборник «Дэмен уж» («Коллективная работа») с заметкой «Деткор»⁴³. В ней сообщается, что «многие дети пишут в газеты о том, что делается в деревне», и что «ребенка, пишущего в газету, называют “деткором”». Детям были даны задания научиться писать в стенгазеты и в газету «Дась лу!». О том, как писать в газету, они должны были спросить у учителя и селькора. Приводилась информация деткора П. Чайникова «Готовы к жатве». П. Чайников начал публиковаться в газетах с 14-ти лет. А первая его книга «Деткор пероен» («Деткоровским пером») была издана в 1933 г., когда ему было 17 лет.

Организатором и редактором областной детской газеты «Дась лу!» в 1931–1934 гг. был выпускник Можгинского педтехникума Т. А. Архипов, который уже имел опыт работы в редакции газеты «Гудыри». Редакция учреждает Красное знамя, которое за активное участие ребят в строительстве новой жизни в деревне в 1931 г. было вручено пионерам села Новый Мултан Увинского района. Именно юнкоры сообщали, как пионеры провели полевые работы, сколько собрали пудов зерна, куриного помета, вторсырья, сколько раз организовывали субботники и т. п.

В мае 1932 г. ЦК ВЛКСМ принимает постановление «О работе с юнкорами», в котором требовалось бороться с бюрократическим отношением к заметкам юнкоров, поскольку юнкоровское движение рассматривалась как одно из средств вовлечения молодежи в социалистическое строительство.

В феврале 1935 г. на совещании пионеров в г. Ижевске было объявлено соревнование, в котором одним из условий было участие в газете «Дась лу!» (наряду с хорошей учебой, военно-физкультурной работой и др.). В городах Можге и Глазове из номера в номер юнкоры отражали ход соревнования. А юнкор из села Якшур-Бодья Юра Андреевский написал, как в село прилетел самолет, как отличники учебы встречались с летчиком Крохиным и полетали с ним на самолете! Студент Якшур-Бодьинского педтехникума Юрий Андреевский присылал в газету не только свои заметки, но и рассказы.

В «Дась лу!» была отдельная колонка «Деткор пероен» («Деткоровким пером»). Деткоры встречались с удмуртскими писателями и поэтами Д. И. Корепановым (Кедра Митрей), М. А. Коноваловым (будучи студентом Можгинского педтехникума, он печатал в газете «Гудыри» свои первые стихи и зарисовки), А. И. Писаревым (после окончания того же педтехникума он работал сначала в газете «Можгинский рабочий», а затем в газете «Удмуртская правда»), П. М. Чайниковым – автором статьи в «Пинал литература сярысь» («За юную литературу»).

На страницах газеты печатали свои произведения многие национальные поэты и писатели, помещались статьи об их творчестве, публиковались произведения русских классиков, стихи и проза советских поэтов и писателей. Благодаря этому юнкоры овладевали жанрами и приемами написания литературно-художественных произведений и публицистики. В 1936–1937 гг. сеть юнкоровцев Удмуртии расширилась за счет детей из детских домов, организации форпостов в школах, функционирования литературных кружков при клубах и школах. В газете появляется «Литературная страница».

Газеты «Дась лу!» и «Молодой большевик» проводили республиканский конкурс стенных газет, отмечая, что в селе Якшур-Бодья «растут селькоры», а в поселке Кез «стенгазеты выходят с рисунками».

С 1936 г. «Дась лу!» выходит не только на удмуртском языке, но и на русском – в виде газеты «Будь готов!». Школьники активно писали в рубрику «В пионерских отрядах и школах». Наиболее полно в юнкоровских заметках представлена подготовка к 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. В газете появляются колонка «Деткор'ёс гошто» («Пишут деткоры») и рубрика «Письма деткоров». Дети писали о сборе средств в фонд помощи испанским ребятам. Несмотря на необходимость публиковать длинные речи И. В. Сталина и вынужденную политизированность газеты, «Дась Лу!» все равно ста-

ралась печатать детские работы, заметки, зарисовки, статьи, стихи, а также статьи о детском творчестве.

В 1937–1938 гг. редактором газеты становится удмуртский поэт Ф. Г. Кедров – также выпускник Можгинского педтехникума, где он был одним из активных членов литературного кружка, а в 1929 г. работал редактором газеты «Гудыри». В эти годы «Дась Лу!» печатает рассказы, сказки, песни молодых авторов. Затем редакцию возглавляет поэт и прозаик А. В. Волков и в редакции организуется литературный кружок.

Таким образом, именно в 1930-е гг. под руководством удмуртских поэтов и писателей растет мастерство юнкоров, осваиваются новые жанры, приобретают грамотность и художественность тексты произведений. К 1939 г. редакция газеты подготовила сборник детских стихов 18 юных авторов. Рецензент назвал этот сборник одним из ценнейших начал в удмуртской детской художественной литературе.

Бюро Удмуртского Обкома ВЛКСМ в апреле 1934 г. принимает решение о сдаче литературного минимума. Газета «Егит большевик» («Молодой большевик») тут же помещает материал о комсомольцах, активно включившихся в литминимум. Поскольку газета была двуязычной, в 1935 г. она вела рубрики и на удмуртском языке – «Милемлы гошто» («Наша почта»), и на русском языке – «Письма юнкоров», «Из последней почты», «Письмо в редакцию». Нередко появлялась рубрика «Фельетон интые» («Вместо фельетона»).

При редакции газеты также работал литературный кружок. Например, в заседании 12 апреля участвовали поэты и писатели: Б. Покровский, А. И. Писарев (псевдоним Ан. Писарев), А. Н. Наговицын (псевдоним Александр Эрик; работал ранее литсотрудником в редакции газет «Выль гурт» («Новая деревня», г. Глазов) и «Удмурт коммуна»; литературно-творческим трудом начал заниматься в 19 лет, писал стихотворные фельетоны и шутивно-иронические стихи; публиковал свои рассказы в газете «Егит большевик»), Н. А. Надеждинский (работал в редакциях газет «Молодой большевик», «Удмуртская правда» и «Стахановец»; в довоенной печати публиковались его стихотворения – поэту было тогда 19 лет; печатал стихи в газете «Егит большевик»).

В газете вводится рубрика «Литературная страница», где печатаются произведения Ф. Кедрова, П. Чайникова и др. Редакция отмечала, что «многие комитеты по-прежнему недооценивают роль газеты в культурно-массовой воспитательной работе с молодежью, а в деревнях многие еще не научились читать газету»⁴⁴.

В мае 1935 г. вышел праздничный номер, посвященный Дню печати и армии юнкоров. На второй полосе под шапкой «Воспитанные газетой» публикуются очерк Г. Полярного об ударнике-рабкоре В. Ложкине и заметка П. Шумихина «Как я стал юнкором», который рад тесной связи с «Егит большевиком», редакция которого помогает ему работать и учиться. Редакция призвала «всех юнкоров завода, города и деревни» отчислить однодневный заработок на строительство новых гигантских самолетов «Владимир Ленин», «Иосиф Сталин» и «Максим Горький».

В литературно-критической статье «Необязательно стихи писать» Ан. Писарев дает оценку стихам, опубликованным в газете «Организатор соцземледелия». Он предупреждает, что *«молодого поэта нужно учить и не спешить с печатанием его стихов. А для этого надо, чтобы работал кружок»*⁴⁵.

Летом публикуется доклад А. В. Косарева на XI пленуме ЦК ВЛКСМ IX созыва, в котором рассматриваются состояние и качество комсомольской печати. И снова отмечается, что «язык, изложение материала ничем в молодежной печати не отличается от “взрослых” газет, а иногда бывает еще хуже». Поэтому рекомендуется *«писать чистым, понятным языком, без различных выкрутасов, на которые очень падки некоторые работники комсомольской печати»*⁴⁶.

Лишь в июле 1936 г. прошел I республиканский съезд рабселькоров Удмуртии.

В тяжелый для страны 1937 год в газете «Будь готов» появляются материалы школьников, втянутых в политику, с обвинениями в адрес врагов народа. И в то же время в рубрике «Письма деткоров» публикуется информация из районов республики. Вводятся рубрики и «На фронтах Испании», и «Учиться и расти культурно», и «Перед весенним севом», и «Деткоры пишут». В 1937 г. «Литературная газета» публикует ряд критических статей Я. Эйдельмана под заглавием «По страницам детских журналов», в которых автор дал оценку центральным журналам «Костер» и «Пионер». По его мнению, журнал «Костер» не имеет «своего лица», *еще не обрел своего языка*. В журнале «Пионер» Я. Эйдельмана порадовал «отдел “Почта”», где юные читатели ставят волнующие их вопросы, делятся своими наблюдениями и впечатлениями»⁴⁷.

В апреле 1931 г. в г. Ижевске открывается педагогический институт, в котором литературно-творческим кружком руководит Кедр Митрей. В 1933 г. – медицинский институт, где в 1935 г. выпускаются газета парткома и профкома «За медицинские кадры» и жур-

нал комитета ВЛКСМ «Молодое начало»⁴⁸. В одном из номеров газеты в рубрике «Наша печать» дана оценка студенческого журнала и отмечены положительные стороны, например, значительно возросшая орфографическая опрятность оформления материалов, поскольку журнал «должен быть образцом грамотности». При этом редколлегия советует «поработать над созданием и выращиванием студкоров, иначе и в дальнейшем материалы будут помещаться за подписями почти одних и тех же лиц»⁴⁹. Студкоры освещали учебу, быт и в целом жизнь студентов не только на страницах республиканской, городской и вузовской печати, но и в стенных газетах как наиболее оперативном и дешевом виде печати.

Во второй половине 1930-х гг. выходит двуязычная газета «Призывник» – результат работы выездной редакции газет «Ижевская правда», «Удмурт коммуна» и «Егит большевик»⁵⁰. Газета публиковала информационные материалы, статьи, заметки, письма призывников и курсантов, а также рабочих, дающих наказ будущим бойцам. Печатались стихотворения молодых и рассказы о службе. Конечно же, во многом на стиль и язык публикаций накладывали отпечаток целевое назначение и тематическая направленность газеты.

Таким образом, если в 1920-е гг. происходило становление юнкорского движения и расширение сети юных авторов, то в 1930-е гг. наблюдается качественный рост, расширяется не только тематическая, но и жанровая палитра материалов юнкоров, возрастает литературно-художественный уровень их произведений.

Примечания

¹ Богатырева Ю. Н. Из истории создания печатной пионерской газеты (1922–1928 гг.). Л., 1927. С. 58, 64.

² Суяров А. В. Комсомольская печать – организатор молодежи в борьбе за создание материальной базы социализма в СССР (1925–1930 гг.): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1984. С. 95.

³ Данилов Д. Н. Детская и юношеская печать Южного Урала в предвоенное десятилетие: Дис. ... канд. ист. наук. Оренбург, 1997. С. 59.

⁴ Комсомольская правда. 1926. 28 мая.

⁵ Писатели и литературоведы Удмуртии: библиогр. справочник / Сост. А. Н. Уваров. Ижевск, 2006. С. 60.

⁶ До 1921 г. территория современной Удмуртии входила в состав Вятской губернии.

⁷ Павлов Н. П. «Глазовцы» // Вчера, сегодня, завтра Советской Удмуртии. Ижевск, 1990. С. 35.

⁸ См. об этом: Старкова Г. И. «Студіозусъ» и «Молодые порывы» – первые периодические издания прогрессивного студенчества Вятской губернии // Журналистика Удмуртии: история и современность. Ижевск, 2006. С. 48–53.

⁹ Молодые порывы. 1917. 24 февр.

- ¹⁰ Студіозусь. 1917. 2 янв.
- ¹¹ Жизнь и школа. 1918. 15 июня.
- ¹² Деревенский коммунист. 1919. 27 сент.
- ¹³ Вятская правда. 1920. 14 авг.
- ¹⁴ Жизнь крестьянина. 1920. № 63.
- ¹⁵ *Ганичев В.* Из истории становления комсомольской печати // Позывные истории. Выпуск второй. М., 1970. С. 97.
- ¹⁶ См.: *Старкова Г. И.* «Странички» для молодежи в изданиях для взрослых 1920-х годов как первый опыт печатных молодежных газет Удмуртии // Социально-культурное развитие народов Поволжья и Приуралья в XX – нач. XXI веков: Матер. межрегиональной науч. конф. Йошкар-Ола, 2007. С. 147–151.
- ¹⁷ Вятская правда. 1920. 5 сент.
- ¹⁸ Вятская правда. 1920. 26 авг.
- ¹⁹ Зарево. 1920. 15 февр.
- ²⁰ Там же.
- ²¹ Жизнь крестьянина. 1920. 28 янв.
- ²² *Озурцова Т. П.* Первый состав редакции удмуртской газеты «Гудыри» // Журналистика Удмуртии: история и современность. Ижевск, 2006. С. 44.
- ²³ *Фролова Г. Д.* Удмуртская книга: История книгопечатания. Современная книга. Ижевск, 1982. С. 101.
- ²⁴ *Клабуков А. Д.* А. Майоров (к 60-летию со дня рождения) // Записки УдНИИ. Выпуск 13. Ижевск, 1950. С. 108–110.
- ²⁵ Вятско-Ветлужский край. 1926. Май. № 5.
- ²⁶ Ижевская правда. 1922. 25 янв.
- ²⁷ *Шкляев А. Г.* История удмуртской национальной периодики по данным критики и публицистики // Журналистика Удмуртии: история и современность. С. 57.
- ²⁸ Юный металлист. 1921. 11 сент.
- ²⁹ Там же. 1922. 24 мая.
- ³⁰ Там же. 1922. 9 авг.
- ³¹ На смену. 1924. 26 июня.
- ³² Ленинская смена. 1925. 8 апр.
- ³³ Там же. 16 апр.
- ³⁴ Красное Прикамье. 1925. 11 янв.
- ³⁵ Комсомольская правда. 1926. 7 апр.
- ³⁶ Там же. 8 апр.
- ³⁷ Там же. 14 апр.
- ³⁸ Там же. 5 мая.
- ³⁹ Там же. 23 мая.
- ⁴⁰ Там же. 6 апр.
- ⁴¹ Ижевская правда. 1931. 10 марта.
- ⁴² Зечбур, «Дась Лу!». 1930–1990. Ижевск, 1990. С. 24.
- ⁴³ Дамен уж. Ижевск, 1932. С. 102.
- ⁴⁴ Егит большевик. 1935. 12 апр.
- ⁴⁵ Там же. 8 мая.
- ⁴⁶ Там же. 4 июля.
- ⁴⁷ Литературная газета. 1937. 15 авг.
- ⁴⁸ Газета «За медицинские кадры» и журнал «Молодое начало» вводятся в научный оборот впервые.
- ⁴⁹ За медицинские кадры. 1935. 29 июня.
- ⁵⁰ См. об этом: *Старкова Г. И.* Газета «Призывник» как издание 1930-х годов и как средство патриотического воспитания молодежи Удмуртии // Современные социально-политические технологии в инновационных процессах: Сб. науч. статей. Ижевск, 2006. С. 139–146.

РАБОЧАЯ ПОЭЗИЯ МАГНИТКИ 1930-х ГОДОВ

Октябрьская революция и последовавшие за ней события существенным образом изменили социальный состав писателей. Прямо с фронтов гражданской войны в литературу приходят Э. Багрицкий, Н. Тихонов, В. Луговской. В трудовых буднях первых пятилеток обретает свое место поколение поэтов 1920-х гг.: А. Безыменский работает на Сталинградском тракторном, сварщиком на электрозавод идет И. Сельвинский. В сентябре 1930 г. выходит совместное Постановление РАПП и ВЦСПС «Призыв рабочих-ударников в литературу». Нам представляется неправомерным отнесение последнего к разряду демагогических лозунгов РАПП, наряду с ложными, принесшими огромный вред призывами «одемянивания литературы», «за диалектико-материалистический метод в литературе», «союзник или враг» и т. п. Это не однопорядковые явления. Сам по себе «Призыв ударников в литературу», действительно, звучал парадоксально, но он имел безусловный исток в жизни 1930-х гг., которая рождала активное отношение советских людей ко всем ее областям, в том числе и к художественному творчеству.

Приход ударников в литературу, бесспорно, имел свои негативные стороны: он ставил художников перед необходимостью ликвидации элементарной неграмотности, безвкусицы, голого пафоса и словесного фиглярства, он неизбежно снизил «среднюю» стиховую культуру. Печатные периодические издания выделяют так называемые «страницы ударников», где публикуют опусы начинающих стихотворцев. Так, магнитогорский литературный журнал помещает стихотворение молодого ударника, описывающее муки творчества:

Эх ты, ночка,
Любимая ночка!
Будь-ка доброй хоть раз – подскажи,
Как в корявых,
Размеренных строчках
Показать мне бурлящую жизнь.
Не родился,
Не вырос поэтом,
А так хочется радостно петь
Про цветущие дни пятилеток,
Про заводы, про уголь, про медь!

Литература оказывалась перед угрозой утраты эстетического критерия. Опасность усугублялась тем, что в периферийных ответвлениях РАПП лозунг был воспринят буквально. УралАПП, например, развернула целую кампанию по призыву: комитетам и рудкомам были даны директивные указания по организации литкружков на местах и перестройке рядов ассоциации по производственному принципу. И все-таки даже эти явные перегибы не дают права отрицать значенные движения ударников литературы, принесшего и количественные, и качественные изменения в советскую культуру.

Движение «ударников искусства» на индустриальном Урале было особенно масштабным. По данным журнала «Рост» за 1931 год (№ 4), УралАПП насчитывала 736 членов, из которых 81 процент рабочих с производства. В литературных кружках, организованных на заводах и стройках Урала, начинали свой творческий путь А. Авдеенко, М. Гроссман, Н. Куштум, М. Львов, М. Люгарин, Б. Ручьев, Л. Татьяничева и др.

Одним из самых крупных литературных кружков на Урале был магнитогорский «Буксир», организованный в сентябре 1930 г. при редакции газет «Магнитогорский рабочий» и «Магнитогорский комсомолец». Первоначально он объединял 5 начинающих писателей и 26 служащих и учащихся. В 1931 г. в нем занимались 60 человек, в 1932 – 150, преимущественно строители и металлурги. В группу вошли Борис Ручьев, Александр Ворошилов, Михаил Люгарин, Анатолий Панфилов и др. Позднее ее состав дополнили К. Мурзиди, А. Авдеенко, М. Гроссман, Я. Вохменцев, Вяч. Дробышевский, Л. Татьяничева, Н. Кондратковская. Организатором и первым литературным наставником молодежи стал Василий Макаров, направленный по путевке партии из Свердловска, где он руководил литературной группой «На смену», ставшей ядром образованной в 1927 г. УралАПП.

Различны были пути магнитогорских поэтов-ударников. Со Сталинградского тракторного прибыл на Магнитострой кузнец А. Ворошилов, из села Звериноголовского Курганской области пролегла дорога на Магнитку Б. Бучьева и М. Люгарина; оставив учебу в Черкасском педагогическом институте, приехал сюда П. Хорунжий; покинул родное Черноморье К. Мурзиди; исхив пешком пол-России, пришел к горе Магнитной Я. Вохменцев; в 1934 г. на Магнитострой из Свердловска приехала рабфаковка Л. Татьяничева.

Уровни образования и литературной подготовки, жизненного и творческого опыта у начинающих писателей были различны. Б. Ру-

чьев (Кривошеков) вырос в интеллигентной семье, уже в детстве познакомился с лучшими произведениями русской классической поэзии, а сыну бедняка М. Люгарину (Заболотному) довелось пройти только трудовые «университеты». Магнитогорский литкружок для большинства его участников был первой серьезной литературной школой. Занятия в кружке «Буксир» (позднее именуемом «кабинет рабочего автора») посвящались изучению основ литературного мастерства, знакомству с видами поэтических произведений, законами стихосложения, чтению и в буквальном смысле разбору произведений классиков, современников и собственных опытов. В. Макаров ориентировал кружковцев на «живой показ конкретных носителей бодрости и большевистской воли», а не на создание голых схем ударников и декламаций о гигантах².

В годы строительства Магнитогорского металлургического комбината не одна делегация советских и зарубежных писателей и журналистов побывала здесь. Выступая перед строителями накануне 1 мая 1931 г., Демьян Бедный говорил: «Раньше за песнями ехали в Москву, а сейчас за песнями нужно ехать из Москвы. На Магнитострой едут писатели за бодростью, как пчелы на мед»³. Перед самым отъездом он пишет стихотворение «Новые времена – новые песни»:

На Урал! Там зреет чудо
Под Магнитною горой.
В первомайский день не худо
Посмотреть Магнитострой,
А потом трубить победу:
Вот где песен я набрал.
До свиданья, братцы! Еду
От «Известий». На Урал⁴.

Вопросы писательского мастерства, литературной учебы, отношения к классикам и современности, работа в газете – все интересовало начинающих литераторов, и Д. Бедный с готовностью отвечал: «Вы спрашиваете, как я отношусь к лозунгу “одемянивания” в литературе? От этого лозунга я открещиваюсь; нахожу, что это слишком узкий лозунг. У меня, понятно, есть свой опыт, но это не исчерпывает опыта других, который тоже можно учесть. В то же время у меня есть много ошибок. “Большевизация” пролетарской литературы – вот о чем должна идти речь!»⁵.

С Магниткой связаны многие замечательные страницы творчества известных советских писателей, рождение замечательных произведений. В 1930-е гг. в Магнитогорске побывали В. Катаев, А. Ма-

лышкин, К. Паустовский, Б. Горбатов, А. Гайдар, Н. Погодин, А. Завалишин, Г. Никифоров, С. Нариньяни.

Уже в 1932–1933 гг. имена магнитогорских авторов становятся известны всесоюзному читателю. Выходят коллективные сборники «Рабочий призыв», «Рождение чугуна», «Весна Магнитостроя», стихи В. Макарова «Огни соревнования», книга Б. Ручьева «Вторая родина» (сначала в Свердловске, а следом – в Москве)⁶. В 1932 г., выступая на Втором производственном совещании поэтов, Алексей Сурков подчеркнул: «Ведь это факт, что магнитогорское строительство рядом с ростом нового завода знаменует нам и рост местного отряда пролетарской литературы и пролетарской поэзии. Это совершенно закономерное и типичное для нашего сегодняшнего периода явление, что в этом Магнитогорске, который возник на голом месте, в течение более года существует литературный журнал, объединяющий вокруг себя большую группу рабочего творческого актива»⁷.

В одном из писем А. М. Горький заметил: «Мне кажется, что в данное время и несправедливо, да и неинтересно подходить к оценке молодых писателей со стороны исключительно эстетической»⁸. По убеждению мастера, важнее определить, несет ли входящий в литературу из жизни новое в мыслях, чувствах, отношении к миру. Рабочая поэзия Магнитки включила в поэтический обиход длинный ряд образов, реалий, эпизодов и красок, отнюдь не возвышенных, но настолько зримо передающих состояние души ее творцов, что эти образы приобретали эстетическое значение. Новые идеалы воплощались в новых звуках и пропорциях.

Влияние поэтики Пролеткульта на магнитогорских авторов ощутимо в прямом заимствовании некоторых сквозных образов («железные цветы» у А. Гастева, «запестрели васильками гвозди, гвозди, как цветы» у М. Люгарина), в очеловечивании механизмов (у В. Макарова: «Машина – энтузиастка. Она стальной большевистской масти») и т. п. Но такая переключка не затеняла нового направления рабочей поэзии Магнитки. Учитывая опыт предшественников и современников, молодые поэты неуклонно шли по пути сближения с реальной действительностью, преодолевая абстрактность в изображении эпохи, а главное – самого строителя нового мира.

Вялое, рефлектирующее слово было неприемлемо для них, увлеченных общей патетикой стройки, стремящихся передать ее ритм, ее дыхание. Знания жизни, насущных интересов и нужд рабочего человека им было не занимать. Для магнитогорских авторов стройка и завод были их органической темой, а первая пятилетка – порой

поэтического рождения. Новое понимание и отражение труда утверждалось как главный эстетический принцип их поэзии. Как известно, 1930-е гг. пробудили этот процесс в разных сферах искусства: в прозе (В. Катаев, А. Малышкин, М. Шагинян), драматургии (Н. Подгодин, А. Завалишин), живописи (А. Дейнека, Б. Иогансон) и т. д.

Творческие устремления певцов Магнитостроя наиболее близки той школе, которую мы связываем с именем Ярослава Смелякова. Это у него мы впервые встречаем такое любовное, интимное отношение к труду: *«По утрам, спецовку надевая, мы летим. И, будто на свиданье, нам немножко страшно опоздать»*. Предметом его поэзии становится жизнь строек, цехов, быт фезеушников, рабфаковцев. В 1932 г. Смеляков пишет:

Я хочу, чтобы в моей работе
Сочеталась бы горячка парня
С мастерством художника, который
Все-таки умеет рисовать⁹.

Общность творческих установок поэтов Магнитки и Я. Смелякова сделала их большими друзьями, особенно после визита «огоньковцев» на Магнитку весной 1932 г., прибывших вместе с выездной редакцией журнала «Молодая гвардия». В дружеском послании «Привет ударникам Магнитостроя» читаем:

Мы знаем, что самое главное – это
Почувствовать самое главное.
Мы знаем, что самое главное – это
Не то, что гуляет река,
А то, что ребята несут пятилетку
В надежных и верных руках¹⁰.

И в полном согласии с «огоньковцами» звучит ответное утверждение поэтов литбригады, что

Трудный фронт
Магнитостроя
Что ни декада
Что ни день
Рождает тысячи героев,
Кроит по-новому людей.
И это главное.
Об этом,
О тех, кто переделал труд,
Пусть песни явятся ответом,
Которые у нас растут!¹¹

При всех весьма существенных различиях в поэзии Магнитоостроя можно выделить два стилевых течения. Первое новой инструментальной стиха и агитационно-пафосным характером продолжает традиции советской поэзии, заложенные В. Маяковским. Так выражали свою мысль В. Макаров, А. Ворошилов, П. Хорунжий. Их вдохновляли мировые рекорды по укладке бетона, ударный труд строителей плотины, первая плавка первой домны. Весьма характерны в этом отношении стихи из сборника В. Макарова «Огни соревнования» (1932). Их пафос, наступательный дух, страстность имели и свою оборотную сторону. Увлечением самодовлеющим воспроизведением строительного процесса объясняется перегруженность призывами, производственными терминами, конструктивными штампами.

Заметным явлением в поэзии Магнитки явилось творчество Александра Ворошилова, которого называли «Магнитогорским Данко». Его поэма «Первая победа» имела большой успех в союзном масштабе: напечатанная в магнитогорском «Буксире», она в том же 1931 г. была издана отдельной книжкой в Москве с предисловием Н. В. Богданова. Вторая поэма А. Ворошилова «Песня о мировом рекорде», как и роман В. Катаева «Время, вперед!», посвящена важному в истории Магнитоостроя событию – мировому рекорду по укладке бетона строительной бригады Хайбибулы Галиулина. Естественно, что в жанровом отношении молодые поэты отдавали предпочтение мобильным формам: произведениям-репортажам, оперативкам на злобу дня. Для поэзии 1930-х гг. в целом очень характерно восприятие действительности как битвы за новую жизнь, отсюда и особенности образного строения, звучания, ритмики и самих названий. Позже такие особенности очень точно объяснил Б. Ручьев: «В эту пору нам, первым комсомольцам-строителям нового комбината, был по душе язык воинов – грамматика фронтовиков, – говоря о будничных заботах, мы со строгой гордостью произносили “бои в забоях”, “битва за домну”, “фронт работ”, хотя время по всем внешним приметам было мирное. Многие из нас, по молодости своей, еще не только пороху не нюхали, но и винтовки в руках не держали, и на стройке были рядовыми самых немудреных строительных профессий. Но в общей жизни нашей, в планах и делах нашего Магнитоостроя было величие цели и революционная суть времени. Словом, будни строительства по духу и настроению равнялись праздникам»¹².

Второе стилевое направление в поэзии магнитогорской литбригады связано с ориентацией на фольклор и классический стих параллельно с демократизацией стихотворного языка. Оно представ-

лено именами Б. Ручьева, М. Люгарина, Л. Татьянической. Между двумя стилевыми потоками нет никакой демаркационной линии, но центр тяготения все-таки существует. Так, у Ручьева есть типично лозунговые стихи («Ударный манифест»), но даже в строках о «второй родине» преобладают песенно-лирические интонации и фольклорные образы, формы безыскусной сердечной исповеди в традиционной стиховой структуре. Эстетическое освоение новой действительности шло здесь посредством красок органичных, естественных, наглядно, предметно-живописно выражающих поэтическую мысль. Сближение таких, казалось бы, несопоставимых категорий, как «весна» и «рабочая бригада», пробуждение природы и рождение новой трудовой энергии первостроителей, заключено в стихотворении Б. Ручьева «Ровесники получают премию»:

Залежи сугробные
с бездорожьем вровень
выкипели, вытаяли –
и весна чиста.
Вся моя бригада
снова – здорова
на своих участках,
на своих местах¹³.

Сопоставим эти строки со строчками из стихотворения В. Макарова «Весна Магнитостроя»:

Апрель открывает ударный квартал,
Выводит на рельсы весну.
Весна объявляет бой за металл
И между прочим сну¹⁴.

При общности пафоса совершенно очевидны собственно стилевые различия, тот самый центр тяготения, о котором говорилось выше.

Как и для Б. Ручьева, для стихов молодой Л. Татьянической характерны песенно-лирические интонации, наглядные, предметно-живописные образные детали. Своеобразным вкладом в поэзию Магнитки являются ее стихи о материнстве. Стихотворение «О сыне» (1936) исполнено просыпающейся нежности к еще не родившемуся долгожданному ребенку. Звучит счастливая песня матери о том, как поведет она малыша по цветущей земле в гостеприимно распахнутый перед ними большой и прекрасный мир. Интенсивность переживаний и красок призвана здесь передать духовное состояние счастья, уверенности в светлом грядущем, поэтому эти интимные стихи

становятся выражением современности. Природа и труд, радость и страдания любви, семья, материнство находятся в сфере внимания поэтессы, но все традиционные темы окрашены особым колоритом эпохи и конкретным колоритом уральского края. Интимный мир лирической героини Татьянической не выглядит камерным, он заполнен высокими помыслами и переживаниями. Мотивы ее творчества созвучны общему пафосу строительства и преображения.

Разнообразие, непохожесть индивидуальных почерков поэтов литбригады им. А. М. Горького во многом определили своеобразие поэзии Магнитки как литературного явления. Оценка К. Зелинским поэзии Б. Ручьева, нам думается, может быть отнесена к магнитогорской рабочей поэзии в целом: «Как ни подходить к этим стихам, нельзя не отрицать двух вещей: во-первых, что эти стихи являются очень характерным документом, иллюстрирующим и объясняющим идеологические процессы, совершающиеся в среде рабочей молодежи. <...> Во-вторых, стихи Ручьева свидетельствуют о том, что мы называем поэтическим голосом, <в них> есть темперамент, а главное, внутренняя целостность»¹⁵. Литературная Магнитка явилась выражением плодотворного движения масс к освоению старой и созданию новой культуры. От очерковости к углубленной разработке проблем современности, к психологически углубленным характеристикам, прочувствованным поэтическим обобщениям – таков путь возмужания уральской рабочей поэзии.

Примечания

¹ За Магнитострой литературы. 1933. № 1. С. 12.

² За Магнитострой литературы. 1932. № 4–5. С. 23.

³ Магнитогорский рабочий. 1931. 3 мая.

⁴ *Бедный Д.* Собр. соч. М., 1954. Т. 4. С. 55.

⁵ Буксир. 1931. № 4. С. 9.

⁶ Весна Магнитостроя. М., 1931; *Ворошилов А.* Первая победа. М., 1931; Рождение чугуна. Свердловск, 1932; *Макаров В.* Огни соревнования. Свердловск, 1932; *Ручьев Б.* Вторая родина. Свердловск, 1933; *Ручьев Б.* Вторая родина. М., 1933.

⁷ Цит. по: *Заманская В., Заманский Л.* Страстное слово поэта. – Урал. 1974. С. 145.

⁸ Письмо М. Горького к Д. Лутохину (май, 1925) // История русской советской литературы: В 4 т. М., 1967. Т. 1. С. 96.

⁹ *Смеляков Я.* Стихотворения и поэмы. Л., 1979. С. 54.

¹⁰ Поэты литбригады / Сост. Л. П. Гальцева. Челябинск, 1968. С. 33.

¹¹ Там же. С. 36.

¹² *Ручьев Б.* Молодость наша – Магнитка // Литературная газета. 1968. 23 окт.

¹³ *Ручьев Б.* Собр. соч.: В 2 т. Челябинск, 1978. Т. 1. С. 30.

¹⁴ *Макаров В.* Огни соревнования. Свердловск, 1932. С. 18.

¹⁵ Цит. по: *Гальцева Л. П.* Высокое откровение: О творчестве Бориса Ручьева. Челябинск, 1973. С. 184.

ФЕНОМЕН Б. РУЧЬЕВА И ГЕРОИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ЛИРИКЕ 1930-х ГОДОВ

Процессы, происходившие в литературе Урала XX в., могут оказаться удивительно созвучными тем тенденциям, которые определили облик русской – тогда еще советской – литературы в целом. Произведения писателей, наших земляков, не только вобрали в себя духовный опыт современников, но и сумели открыть новые формы для воплощения этого опыта в творчестве. Мы обратимся к лирическому наследию одного из крупнейших уральских поэтов – Бориса Ручьева. В 1930-е гг. он опубликовал свою главную книгу стихов «Вторая родина» и лирический цикл «Открытие мира». Как мы стремимся показать, поэтика его произведений во многом предопределила развитие одного из самых влиятельных направлений в литературе прошлого столетия – социалистического реализма.

Говоря о доминантных принципах художественной системы Б. Ручьева, следует отметить очень важное противоречие: он пытается сочетать романтическую выразительность и совсем не романтический материал. Обращение к романтической поэтике в начале 1930-х гг. было вполне закономерным. Еще памятна эпоха героических 20-х, давшая литературе жесткий, наступательный ритм, особую систему выразительных средств и способствовавшая появлению особого типа героя – «сверхчеловека», способного на великое свершение, не просто противостоящего смерти, но одерживающего над ней победу. В 1930-е гг. социокультурная ситуация в стране кардинально изменилась: отгремели бои, наладилась мирная жизнь, но поэтика, как показывает феномен Бориса Ручьева, осталась прежней. По-видимому, можно говорить о своеобразной инерционности поэтической системы, приведшей, однако, к неожиданному результату.

Так, в книге Б. Ручьева «Вторая родина» можно встретить излюбленный романтизмом образец балладного жанра, но баллада эта посвящена не воину или солдату, как, например, подобные же произведения Н. Тихонова или В. Луговского, а простому экскаватору, пришедшему на Магнитку из Нового Света. При этом характерные черты жанровой формы сохранены: происходит чудо, люди на этом экскаваторе совершают все новые и новые подвиги, новые трудовые рекорды. Четко сохраняется и метафорика периода гражданской войны: «Ковш громче вздымался, все тверже, все выше, / Траншея земли раскрыва-

лась видней» (явная ассоциация с окопом), «Теперь экскаваторы четко и мерно / Гремят по участкам развернутым строем» (словно наступает войско), последние же слова говорят сами за себя – «Попробуем больше, я знаю, ускорим, / И в этом я слышал начало победы»¹.

Подобное бережное отношение к поэтике предшествующего периода было, по-видимому, преднамеренным. Сам Б. Ручьев напишет позже: «Мы были романтиками и мечтателями – первые строители и поэты 30-х годов Магнитостроя. Суровые будни строительства мы озаряли мечтой и фантазией»². Для поколения, вступившего в творческую жизнь в 1930-е гг., было значимо ощущение несовпадения со своим временем, с эпохой мирной жизни. Они ее не принимали. Это ощущение сам Борис Ручьев воплощает в такой образной формуле: «Никто не виновен, что я опоздал / Пройти революции огненный вал». Подобную же эмоциональную атмосферу можно обнаружить в произведениях многих других представителей этого поколения, например, Павла Когана. Но если герой Когана тоскует по утраченной доблести и напряженно ждет, призывает новый бой, то герой Ручьева способен воскресить героическое начало в непосредственном переживании рабочих будней. Характерно в этом плане стихотворение «Атака» (1932 г.). В его мелодике легко заметить отголоски энергичного двустопного амфибрахия, ставшего знаменитым после светловской «Гренады»:

Об этом запеве,
пропетом без нас,
мое поколение
мечтает подчас (33).

(Ср. у М. Светлова: «Мы ехали шагом, / Мы мчались в боях, / И “Яблочко”-песню / Держали в зубах».) Ритм, заданный революцией и гражданской войной, словно продолжает жить в душе героя. И сама ситуация почти светловская, только вместо отряда дается образ бригады, а вместо гибнущего бойца, не успевшего допеть свой романс, – образ тоскующего паренька, который бросает стройку и своих товарищей. Ручьев, пожалуй, даже более категоричен, чем М. Светлов, в раскрытии антитетического единства личности и коллектива. Но и светловский подтекст очень важен. Он открывает самый главный закон трудовой этики: покинувший строительство может считаться погибшим для других. Разрешение же сюжетной коллизии у обоих поэтов почти одинаково: и у М. Светлова отряд допел свою песню «до конца», и у Бориса Ручьева бригада завершает начатое дело:

Тогда мы вернулись себе не перечая,
по фронту работ становясь в этот вечер
и день проводили безудержно шалым,
грохочущим ревом бетономешалок (35).

В воплощении образа «фронта работ» (само сочетание очень показательно для поэтики Б. Ручьева) вновь используется романтическая символика. Значим образ метели, «колючей, да острой», которая противостоит строителям. Конкретика работ («стерлинги, ковш, семьсот второй замес») предстает в стихотворении в почти мистическом обрамлении этой космической стихии: «Страна дышала грохотом / за снежную громадой / и от вождя до сторожа / всю ночь ждала рассвет» (37).

Собственно, в этой же творческой манере исполнены и другие стихотворения 1930-х гг. В «Песне» (1932 г.), в частности, звучат такие строки:

И вдруг будто с ветру, с налету, с разгону,
От самой земли закачался барак,
Великая песня буденновской конной,
То маршем, то плясом, то дробью атак (47).

Вновь следует отметить сочетание двух образных рядов – бытовой конкретики, обращенной к жизни строителей Магнитки («барак», «участки», «бригады») и высоких патетических формул («звезды», «знамена», сам образ ветра как знак порыва к запредельному идеалу).

В итоге отмеченная инерционность художественной системы сыграла свою положительную роль. Б. Ручьев, быть может, не столько открывает (все-таки нельзя забывать и об опыте М. Светлова), сколько утверждает в поэзии особый модус героического, значимый уже для поколения 1930-х гг.: на подлинное свершение оказывается способным не «сверхчеловек», как в произведениях романтиков 1920-х гг., а человек самый обыкновенный. Соприкасаясь со сверхличной силой, герой Б. Ручьева утверждает не столько свое гордое величие, сколько свою незаметность, свою простоту.

Пожалуй, именно простота является доминантной чертой его героев. Мотив этот настойчиво повторяется в ряде произведений: «товарищ закадычный, современник, рядовик, герой» (20) из стихотворения «Товарищ», «двадцать безымянных плотников страны» (24) из стихотворения «Артель-бригада», «безусый татарин Ахун Галимжанов, мой друг по деревне, земляк угловатый» (31) из «Баллады об экскаваторе Марион», русоволосый парень из «Атаки», который про-

изнесет: «Я такой же юностью отмечен, / Жить хочу по правилам бойцов» (37). Собственно, простота является отличительным знаком и самого лирического героя. В стихотворении он предстает в облике «парня серого и простоватого, / который впервые в артель попал» (62).

И в 1940-е гг., пройдя через ад Колымы, Ручьев не откажется от образа этого простого героического человека, написав итоговое и почти классическое:

Всю неоглядную Россию
наследуем, как отчий дом,
мы – люди русские, простые,
своим мы вскормлены трудом (122).

Вместе с тем, нельзя все же, на наш взгляд, сказать, что лирический герой Б. Ручьева сливается с общей массой строителей. Он действительно один из многих, в своих стихах он тяготеет к общему «мы» в ущерб единичному «я», но он наделен даром более чуткого отношения к миру, являя собой тип поэта-рабочего. Неслучайно в своих произведениях он может представлять в облике хранителя заводских преданий, которому ведомы секреты мастеровой души и которому свойственен особый склад речи, степенной и неторопливой:

Первое такое –
волжская деревня,
посейчас которая
в памяти жива.
Уходили парни
по привычке древней
в город златогорый
деньги наживать (24).

Здесь явно обыгрывается характерная для русских сказителей традиция зачина. Эта традиция словно актуализирует в стихотворении уважение и почет к тем людям, которые издревле сумели возвеличить трудовой подвиг народа.

Но чаще герой Ручьева предстает в облике рабочего-запевалы – мотив песни и образ гармониста настойчиво повторяются в его стихах. Эта миссия доверена ему товарищами потому, что он острее других видит, предчувствует становящийся новый идеальный мир. Именно так движется лирическое переживание в стихотворении «Сказка о синем самолете» (1934). Образ самолета становится в этом произведении метафорическим выражением чувства сердечной

сопричастности жизни страны, ее необозримым просторам, ее величию («А когда товарищи спросили, / глянув в небеса над головой: / – Что случилось с самолетом синим?.. Я ответил: / – С сердцем? Ничего!..». – 23). Стихотворение условно можно разделить на две части. Образный ряд первой явно отсылает к летописной культуре:

Я летел от пресных рек заката
в хвойные сибирские леса
и, познав, чем родина богата,
золотом на крыльях написал:
лист деревьев, барки, ледаколы,
самоцветы солнца и луны,
рыб хвостатых, падающий колос,
птиц летучих, певчих, водяных (81).

Эти образы, заключающие в себе мотивы державной мощи и силы, узнаваемы по многим произведениям древнерусской литературы – от Нестора до Бояна. Однако в стихотворении Б. Ручьева они утрачивают свою эпическую отстраненность. Они словно согреты душевным теплом, они пережиты изнутри как образы принципиально родные, родственные. Этому способствует и эмоциональный тон, создаваемый мягкой мелодикой романского пятистопного хоря. Уже в этом стихотворении герой выступает в облике не просто сказителя, а певца, поющего славу народу.

И далее, во второй части, лирический герой заявляет о своем особом предназначении: «Петь меня строители просили, / агрономы звали на совет, / пивовары пиво подносили, / солевары ставили обед» (82). В этой части воссозданы особые отношения народа и певца: со стороны народа – безусловное признание таланта, со стороны певца – предельная скромность, стремление к той простоте, которая позволяет восславить подвиги самых обыкновенных людей. Не случайно творчество должно вести «в знойные урочища ремесел, / в мир *простых и сказочных* искусств (здесь и далее в цитатах курсив наш. – И. П.)» (82).

Вообще, жанр песни занимает особое место в творчестве Б. Ручьева. Именно песня позволяет передать народную мечту об идеальном бытии, и вместе с тем – сделать этот идеал доступным, близким, пережитым душевно. Характерным примером может считаться «Песня о брезентовой палатке» (1933 г.). Рефреном повторяется в произведении: «Мы жили в палатке, / <...> Мы жили да знали / и радость и горе. <...> Мы жили да пели / о доле рабочей <...> Мы жили, плясали / без всякой двухрядки / в холодной палатке, / в походной палат-

ке» (93–95). Идеальное начало лирики Б. Ручьева воплощено в этих строках в полной мере. Это сама человеческая жизнь, простая и героическая одновременно. Образ этот воплощается в необычном сочетании возвышенных романтических символов и приземленных, почти бытовых деталей: «белый восход» – и рядом «озябший гармонист», «неистовый ветер» – «зимний брезент», наконец, «звездная ночь» и «воля бригады моей». Обратим, однако, внимание на то, как непросто оркестровано это стихотворение. Мелодика его основана на сложных аллитерациях и ассонансах, обогащающих излюбленный поэтом двустопный амфибрахий: «*постели пустели / на белом восходе*», «*А наш гармонист / подыграл для подмоги*», «*с холодной палаткой / в походную ночь*»; «*Чтоб в зареве плавок / сгорели и сгасли*», «*невиданный город, / Магнитной горы*». Ритмический рисунок стиха словно воссоздает прихотливые переливы народной гармонии, самого любимого музыкального инструмента Б. Ручьева.

Лирическому герою поэта, действительно, свойственно особое чувство идеала. Поэтическое пространство, в котором он существует, будто расколото на два полюса – деревня, мир прошлого, который рисуется как мир ограниченный, («дальше пашен не видал дорог»), и завод, «вторая родина», пронизанная светом, где «музыки вдосталь, / золота и солнца», где «молодость почувешь / да и запоешь». Идеал Б. Ручьева при этом не абстрактен, он создается в напряженной повседневной работе, обретая подчеркнуто земные черты. Эту особенность его поэтики отмечает в своей работе и Д. Стариков: «Романтика и реальность, мечта и действительность, представление о жизни и жизнь как она есть – эти два полюса и создают “магнитное поле” ручьевской поэзии, как бы организуя все ее стороны, придавая целенаправленность любому жизненному “материалу”, попадающему в ее сферу. Понятия “чуда”, “святости”, “веры”, подвергаются в ней “силовым испытаниям”, словно бы идут в переплав, освобождаясь от всего примесного, обретая гораздо более прочную структуру»³. Очевидно, отсюда исходят и мотивы близкой и понятной народу сказки: «А стройка как сказка, – / в огнях до утра, / вся в звездах невиданной славы» (49).

Однако эпоха была жестока к молодому поэту. Сам Ручьев был арестован и долгие годы провел на Колыме. Не менее трудной оказалась и судьба его поэтических открытий. Произошла своеобразная автоматизация приема: в соцреализме простота стала насаждаться насильственно, соединение обыденной образности и высоких патетических формул стало нормой и поэтическим штампом. Таким же

штампом стало и внимание к народному языку. Но романтический порыв простого героя молодого уральского поэта Б. Ручьева не должен быть забыт.

Примечания

¹ Ручьев Б. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1. Челябинск, 1978. С. 30. Здесь и далее все тексты без дополнительных указаний цит. по данному изданию.

² Цит. по: Гальцева Л. Незабываемые встречи // Гальцева Л. Встреча с другом: Книга о Борисе Ручьеве. Воспоминания, статьи, стихи. Челябинск, 1976. С. 157.

³ Стариков Д. Борис Ручьев. М., 1969. С. 50.

© Р. Л. Исхаков
Екатеринбург

СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВ И КОНСТАНТИН БОГОЛЮБОВ: ПОЕДИНОК ПОЭТА И КРИТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ ГРУППЫ ГАЗЕТЫ «НА СМЕНУ!»

Общепризнанно участие газеты «На смену!» в развитии уральского регионального литературного движения 1920-х гг.¹ И критик Константин Боголюбов, и поэт Сергей Васильев стояли у истоков этого движения. Оба были в числе первых «насменовских» писателей – членов литобъединения.

Константин Боголюбов приехал в Свердловск в 1926 г., как пишет литературовед В. В. Блажес, с одной целью: стать писателем². Его стихи были опубликованы в «Пермских губернских ведомостях», рассказ – в армейской газете «Красный стрелок», военкоровские заметки – в «Красноярском рабочем». С 1928 г. Константин Васильевич Боголюбов принимает участие в работе Свердловской литературной организации, в апреле он появился на страницах «На смену!». Его статья «Чему учиться у Горького» под рубрикой «Литературный уголок»³ обращалась к творчеству пролетарского писателя.

Над письменным столом известного уральского литературного критика и писателя К. В. Боголюбова долгие годы висел дружеский шарж художника Петухова на сюжет репинских «Бурлаков»: насмешники тянут на лямке баржу. Тут и Александр Исетский, и Сергей Васильев, и Василий Макаров, и Евгения Медякова. На барже – стопка толстых книг, увенчанная чернильницей с пером. Шарж был не без яду, говорил Константин Васильевич: «Были у нас и чернильницы, и перья, одного пока не было – книг»⁴.

То, что Боголюбов был изображен во главе ватаги, вдохновляло на чувство сопричастности чему-то большему. Шарж Петухова нес этот немой смысл, а потому и сопровождал Боголюбова по жизни. С одной стороны, пробы пера начинающих авторов увидят свет на литературных страницах газет, с другой – авторов станут пестовать литературные объединения газет.

Периодическая печать первой трети двадцатого века внесла солидный вклад в развитие уральской литературы. Активист литературного объединения при газете «На смену!», которое «сплотило вокруг себя лучшие литературные силы Урала»⁵, Константин Васильевич Боголюбов был в приятельских отношениях с Сергеем Васильевым.

Литературные страницы «На смену!» появлялись трижды – 16 июня 1925 г., 24 июня 1925 г., 15 июля 1925 г. С 15 июля до 7 октября 1925 г. литературная страница не выпускалась. Литературную страницу готовил Павел Михайлович Скородумов. Позднее поэт Виктор Тарбеев писал в некрологе: «Я знал Пашку Скородумова с 1925 года. Прихожу осенью в редакцию “На смену!” с полным карманом стихов и обращаюсь к склонившемуся над столом парню в коричневой фуфайке, в кожаной куртке и рыжей кепке. Это был Пашка Скородумов»⁶.

После его отъезда в Москву литературные страницы возглавил Сергей Васильев.

Уральская литература XX в. выросла из газетной «шинели». Вся пресса Свердловска находилась тогда на улице Вайнера, 12 – и «Уральский рабочий», и «На смену!», и «Всходы коммуны». Газеты «Уральский рабочий» и «На смену!» превращались в центр притяжения литературных сил Урала⁷.

В начале сентября 1919 г. в Пермской газете «Красный Урал» появилась «Страница красной молодежи». В феврале 1920 г. II Екатеринбургская губернская конференция РКП(б) приняла решение создать во всех печатных органах «Странички молодежи»⁸. 18 июня 1920 г. в пермской газете «Звезда» стала регулярно выходить страничка рабоче-крестьянской молодежи под девизом «На смену старшим, в борьбе уставшим!»⁹. Она выходила как орган Пермского губернского комитета РКСМ. 9 июля 1920 г. «На смену!» превратилась в самостоятельную газету – вышел отдельный номер газеты; первые слова девиза молодежной странички дали имя газете. Первый номер «На смену!» представлял листовку в две странички.

В феврале 1922 г. состоялся Всероссийский съезд работников

периодической печати. Центральный Комитет РКП(б) по его итогам разослал в местные партийные организации циркуляр «О периодической печати»¹⁰. Циркуляр рекомендовал «систематически давать редакции по важнейшим вопросам партийно-политические директивы». В пределах этих директив, в повседневной работе редакция должна была пользоваться широкой деловой автономией, самостоятельно выполняя возложенные на нее обязанности. Эта партийная установка определяла самостоятельную позицию редакций газет. Поэтому включенность газеты «На смену!» в литературную жизнь Урала была самостоятельной инициативой журналистов.

В декабре 1922 г. газета «На смену!» стала органом Уралбюро ЦК РКСМ, до апреля 1923 г. включительно она выходила два раза в месяц. 1 мая того же 1923 г. газета была переведена в Екатеринбург. 5 мая 1926 г. вышел 300-й номер газеты «На смену!», имевшей к тому времени 5 тысяч подписчиков¹¹. С появлением газеты «На смену!» на Среднем Урале прекратилось издание комсомольско-молодежной прессы (журнал «Юный пролетарий Урала», газеты «Пролетарская молодежь», «Известия Екатеринбургского губернского комитета РКСМ», «Известия Уральского представительства ЦК РКСМ и Екатеринбургского губкома»).

Конец 20-х и начало 30-х гг. XX в. отмечены появлением на Урале нового типа литератора – писателя-журналиста. Очерк как наиболее мобильное литературное оружие становится господствующим жанром, а газетчик – самой популярной личностью. Общеизвестно, что в эти годы большое место в литературной жизни Свердловска занимал Пролеткульт, установки которого на создание особой пролетарской культуры были одобрительно встречены многими начинающими литераторами промышленного края¹².

XI съезд РКП(б) в резолюции «О печати и пропаганде» признал «чрезвычайно необходимым создание литературы для рабоче-крестьянской молодежи»¹³. Она должна была противостоять влиянию на юношество нарождающейся бульварной литературы и, во-вторых, содействовать коммунистическому воспитанию юношеских масс.

В 1921 г. в Екатеринбурге была предпринята попытка организации Союза поэтов, а в 1922 г. состоялась общегородская конференция о задачах Пролеткульта на Урале. В 1920–1923 гг. активно действовала Уральская литературная ассоциация (УЛИТА), выступавшая против «ответшалости» литературы и за обновление поэтического языка (Г. Амурский, В. Буйницкий, М. Черныш и др.). Постоянным оппонентом «УЛИТА» была литературная группа «Мартен»,

выступавшая за «собрание сил уральского пролетариата». В 1926 г. группа «Мартен» слилась с литературными группами «Словострой» и «На смену!», образовав Уральскую ассоциацию пролетарских писателей (УралАПП).

Исследователями мало говорится о роли литературной группы «На смену!» в создании УралАПП. А между тем, насменовцы наладили связь почти со всеми существовавшими в то время в области литературными кружками, среди которых самым крупным был ниже-нетагильский, руководимый А. П. Бондиным. В 1920-е гг. насменовцы выступали главным образом как поэты.

Насменовцы не были первыми литераторами советского Урала. До них в Свердловске существовали литературно-художественные журналы «Товарищ Терентий», «Уральская новь», «Колос», литературные группы «Улита» и «Мартен». Но все они распались. В статье «В начале пути» их критиковал П. П. Бажов: «“Улита”, по мысли изобретателя этого названия, должна была обозначать уральскую литературную ассоциацию, фактически же вышла вроде той, о которой говорится в присловье: “Улита едет, когда-то будет”»¹⁴.

Летом 1925 г. на шестой странице газеты «На смену!» появилась «Литературная страничка». В редакционном примечании говорилось: «Идя навстречу многочисленным просьбам ребят, редакция вводит “Литературную страничку”, которую мы будем помещать по мере накопления материала»¹⁵.

Просмотр подшивки газеты «На смену!» в отделе периодической печати Свердловской областной библиотеки им. В. Г. Белинского (равно как и деепричастный оборот «Идя навстречу многочисленным просьбам ребят» в редакционном примечании) позволяет нам предполагать, что ранее литературные страницы в газете систематически не публиковались.

Таким образом, 10 июня 1925 г. можно считать датой зарождения литературных страниц «На смену!». Уже 16 декабря 1925 г. по инициативе редакции авторы объединились в литературную группу пролетарских писателей «На смену!». Основное ядро группы составили кружки «Словострой» (Урало-Сибирский коммунистический университет) и «Самотвор» (педтехникум)¹⁶. Установление даты не имело бы особого смысла, если бы не одно обстоятельство. После этой даты литературное творчество перестало быть личным делом авторов. Оно приобрело, во-первых, характер литературного движения, и, во-вторых, появились предпосылки для объединения молодых литераторов. Насменовцы часто выезжали «на периферию», об их

выступлениях возвещали громкие афиши: «За что мы боремся?». Кроме С. Васильева, в сообщениях об этих рейдах чаще всего встречались имена А. Исетского, Е. Медяковой, В. Макарова.

В 1925 г. начал формироваться литературный актив газеты, появились основные газетные рубрики. Редакция пыталась упорядочить выход литературной страницы – три раза в месяц¹⁷. Количество литературных публикаций росло с каждым годом: в 1925 г. было опубликовано 64 произведения, в 1927 г. – 151, в 1928 г. – 239. «Редакция “от нечего делать” стишки не помещает, – писал С. Васильев. – Быть поэтом не так-то легко: стихи даром не даются. Прежде чем печататься, нужно много учиться писать»¹⁸.

Через год, в 1926 г., группа имела нескольких комсомольских писателей и поэтов – Е. Петров, П. Скородумов, С. Васильев, Е. Медякова, А. Матусевич, В. Макаров и др.¹⁹ Душой литературной группы при газете «На смену!» стал Александр Исетский, обладавший настоящим организаторским талантом²⁰.

В октябре 1927 г. в клубе имени Горького делегатами I областной конференции пролетарского литературного движения были насмеяны – Сергей Васильев, Александр Исетский, Василий Макаров, Константин Боголюбов.

Накануне второй годовщины с 15 человек группа выросла до 80 человек, из которых 60 % – партийцы²¹. За 1928 г. проведено свыше 40 выступлений в рабочих, красноармейских клубах, обслужено свыше 9 тысяч слушателей²². В третий год главное внимание уделяли учебно-творческим вопросам²³. Для большего охвата «литературного молодняка» на Верхисетском заводе, на Ленинской фабрике были организованы кружки пониженного типа, впервые была создана учебная группа повышенного типа, единственная на Урале. С 24 по 30 января 1928 г. проводилась перерегистрация членов пролетарских писателей «На смену!»²⁴. Перерегистрацию проводил в редакции Сергей Васильев.

В 1925 г. на литературной странице газеты «На смену!» публиковались 42 автора-литератора: Демьян Бедный, Блик, В. Брут, В. Владимирский, Григоров, В. Гюго, Гришка Донецкий, И. Доронин, Павел Дядюшкин, В. Ермилов, А. Жаров, Ф. Зубарев, Н. Карфагенова, А. Ковылев, Н. Колоколов, В. Макаров, С. Малахов, Вл. Маяковский, Н. Михайловский, К. Муран, Никифоров, В. Новиков, К. Пролетаров, М. Светлов, Мих. Северный-Суслик, Владимир Симушенко, П.Скородумов, Скучер, Мих. Субоцкий, К. Таганай, В. Тарбеев-Комсомольский, М. Туманский. Кое-кто предпочел псевдонимы – Ал-

дан, Игнат, Низовой курсант деревенских курсов Уралобкома РЛКСМ, Скор, Юнкор Комса. Ряд авторов «спрятались» за инициалами – В. Р., В. Т., Ив. С., К. П., НАФИ, Як. Р.

Литературное творчество авторов было преимущественно поэтическим: около 70 процентов публикаций 1925 г. занимали стихи. Кроме литературной страницы с 18 ноября 1925 г. редакция организовала специальную рубрику «Стихи уральской молодежи». Среди молодежи 1920-х гг. стихосложение было модным занятием. О литературной странице писали и читатели газеты²⁵.

Ведущими поэтами группы «На смену!» были Василий Макаров и Сергей Васильев²⁶, оба – рабочие-рабфактовцы. В 1929 г. В. Макаров уехал на Южный Урал, работал в газете «Магнитогорский рабочий». С. Васильева больше всего привлекала эпическая тема. Лучшим его произведением считали поэму «Шурка», посвященную героине гражданской войны.

В 1927 г. в газете «На смену!» публиковались 76 авторов-литераторов – Д. Аксенов, Г. Амурский, Николай Андреев, К. Бояркина, Валентин Василевский, Сергей Васильев, Сергей Вединов, Елена Вечтомова, И. Вольхин, Сергей Выдрин, Ф. Глухих, Яков Гринвальд, Бор. Друк, А. Жданов, Павел Заказников, Степан Захаров, А. Исетский, А. Казаков, И. Кашин, Н. Койнов, Л. Колесников, Евг. Копылов, Иван Коробейников, А. Кудрейко-Зеленяк, Дж. Кумалюс, Ан. Кунгур, А. Кунгурцев, Г. Маев, В. Макаров, Илья Марг, А. Матусевич, А. Медведев, Е. Медякова, Митрич, М. Нагаев, А. Неверов-Степняк, Л. Нечаянный, С. Николаев, Иван Островский, Ив. Петренко, М. Репин, В. Реут, Мих. Рудерман, Павла Саламатина, П. Светляков, П. Свобода, Иван Серебренников, Борис Сокуров, Сыпачев-Камский, В. Тарбеев, Елена Тулун, В. Тюменев, А. Фадеев, Григорий Чиканцев, Г. Чикенцева, Яков Шварцман, Н. Шелегов, Вал. Шипулин, Петр Ширяев. Среди авторов – известные литераторы Николай Асеев, А. Безыменский, Вера Инбер, П. Керженцев, Вл. Маяковский, М. Светлов, Дм. Фурманов. Два поэта публиковались анонимно. Под псевдонимом напечаталась Крестьянка Анна Т., свое авторство поместили инициалами некто ВАТ и В. М.

В 1928 г. в газете «На смену!» публиковались уже 114 авторов-литераторов – И. Азин, С. Акулов, Родион Акульшин, Дм. Алмазный, Мих. Анисимов, С. Аскинази, С. Атаев, Ст. Басков, И. Баталов-Уралец, Яков Белов, В.М. Бехтерев, К. Боголюбов, А. Босых, Б. Братчиков, Н. Быков, В. Т., С. Васильев, В. Вашкевич, Ев. Великанов, Вл. Воинов, И. Вольхин, В. Григорьев, Бор. Дробиз, Б. Дружинин,

Ю. Железный, И. Заводский, Ф. Загарин, Евг. Зайцев, Сергей Зверев, Петр Иголкин, Густав Инар, Б. Иньвин, А. Исетский, П. Калганов, А. Киселев, П. Койвин, Вячеслав Кондратьев, Е. Копылов, А. Копытов, Александр Красильников, А. Кунгурцев, Александр Курчатов, Г. Левашов, Лев Левин, Ф. Лушников, Георгий Маев, Василий Макаров, Иосиф Мальш, Михаил Марков, А. Матусевич, Е. Медякова, Ф. Мельников, П. Миловзоров, Агния Милькова, Н. Могиленских, Иван Молчанов, Сергей Николаев, Л. Никулин, Обозреватель, Тамара Озорнова, С. Онищук, П. Орешин, Ал. Орлидов, Панов, Б. Переплеснин, Н. Петров, Ст. Птицын, С. Радостев, Виктор Реут, В. Рыбин, М. Светозаров, П. Свобода, В. Смекалов, А. Ставрова, С. Тальканов, В. Тарбеев, С. Тельканов, В. Терехин, Тихвинский, Томский, М. Сидоров, Г. Троицкий, В. Тюменев, А. Филимонов, Хмельницкий, В. Г. Цыбулин, Л. Черепанов, Е. Черлин, Ш., Л. Шелест, И. Шиф, И. Шухов. Среди них были известные авторы – Демьян Бедный, А. Безыменский, М. Горький, А. Жаров, Мих. Зощенко, В. Маяковский, Бруно Ясенский. Два поэта вновь публиковались анонимно. Кое-кто предпочел псевдонимы – В. Б-ый, В.К. Гайкин, И. Искра, Ким Октябрьев, И. Уралец, Н. Уральская, Филистимлянин Абрам, Л. Ч-нов, Антон Хмурый, Юрист. Ряд авторов «спрятались» за инициалами – Б. А., Г. Н., И., К. Б.

7 января 1928 г. в библиотеке им. Белинского был проведен открытый вечер. Свои произведения читали поэты Москвитин, Николаев, Басков, Мелькова, Ленская, В. Макаров, Е. Медякова, А. Исетский и С. Васильев²⁷. 15 декабря 1928 г. литературная группа «На смену!» праздновала свое трехлетие. Третья страница газеты открывалась приветствием: «Привет славному отряду пролетарских писателей Урала. Через учебу, творчество и самокритику – к новым успехам»²⁸. Газета самокритично признавала: «Творческий актив группы невелик»²⁹, всего 9 человек. Со дня основания остались С. Васильев, Е. Медякова, А. Исетский. Два беллетриста умерли – Ефим Петров и Павел Скородумов. Растут новые силы из рабочих литературных кружков, названы имена Н. Петрова, Кузнецова, Иванова, Рыкова. В этом же номере газеты была помещена фотография членов литературной группы «На смену!»³⁰.

Начинающий писатель – еще далеко не изученное явление, – признавал К. В. Боголюбов. «Желание писать, причем обычно в стихотворной форме, свойственно очень и очень многим. Юношеский период “журнализма” у большинства проходит довольно быстро, после нескольких неудачных попыток, после охлаждающего душа крити-

ки. У большинства в стихи отливается избыточная энергия юношества»³¹.

В начале октября 1925 г. выпуск «Литературной страницы» возобновился. Для нее был определен режим – три раза в месяц³². Редактор газеты В. Ермилов, возобновляя выпуск, опубликовал статью «Наши задачи»³³.

XIV конференция РКП(б) (апрель 1925 г.) главной видела задачу «улучшить местную комсомольскую печать»³⁴; 14 августа 1925 г. ЦК РКП(б) принял специальное постановление «О работе комсомола в области печати». Было отмечено, что «большое значение имеет художественная литература для рабоче-крестьянской молодежи, на создание которой ... необходимо обратить внимание»³⁵.

Литературно-художественная борьба в 1920-е гг. 4 февраля 1928 г. Александр Исетский и Сергей Васильев опубликовали литературно-критическую статью «О поэте без идеологии». Шел разбор творчества поэта В. Шипулина. В работе литературной группы «На смену!» вопросы идеологии занимали первенствующее значение. Каждое собрание проходило в горячих обсуждениях. «Особенно упорную борьбу, – писали авторы, – нам приходилось вести по оздоровлению творчества члена группы поэта В. Шипулина, но на протяжении года его работы в группе он не только не усвоил элементарных требований к произведению»³⁶, но и на ребят обиделся. «В результате был исключен из группы. Вот чем кончается история В. Шипулина – поэта без идеологии», – заканчивалась публикация.

Разобиженный В. Шипулин предложил газете обзор «Разуй глаза, тов. поэт!», в котором остановился на стихах, помещенных в предыдущем выпуске «Литературной страницы». Это были стихи Виктора Тарбеева и Виктора Реута, Елены Вечтомовой и Евгения Копылова. Их «объединяет одно, а именно: неглубокий охват темы, поверхностные взгляды, невозможность из-за вывески увидеть суть жизни». Подводя итоги, Вал. Шипулин пишет: «Разуй глаза, тов. поэт! Смотри на жизнь не так, как на американскую фильму в кино – бери ее глубже и крепче...»³⁷.

Литературно-художественную борьбу в 1920-е гг. иллюстрирует статья К. В. Боголюбова «От станка к богеме (Васильевщина)»³⁸, где критик обратился к судьбе поэта Сергея Васильева.

С 1928 г. преподаватель Урало-Сибирского комвуза (УСКУ), Константин Боголюбов принимал активное участие в работе Свердловской литературной организации. Автор статьи «Буревестник» к юбилею Максима Горького в газете «На смену!» подписался инициала-

ми К. Б³⁹. Сегодня мы знаем, что так подписывался Константин Васильевич Боголюбов. 25 марта появились две публикации – «Юбилей Горького» и статья Сергея Васильева «Из биографии Максима Горького». 1 и 14 апреля 1928 г. под рубрикой «Литературный угол» была опубликована статья К. Боголюбова «Чему нас учит Горький»⁴⁰. Затем публикация «уроков» М. Горького была продолжена⁴¹.

Позднее К. В. Боголюбов вспоминал: «Читал твои рецензии в “На смену!”, статью о Горьком в “Уральском рабочем”, – сказал как-то Иван Степанович Панов. – Знаешь что, берись-ка ты за критику всерьез. Прозаики у нас есть, поэтов больше, чем достаточно, а критиков нет. И тут же выложил ворох стихов»⁴².

Так Боголюбов познакомился со многими поэтами Урала. Он считал, что Иван Панов «на долгие годы определил профиль литературной работы».

С весны 1928 г. появился «свой» уральский литературный критик – Константин Боголюбов. Сын священника, он мог бы разделить типичную судьбу писателей-разночинцев. Девизом К. В. Боголюбова, как вспоминает его ученик Б. Путилов, были слова Д. Н. Мамина-Сибиряка: «Жить тысячью жизней, страдать и радоваться тысячью сердец – вот в чем настоящая жизнь, настоящее счастье»⁴³. Его учебу в Пермском университете прервала империалистическая война. После войны Боголюбов угодил в колчаковскую мобилизацию, от Колчака улизнул в Красную армию. В 1925 г. его демобилизовали, и после работы в сельской школе, в марте 1926 г. он был принят ассистентом в Урало-Сибирский комвуз. Константин Васильевич самокритично оценивал вехи своей тогдашней биографии – «не окончивший учебу студент», «демобилизованный красноармеец», «человек с запятнанной партийной биографией»⁴⁴.

В многотиражной газете Коммунистического института журналистики в письме «Любимый преподаватель» группа студентов писала: «Сильный литератор, комментатор уральских писателей (Решетникова, Мамина-Сибиряка, Бондина и др.), Константин Васильевич имеет традицию брать многое из работ русских классиков»⁴⁵.

К. Боголюбов сделался активным рапповцем. «У всех нас, – писал он позднее, – было страстное желание участвовать в создании новой, пролетарской культуры. Но как ее создавать, было еще не очень ясно»⁴⁶.

Сергей Васильев был активным автором газеты. В 1927–1928 гг. в газете увидели свет 23 публикации С. Васильева. Среди них тринадцать стихотворных произведений, главы из поэмы «Итоги»⁴⁷. Он

выступил также и автором литературных бесед с начинающими авторами, литературно-критических статей «Кратко о футуризме и его вождях»⁴⁸, «О налетных настроениях»⁴⁹, «Пролетарский писатель под пролетарским контролем»⁵⁰, «Что есть и что на очереди»⁵¹, биографических статей «Из биографии Максима Горького»⁵², «Энтон Синклер (К его приезду в СССР)»⁵³, репортажей «Хорошо. К выступлениям Вл. Маяковского в Свердловске»⁵⁴, литературных мемуаров «Это было три года назад. Комсомол и его писатели»⁵⁵. Они позволяют реконструировать авторское мировидение С. Васильева, его газетную и поэтическую технику.

В 1925 г. публикаций произведений С. Васильева не было. В 1927 г. – три работы: отзыв о романе «Разгром»⁵⁶, краткая статья о «есенинствующих»⁵⁷, литературная беседа «Самое дорогое – комсомол»⁵⁸. В 1928 г. – уже одиннадцать работ, в том числе стихотворение «Измена» (*И вечером тихим, / И медовым днем*)⁵⁹, главы из поэмы «Итоги»⁶⁰, отрывок «Разбойная сила» из поэмы «Моральский мост»⁶¹, стихотворение «Хорошие горы», посвященное Уральскому комсомолу⁶². В марте 1928 г. С. Васильев победил в конкурсе на лучшую песню «За уральскую руду» (1 премия).

Как вспоминал К. Боголюбов, С. Васильев «подпал под влияние Г. Троицкого» и «начал выражать в стихах упаднические настроения»⁶³. Разбирая путь поэта «от станка к богеме», Боголюбов дает некоторые оценки литераторам «насменовской» группы: «богемски расхлябанный» Вал. Шипулин, «литературно безграмотный» Виктор Тарбеев.

Троицкий был одаренным поэтом. Во время «чистки» нескольких сот рапповских писателей области он был исключен из организации. «Был этот Г. Троицкий, – вспоминал К. Боголюбов, – человеком “с гнильцой”»⁶⁴. Перед этим в журнале «Рост» с обличительным фельетоном «Шлак и пепел» выступил А. Исетский; Г. Троицкий прямо был назван там чужаком и приспособленцем.

«Мои песни не для вздохов лунных». Тематика ранних стихов Васильева довольно разнообразна, отмечает К. Боголюбов, но преобладает общественно-бытовая. Первые стихи были написаны под влиянием поэтов-классиков и пролетарских поэтов-современников. В этих стихах перекрещиваются, как определил критик, некрасовское и лермонтовское влияние. Он отмечает также, что в стихах раннего периода 1925–1927 гг. нет эгоцентризма, характерного для последующих лет. «Даже в интимно-лирических стихах еще чувствуется органическая связь с современностью, но уже здесь мы замечаем

склонность к грусти, мечтательности, шатания, неустойчивость настроений»⁶⁵.

«*Умирующие мухи*» и «*черные коты*». В стихотворении «Камни»⁶⁶ С. Васильев высказывает сожаление по поводу того, что человек, взорвав гору, испортил пейзаж. Критик задается риторическим вопросом: «Нужно ли говорить, что пассивно-созерцательный взгляд на природу не свойственен пролетарию, целесообразно изменяющему окружающую среду».

Образ страдающего животного, страдающей природы нам знаком еще по Есенину, того также «засосала» богема. «Есенинский клен – символ общественно-политического бездорожья, разрыва социальных связей», – пишет критик⁶⁷, отмечая струю есенинщины, упадочничества в ранних стихах Васильева.

«Есенинщина» у Сергея Васильева – это разрыв между социальной тематикой и интимной лирикой. Произведения Есенина в ту пору почти не издавались, считалось, что его вещи («Стихи скандалиста», «Москва кабацкая», «Исповедь хулигана», «Мне осталась одна забава») чуть ли не аморальные и даже непечатные. Какое-то время, отмечали критики, интимно-лирические и социальные мотивы звучали у Есенина изолированно, порознь, в разных произведениях и разных жанровых образованиях, и лишь в начале 1920-х г. они «породнились», слились воедино («Сорокоуст», «Пугачев», «Я последний поэт деревни» и др.)⁶⁸.

По мысли К. Богомолова, «Позиция бесстрастного наблюдателя нетерпимая в момент ожесточенной классовой борьбы... <...> Пролетарский поэт должен быть активным ее участником»⁶⁹.

«*О лучших девушках страны*». Почти у каждого художника есть своя любимая тема, свой любимый герой. Такой центральной фигурой у С. Васильева является образ работницы-комсомолки. Стоит только просмотреть заголовки его произведений: «О маленькой Нюре», «Шурка», «Минька», «О германской девушке». Девушки – героини стихотворений «Ежовый ветер», «Пощечина», «Измена», «Вечерний разговор», «Радость наших дней», «Опавшие кудри».

К. Боголюбов прослеживает эволюцию этого образа. В первый период С. Васильев пишет о новой женщине, активной строительнице жизни. Его девушки веселы, «парням ровня», «умеют постоять за себя», они – «лучшие девушки страны». «Новая женщина показана Васильевым в первой шеренге, и в бою, и в тылу», – отмечает критик⁷⁰.

В «год великого перелома», пишет он, поэт не нашел более актуальной темы, как тема проституции. Сергей Васильев «оклеветал»

свою героиню. «Боевая девушка – командир красногвардейского отряда («Шурка») сменилась проституткой. И это всего постыдней, – считает критик, – оклеветало нашу современность»⁷¹. Дело доходит до прямых обвинений поэта: «Советский город С. Васильев превратил в капиталистический Вавилон, где женское тело всего лишь розничный товар». Истины ради надо сказать, что не С. Васильев, а новая экономическая политика превратила Екатеринбург в «капиталистический Вавилон»: в августе 1923 г. в Екатеринбурге было свыше 150 публичных домов и более одной тысячи проституток-одиночек. В годы НЭПа проститутки работали у кинотеатра «Лоранж», в пивных «Повар» и «Арарат». Известными были казино и кафе «Шестая часть света»⁷². Факты ослабляют убийственный вывод критика: «Этот выдуманый город богемца, за четырьмя стенами вымучивающего поэмы о дезертирах жизни, подтверждает аксиому современности: не идти вперед значит идти назад»⁷³.

«Вью мысли точеные кольца». Васильев прилежно учился, признает критик. Но учеба эта односторонняя. Он учился «технике писательского ремесла». К чему привела такая однобокая учеба? К произведениям идейно выхолощенным, к словесным трюкам, к «циркачеству стиха». «Но уральского завода, уральского рабочего нет. Это говорит о том, насколько кратковременна и случайна была у поэта связь с производством»⁷⁴. «Вить мысли точеные кольца» превратилось в самоцель, форма начала преобладать над содержанием, на смену которому явились оригинальничанье, манерность.

В литературной странице «На смену!» напечатано стихотворение «Грусть»⁷⁵ с приемом так называемой «рубленной строки»:

Бой не кончен,
А ты
Угас,
Но
другой,
Звонкой жизнью
Залитый
Он придет
И
Закончит рассказ.

В тот год в город приезжал В. Маяковский и в доме печати на Вайнера встречался с рабселькорами газет. С. Васильев откликнулся на это событие газетной публикацией – репортажем «Хорошо. К выступлениям Вл. Маяковского в Свердловске»⁷⁶.

«Что это? – спрашивает критик и сам отвечает: – Подделка под Маяковского, переходящая в шарж, или попросту строчкогонство»⁷⁷.

Досталось С. Васильеву и за стихотворения «Фантазия» (1930) и «В лодке» (1928). Символика, по Богомолу, обычно выступает там, где поэт отрывается от практики революционной борьбы. Так, начав с декларативного: «мои песни – не для вздохов лунных», – Васильев докатился до «фантазии», до «речных разговоров» и «речных революций». «Поднять свое творчество до уровня реконструктивной эпохи он не мог, хотя попытки в этом направлении и делал»⁷⁸.

«*Ночей осенних бездорожье*». Общий тонус последних произведений С. Васильева говорит о глубоком внутреннем разладе, констатирует К. Боголюбов. Упадочность сквозит почти в каждом стихотворении. Не спасает притянутая за волосы «мораль»-концовка. По одним заголовкам можно судить о настроении автора, считает критик: «В глухом переулке», «Журавли», «Прощанье с балалайкой», «Тоска». Произведения последующих лет проникнуты глубоким пессимизмом. Приводятся несколько образов из стихотворения «В глухом переулке»:

Он идет задумчив и угрюм,
Как *ночей осенних бездорожье*...
Улица молчит,
Улица холодная не слышит...
Подбитой птицею в окно
Бьются ставни, крылья распуская...
Переулок залит темнотой,
Переулок нем и насторожен...
Пьяная плясала кутерьма,
Танец *синих мертвецов играя*...
Ночь да тьма, да серые дома
Слушают, как ветер стонет –
То *не смерть ли выползла сама*
Жизни проверять устои (курсив К. Боголюбова).

«Так можно писать только с веревкой на шее, – ставит диагноз критик. – Гниение заживо»⁷⁹.

Герой стихотворения «Прощанье с балалайкой», комсомолец, умирает на заре новой жизни. Конечно, горькая участь. «Но всякий умирает по-своему, – считает К. Боголюбов. – Проблема смерти тесно связана с проблемой личности, с утратой своего “я”. Когда это “я” гипертрофировано, тогда человек воспринимает его уничтожение в космическом масштабе. Чем менее индивидуум связан с кол-

лективом, чем меньше доля его участия в общей работе, в классовой борьбе, тем больше острота восприятия смерти. Подлинный революционер до последней минуты живет и дышит общественными интересами»⁸⁰.

Герой Васильева – жалкий, размагниченный индивидуалист. Он больше всего думает о себе. Богема привела его к эгоцентризму, отсюда «холод одиночества», отсюда пессимизм, неудовлетворенность, тоска.

«Попали не туда». Творческий метод писателя органически связан с его мировоззрением. Метод Васильева Константин Боголюбов оценивает как поверхностно-публицистический. Общность показа, схематизм, лакировка – неизбежные производные упрощенного подхода к действительности. Непонимание всей сложности, противоречивости явлений, неумение их опосредствовать приводит к ложным выводам⁸¹.

В заключение своего разбора стихов поэта К. Боголюбов дает **обобщенные выводы.**

Творческий путь Сергея Васильева, приведший его от станка к богеме, вполне закономерен. Молодой рабочий, еще не переварившийся в заводском котле, не окрепший идеологически, он пришел в литературу и сразу «выдвинулся!» Немудрено было выдвинуться в среде богемски расхлябанных Шипулиных, есенинствующей учащейся молодежи, политически и литературно безграмотных Тарбеевых⁸². Но даже его первые шаги были не тверды. Васильев постоянно срывал голос: боевой марш сменялся похоронным. Здесь сказались и недостаточная практика общественной работы, и политическая безграмотность. Мелкий буржуа, мещанин, привыкший не бороться, а созерцать – «вить мысли точеные кольца», – выглядывал все чаще и чаще. Литературная среда не оказала должного воспитательного воздействия. Ошибки Васильева замалчивались и углублялись. Дошло до того, что в творчестве поэта замелькали «мухи», замаякали мистические «черные коты». И всего показательнее то обстоятельство, что кривая его творчества резко прыгнула вниз в «год великого перелома».

Продукция поэта последних лет насквозь пронизана упадочным настроением. Оттачивая в рифмованные строки газетные факты, поэт борется с самим собой, трескучими фразами заглушая внутреннюю пустоту и тревогу. Но от самых боевых стихов начинает пахнуть мертвечиной. «Прощание с балалайкой» – завершение этого творческого спуска, крик утопающего.

Творческий путь Васильева, по мысли критика, говорит о том, что писатель-одиночка в наши дни, когда «радость строят в грохоте и лязге», немислим. Писатель-богемец обречен на литературную и общественную смерть. Порвав с общественной средой, с революционной практикой классовой борьбы пролетариата, его творчество убивает само себя. Тем самым оно становится объективно враждебным революции. Не звонкой рифмой определяется общественное значение поэзии, а целеустремленностью, четкостью классово-политических позиций автора, его связью с реальной действительностью. *«Наша реконструктивная эпоха требует реконструкции самого художника»*⁸³.

Что такое, по мнению Боголюбова, «васильевщина»? Это непонимание основных лозунгов РАППа, нежелание «орабочиваться», переключаться в режим реальной классовой борьбы пролетариата, антиобщественность⁸⁴.

Когда писатель говорит: «Я повернулся лицом к производству, потому что пишу на темы из заводской жизни», когда писатель смотрит на завод только как на объект для стихов и рассказов, когда он становится в позу пассивного созерцателя, регистратора фактов – в этом и есть элемент «васильевщины». Это тупое самодовольство, самомнение, профессионализм в его узком и самом дурном смысле. Это нежелание учиться, нежелание работать над собой, над своим мировоззрением, над повышением своей политической грамотности, это лень, пассивность, замкнутость, упадничество. «Васильевщина» – это скольжение по поверхности явлений, словесное шарканье, погоня за образами, за звонкой рифмой в ущерб содержанию, смыслу⁸⁵.

Отсюда критик заключает: «Путь, пройденный Сергеем Васильевым, – путь перерожденца»⁸⁶. Бывший рабочий, бывший комсомолец, бывший пролетарский поэт – такова затухающая кривая литературного пути Сергея Васильева. Этот путь, считает Боголюбов, должен быть показан, чтобы стать предметным уроком для всех, кто еще не осознал коренной перестройки рапповского движения, не ощутил себя «колесиком и винтиком»⁸⁷, кто думает, что дело писателя заключается только в писательстве. Хриплые вопли богемы заглушаются ныне звонкими песнями станка. Рапповских ошибок и заблуждений не миновала и УралАПП⁸⁸. Только в борьбе с этим «наследием кружковщины, мелкобуржуазной расхлябанности, недисциплинированности», считает Боголюбов, мы сможем изжить наши недостатки, перестроить нашу работу⁸⁹.

На критику К. Боголюбова С. Васильев ответил едкой эпиграммой, которая заканчивалась словами: «Да и критиков-то нет, одни Кабеки» (так подписывал свои рецензии К. Боголюбов, который и воспроизвел ее в своих воспоминаниях). На этом дружба оборвалась. Сергей Васильев уехал в Нижний Тагил. Говорят, во время Отечественной войны он еще публиковал стихи в городской газете...

Константин Боголюбов и позже внимательно следил за литературной жизнью на Урале⁹⁰. Он перешел на работу в Коммунистический институт журналистики, который вошел в состав Уральского университета, где проработал до самой пенсии⁹¹. Стал «главным историческим писателем на Урале»⁹² – написал большой очерк «Певец Урала», повести и романы «Связанные крылья», «Андрей Лощманов», «Зарницы», «Атаман Золотой», «Грозный год» и «Человек без имени». В августе 2007 г. журнал «Урал» отметил 110-летие со дня рождения Константина Васильевича Боголюбова⁹³.

УралАПП, сыгравший в первые годы своего существования положительную роль, на новом этапе стал тормозом в развитии литературы. Постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» «вдохнуло свежую струю и в жизнь уральской литературной организации»⁹⁴.

В 1930-е гг. литературно-художественная борьба на Среднем Урале приобрела иные очертания. В 1932 г. был создан оргкомитет Союза советских писателей на Урале. Его председателем был избран Николай Иванович Харитонов⁹⁵, который «из журналиста вырос в писателя»⁹⁶. В марте 1933 г. он получил партвзыскание за «передоверие руководства газетой “За Магнитострой литературы”»⁹⁷. Заместитель председателя Уральского оргкомитета писателей Иван Борисович Астахов получил партийное взыскание за «грубейшую политическую ошибку» при выпуске юбилейного номера «За Магнитострой литературы»⁹⁸. Был освобожден от должности помощника редактора и выведен из редколлегии.

Наступило новое десятилетие советского литературного движения...

Примечания

¹ См.: Литовская М. А., Созина Е. К. Литература Екатеринбурга // Екатеринбург: Энциклопедия. Екатеринбург, 2002. С. 326.

² Блажес В. Константин Боголюбов и Павел Бажов // Литературный квартал. 2007. № 9. С. 17.

³ Боголюбов К. Чему учиться у Горького // На смену! 1928. 1 апр. № 40 (542). С. 3.

⁴ Боголюбов К. В. Годы и встречи. Воспоминания. Свердловск, 1975. С. 86. 15 де-

кабря 1928 г. на «Литературной странице» «На смену!» помещена фотография члена литературной группы «На смену!».

⁵ *Путилов Б.* Константин Васильевич, или Мамист № 1 // Урал. 2007. № 8. С. 238.

⁶ *Тарбеев В.* Умер товарищ: (Некролог) // На смену! 1928. 4 марта. № 25 (527). С. 8.

⁷ О газете «На смену!» см.: *Вахрушев В. А.* На смену! // Екатеринбург: Энциклопедия. Екатеринбург, 2002. С. 377.

⁸ *Козлов А.* Комсомольская печать на Урале // На смену! 1949. 6 июля.

⁹ См. об этом: *Малахеев И. В.* Какое время, такая и журналистика // Известия Уральского государственного университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. № 40. 2006. Вып. 19. С. 20.

¹⁰ См.: Справочник партийного работника. М., 1923. Вып. III. С. 140–141.

¹¹ Газета «На смену!» выходила до 1941 г., закончив 3807 номером. С 1 июля 1949 г. принято решение о возобновлении выхода Свердловской областной комсомольской газеты «На смену!».

¹² См.: Екатеринбург: Энциклопедия. Екатеринбург, 2002. С. 326.

¹³ Цит. по: КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. М., 1987. С. 198. См. также: КПСС в резолюциях... Т. 2. С. 523–526.

¹⁴ См.: *Боголюбов К. В.* Годы и встречи. Воспоминания. Свердловск, 1975. С. 86.

¹⁵ См.: На смену! 1925. 1935. 10 июня. № 41 (213).

¹⁶ *Васильев С.* Это было три года назад. Комсомол и его писатели // На смену! 1928. 15 дек. № 242 (744).

¹⁷ См.: На смену! 1925. 18 ноября. № 83 (255).

¹⁸ *Васильев С.* Литературная беседа // На смену! 1927. 27 янв. С. 6.

¹⁹ *Васильев С.* Это было три года назад. Комсомол и его писатели.

²⁰ *Боголюбов К. В.* Годы и встречи. С. 86.

²¹ *Васильев С.* Это было три года назад. Комсомол и его писатели.

²² Там же.

²³ Там же.

²⁴ На смену! 1928. 25 янв. № 10 (512).

²⁵ *Реут В.* О литстранице // На смену! 1927. 5 июня. № 55 (421).

²⁶ *Боголюбов К. В.* Годы и встречи. С. 87.

²⁷ См.: На смену! 1928. 15 янв. № 6 (508).

²⁸ См.: На смену! 1928. 15 дек. № 242 (744).

²⁹ *Васильев С.* Это было три года назад. Комсомол и его писатели.

³⁰ См.: На смену! 1928. 15 дек. № 242 (744).

³¹ *Боголюбов К.* От станка к богеме (Васильевщина) // Рост. 1930. № 11–12. С. 60.

³² См.: На смену! 1925. 18 нояб. № 83 (255). С. 6.

³³ *Ермилов В.* Наши задачи? // На смену! 1925. 7 октября. № 73 (245).

³⁴ Цит. по: КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. С. 228. См. также: КПСС в резолюциях... Т. 3. С. 361, 366–367.

³⁵ КПСС о средствах массовой информации и пропаганды. С. 232.

³⁶ *Исетский А., Васильев С.* О поэте без идеологии // На смену! 1917. 4 февр. № 9 (375).

³⁷ *Шипулин Вал.* Разуй глаза, тов. поэт! // На смену! 1927. 27 марта. № 27 (393).

³⁸ *Боголюбов К.* От станка к богеме (Васильевщина). С. 60–69.

³⁹ *К. Б.* Буревестник (к юбилею Максима Горького) // На смену! 1928. 11 марта. № 28 (530). С. 6.

⁴⁰ *Боголюбов К.* Чему учиться у Горького // На смену! 1928. 1 апр. № 40 (542). С. 3.

⁴¹ *Боголюбов К.* Чему учиться у Горького // На смену! 1928. 14 апр. № 45 (547). С. 6.

⁴² *Боголюбов К. В.* Годы и встречи. С. 92.

⁴³ *Путилов Б.* Константин Васильевич, или Мамист № 1. С. 237.

⁴⁴ *Боголюбов К. В.* Годы и встречи. С. 80.

- ⁴⁵ Путилов Б. Указ. соч. С. 237.
- ⁴⁶ Боголюбов К. В. Годы и встречи. С. 95.
- ⁴⁷ Васильев С. Из поэмы «Итоги» // На смену! 1928. 8 апр.; 22 апр.; 3 июня.
- ⁴⁸ Васильев С. Кратко о футуризме и его вождях // На смену! 1927. 8 июня. № 56 (422). С. 6.
- ⁴⁹ Васильев С. О налетных настроениях // На смену! 1927. 6 мая. № 44 (410). С. 6.
- ⁵⁰ Васильев С. Пролетарский писатель под пролетарским контролем // На смену! 1928. 19 февр. № 20 (522). С. 6.
- ⁵¹ Васильев С. Что есть и что на очереди // На смену! 1928. 26 февр. № 23 (525). С. 6.
- ⁵² Васильев С. Из биографии Максима Горького // На смену! 1928. 25 марта. № 34 (536). С. 6.
- ⁵³ Васильев С. Энтон Синклер (к его приезду в СССР) // На смену! 1928. 25 янв. № 10 (512). С. 6.
- ⁵⁴ Васильев С. Хорошо. К выступлениям Вл. Маяковского в Свердловске // На смену! 1928. 26 янв. № 12 (514). С. 6.
- ⁵⁵ Васильев С. Это было три года назад. Комсомол и его писатели // На смену! 1928. 15 дек. № 242 (744).
- ⁵⁶ Васильев С. Наши козыри // На смену! 1927. 27 мая. № 52 (418). С. 6.
- ⁵⁷ Васильев С. О налетных настроениях // На смену! 1927. 8 мая, № 44 (410). С. 6.
- ⁵⁸ Васильев С. Самое дорогое – комсомол // На смену! 1927. 12 марта, № 21 (387). С. 6.
- ⁵⁹ Васильев С. Измена // На смену! 1928. 15 янв. № 6 (508). С. 6.
- ⁶⁰ Васильев С. Первая глава // На смену! 1928. 8 апр. № 43 (545); Васильев С. Четвертая глава (Из поэмы «Итоги») // На смену! 1928. 20 мая. № 67 (569). С. 3; Васильев С. Последние главы // На смену! 1928. 3 июня. № 79 (581).
- ⁶¹ Васильев С. Разбойная сила (Из поэмы «Моральский мост») // На смену! 1928. 20 окт. № 196 (698).
- ⁶² Васильев С. Хорошие горы // На смену! 1928. 15 янв. № 6 (508). С. 1.
- ⁶³ Боголюбов К. В. Годы и встречи. С. 87.
- ⁶⁴ Там же. С. 97.
- ⁶⁵ Боголюбов К. От станка к богеме (Васильевщина). С. 61.
- ⁶⁶ На смену! 1928. 19 авг. № 143 (645). С. 3.
- ⁶⁷ Боголюбов К. От станка к богеме (Васильевщина). С. 61.
- ⁶⁸ См.: Субботин А. Всю душу выплещу в слова... // Есенин С. А. Стихотворения и поэмы. Свердловск, 1982. С. 16.
- ⁶⁹ Боголюбов К. От станка к богеме (Васильевщина). С. 62.
- ⁷⁰ Там же. С. 63.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² См.: Екатеринбург: Энциклопедия. С. 404.
- ⁷³ Боголюбов К. От станка к богеме (Васильевщина). С. 63.
- ⁷⁴ Там же. С. 64.
- ⁷⁵ На смену! 1928. 22 дек.
- ⁷⁶ На смену! 1928. 26 янв. № 12 (514). С. 5.
- ⁷⁷ Боголюбов К. От станка к богеме (Васильевщина). С. 64.
- ⁷⁸ Там же.
- ⁷⁹ Там же. С. 65.
- ⁸⁰ Там же.
- ⁸¹ Там же. С. 66.
- ⁸² Там же. С. 67.
- ⁸³ Там же. С. 68.
- ⁸⁴ Там же.
- ⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Боголюбов К. От станка к богеме. С. 60.

⁸⁷ Сравнение, данное В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература». – *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 99–105.

⁸⁸ Боголюбов К. В. Годы и встречи. С. 95.

⁸⁹ Боголюбов К. От станка к богеме (Васильевщина). С. 68.

⁹⁰ Боголюбов К. В. Литературная жизнь на Урале // Штурм. 1933. № 11.

⁹¹ *Кусков В.* Писатель, критик, педагог // Урал. 1957. № 2; *Коган Б.* Писатель, критик, педагог // На смену! 1957. 20 сент.; *Кусков В.* Большой путь // Уральский рабочий. 1957. 21 сент.; Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М., 1962; *Бирюков В. П.* С любовью к родной земле // Уральский рабочий. 1962. 23 авг.; Очерки истории Уральского университета. Свердловск, 1967; *Коряков О.* Товарищи писатели: Штрихи к портретам. Свердловск, 1968; *Дергачев И.* Книги и судьбы. Свердловск, 1973; *Полевичек Е.* Жизнь пройдя с народом вместе // Вечерний Свердловск. 1984. 22 августа; Писатели Среднего Урала. Свердловск, 1965, 1985; *Шандра В. А.* Студенты в гимнастерке и кителе // Известия Урал. гос. ун-та. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. № 40. 2006. Вып. 19; *Исхаков Р. Л., Ситникова М. В.* Прикосновение к харизме. Екатеринбург, 2006. С. 37–49 и др.

⁹² *Путилов Б.* Константин Васильевич, или Мамист № 1. С. 239.

⁹³ Журнал «Урал» (2007, № 8) посвятил этому событию специальную рубрику. В ней опубликованы два материала – очерк Бориса Путилова «Константин Васильевич, или Мамист № 1» и мой очерк «Университеты К. В. Боголюбова».

⁹⁴ Боголюбов К. В. Годы и встречи. С. 99.

⁹⁵ Боголюбов К. Н. Харитонов // Штурм. 1934. № 2; см. также: *Шмаков А. А., Шмакова Т. А. Н. Харитонов* // Урал литературный: Краткий библиографический словарь. Челябинск, 1988. С. 288.

⁹⁶ ЦДООСО. Ф. 854. Оп. 1. Д. 13. Л. 90.

⁹⁷ В августе 1937 г. был арестован и приговорен по ложному обвинению к высшей мере наказания. Реабилитирован.

⁹⁸ ЦДООСО. Ф. 854. Оп. 1. Д. 13. Л. 67–68.

© **В. В. Блажес**
Екатеринбург

КОНСТАНТИН БОГОЛЮБОВ И ПАВЕЛ БАЖОВ (ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ УРАЛА 1930–1940-х гг.)

К. Боголюбов пишет в воспоминаниях: «В моей литературной судьбе Павел Петрович сыграл немалую роль». То же самое можно сказать и о его роли в литературной судьбе П. Бажова. Хотя может возникнуть вопрос о правомерности такой мысли, ведь они были людьми разных поколений, разница в возрасте у них примерно двадцать лет. И тем не менее они тесно общались, иногда сотрудничали, П. Бажов дорожил мнением К. Боголюбова, ценил его литературную эрудицию. У них было много общего, и об этом пойдет речь далее.

К. Боголюбов приехал в Свердловск в 1926 г. с одной целью: стать писателем. Он писал с юных лет, когда учился в старших классах гимназии, на историко-филологическом факультете Пермского

университета, когда служил в армии на Урале и в Сибири, когда работал сельским учителем в Прикамье. Его стихи были опубликованы в «Пермских губернских ведомостях», один из рассказов – в армейской газете «Красный стрелок», военкоровские заметки, частушки, фельетоны – в «Красноярском рабочем». Это были пробы молодого пера.

В Свердловске литературная деятельность К. Боголюбова началась с педагогической работы: он преподавал русский язык и литературу слушателям различных курсов и студентам-журналистам сначала в Урало-Сибирском коммунистическом университете, затем в Свердловском коммунистическом институте журналистики. 1920–30-е гг., по словам К. Боголюбова, были временем «поголовной учебы»: «Народ жаждал знаний, а страна нуждалась в новых кадрах. Создавалась бесчисленная сеть курсов, школ, кружков, вечерних и рабочих университетов. Помню, мне пришлось работать одновременно в комвузе, в вечернем университете, вечерней совпартшколе, на курсах красных директоров»¹. Конечно, нужно было много готовиться к занятиям, читать и читать различные тексты – не случайно К. Боголюбов пишет: «Кажется, за всю жизнь я не прочел столько книг, сколько за один 1926 год»². Занятия по русской словесности требовали также аналитического и историографического углубления в литературный материал, и, видимо, поэтому для молодого К. Боголюбова естественным оказался переход к критическим статьям и рецензиям, которые он начинает писать в конце двадцатых годов. Эти критические публикации заметил И. Панов, позже ставший руководителем Свердловской писательской организации: он высоко оценил рецензии, статью о М. Горьком, напечатанные в «Уральском рабочем» и газете «На смену!», и посоветовал молодому автору заняться «критикой всерьез». К. Боголюбов пишет, что этот совет И. Панова во многом «определил профиль» его дальнейшей работы: «Я нашел свое место в уральском литературном строю».

И в это время, и в последующие десятилетия К. Боголюбов активно участвует в литературном процессе как критик и литературовед. Он писал рецензии о произведениях А. Исетского, И. Панова, А. Маленького, Н. Поповой, О. Марковой, В. Старикова, Б. Рябина, Ю. Хазановича, П. Макшанихина, Б. Дижур... Он писал о фольклористе В. П. Бирюкове и литературоведе М. А. Батине, его перу принадлежат статьи о А. Савчуке, А. Бондине, И. Ликстанове, Н. Куштуме – и далее можно назвать многих других литераторов, «отрецензированных» К. Боголюбовым: это Э. Бадьева, Я. Резник, Е. Ружан-

ский, В. Очеретин, О. Коряков, М. Найдич, В. Шустов, Н. Никонov – всего около сорока писателей и поэтов. И, конечно, сюда входит П. Бажов, о котором К. Боголюбов написал больше, чем о каком-либо другом уральском писателе.

Одной из первых была рецензия на «Пять ступеней коллективизации»³. Как журналист П. Бажов примерно пять лет ездил в деревню Любину Байкаловского района – наблюдал жизнь крестьян и печатал свои очерки в «Крестьянской газете». В 1930 г. очерки вышли отдельной книгой, и К. Боголюбов написал рецензию, в которой подчеркнул актуальность темы и ее хорошую разработку: в книге ощутило чувство современности и глубокое знание быта крестьян, идущих по пути строительства новой жизни. П. Бажов был удовлетворен рецензией: он увидел понимание критиком проблем современной уральской деревни, его умение объективно оценить книгу, и это, конечно, способствовало их сближению.

П. Бажов сам обратился к К. Боголюбову, когда оказался в достаточно сложной ситуации. В ноябре 1933 г. собрание партгруппы Истпарта, Партархива и Музея революции исключило П. Бажова из партии за «незаконное присвоение партстажа с 1917 г.», и он был уволен из Института истории партии при Обкоме ВКП(б). Ему пришлось доказывать свою партийную честность, и после всех разбирательств исключение было заменено строгим выговором, установлен новый срок для исчисления партийного стажа – 1 сентября 1918 г., а в феврале 1934 г. он был принят на работу в Гослестехиздат на должность редактора. Ему было поручено издание нескольких произведений Д. Мамина-Сибиряка для библиотек леспромхозов.

П. Бажов понимал, что после всего происшедшего нужно быть предельно точным, не дать какого-либо повода для обвинений в идеологическом просчете. Он понимал, что произведения Д. Мамина нужно не просто издать, снабдив их примечаниями или комментарием, а обязательно ввести их в современный контекст партийности: во вступительных статьях дать соответствующую характеристику взглядам писателя, расставить смысловые акценты в анализе конкретных произведений и т. п. Поэтому он обратился к К. Боголюбову, у которого уже был некоторый опыт: в 1933 г. вышел сборник избранных рассказов Д. Мамина для детей среднего школьного возраста с биографическим очерком К. Боголюбова. В воспоминаниях критик говорит, что он четыре раза переписывал очерк, пока его не приняла редактор К. Рождественская. Книга получилась удачной: в 1935 г. она была переиздана в Уфе на башкирском языке, в Сверд-

ловске – на русском и татарском языках (переводчик Г. Гялиев). П. Бажов обратился к К. Боголюбову еще и потому, что он преподавал историю русской литературы в коммунистическом вузе и знал современную интерпретацию национальной классики. И П. Бажов не ошибся. К. Боголюбов быстро написал то, что требовалось, и сделал это профессионально – по канонам соцреализма.

К. Боголюбов написал вступительные статьи к романам «Горное гнездо», «Три конца» и повести «Охонины брови» – если судить по времени сдачи книг в набор, то была именно такая последовательность. Поскольку «Горное гнездо» выходило из печати первым, вступительная статья «Д. Н. Мамин-Сибиряк (1852–1912)» содержит не только анализ этого романа, но и сведения о жизни писателя, а также сжатую характеристику его основных произведений.

Сегодня интересно посмотреть, как критик обосновывает необходимость издания произведений писателя XIX в. Он начинает статью⁴ с констатации: XVII съезд партии, подытожив победы рабочего класса на всех участках социалистического строительства, наметил те «боевые задачи», которые пролетариату предстоит разрешить «в борьбе за построение бесклассового общества»; на повестку дня «поставлена задача борьбы с пережитками капитализма не только в экономике, но и в сознании людей...». Далее мотивы борьбы, боевых задач, победы пролетариата сопрягаются с утверждениями В. Ленина о том, что нужно знание «культуры, созданной всем развитием человечества», что «мы являемся единственными наследниками всего культурного наследства», и нужно брать из него самое ценное. Такой ценностью, пишет К. Боголюбов, является творческое наследие Д. Мамина-Сибиряка, оно «может быть названо зеркалом уральской действительности в период перехода от крепостничества к капитализму» – здесь, конечно, явная перефразировка названия ленинской статьи о Льве Толстом как зеркале русской революции, а затем критик ссылается на мнение В. Ленина, что в произведениях Д. Мамина «выступает особый быт Урала». Таким образом, Д. Мамин через оценку В. Ленина включается в национальное культурное наследие, которое необходимо освоить рабочему классу, чтобы решать насущные задачи в борьбе за построение социализма.

Именно поэтому актуально издание Д. Мамина. Об эстетическом потенциале речи не идет, наоборот, освещая роман «Горное гнездо», К. Боголюбов подчеркивает, что писатель показал закулисную сторону заводской частной службы, «ожесточенную борьбу» героев: «борьба идет вокруг того, кто станет во главе заводов», «в центре

всей борьбы находится жена управляющего заводами», «борьба кончается компромиссом...». Критик характеризует всех персонажей по их социальному статусу и месту, которое они занимают в «борьбе за существование». Он пишет, что «установка на социально-экономический критерий» определяет не только группировку образов и их сущность, но и описание «вещей, фактов», даже явлений природы: «Природа у Д. Мамина если и служит фоном, то таким фоном, на котором только резче выступают уродства социальных отношений».

Вступительная статья к роману «Три конца» названа К. Боголюбовым критико-библиографическим очерком⁵. Она читается так, как будто написана совсем недавно. К. Боголюбов связал творчество Д. Мамина с книгой В. Ленина «Развитие капитализма в России», в частности, из главы «Горная промышленность» взял ленинскую характеристику «общей картины» пореформенного Урала: «Самые непосредственные остатки дореформенных порядков, сильное развитие отработок, прикрепление рабочих, низкая производительность труда...» и т. д. – эта цитата позже стала обязательной во всех исследованиях о Д. Мамине; К. Боголюбов привел также ленинское высказывание о своеобразии производственных отношений, сложившихся в уральской горной промышленности: оно в том, что «горнопромышленники были и помещиками, и заводчиками, основывали свое господство не на капитале и конкуренции, а на монополии и своем владельческом праве» – к тому же на Урале был избыток рабочей силы, отсюда техническая отсталость и низкая заработная плата; наконец, К. Боголюбов еще раз процитировал В. Ленина, который, ссылаясь только на очерк Д. Мамина «Бойцы» как на иллюстрацию сплава по Чусовой, тем не менее обобщал: «В произведениях этого писателя рельефно выступает особый быт Урала, близкий к дореформенному, с бесправием, темнотой и приниженностью привязанного к заводам населения...». Критик принял эту необоснованно расширенную ленинскую характеристику творчества Д. Мамина и представил его как писателя, у которого «основной темой» было критическое изображение процессов развития капитализма, хотя это не привело его «к необходимости активной борьбы против капиталистического строя», потому что он, подобно большинству своих «современников-интеллигентов», был сторонником теории «малых дел», проповедником которой выступал его друг и учитель Н. К. Михайловский. Но «классовая ограниченность» не помешала писателю создать такие выразительные художественные полотна, как «Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Золото»,

«Хлеб», «Три конца»... Далее критик переходит к анализу «Трех концов», следуя той же методологии. Даже пейзаж, считает К. Боголюбов, у Д. Мамина «всегда выполняет социальную функцию: он вводит его тогда, когда необходимо подчеркнуть контраст «между миром человеческих отношений, разрываемым социальными и иными противоречиями, и гармонией мира природы».

Конечно, сегодня видно, что пейзаж далеко не всегда выполняет социальную функцию у Д. Мамина, как не всегда сущность героев произведения исчерпывается сказанным критиком и как не всегда правомерны мировоззренческие или литературные черты автора, отмеченные в очерке, – дело не в этом. Главное в другом: К. Боголюбов создал статью-образец партийного подхода к творчеству Д. Мамина. Критик показал социальную значимость, ценность произведений певца Урала в современном обществе: Д. Мамин должен входить в социалистический мир культуры как писатель, отмеченный В. Лениным, и восприниматься, оцениваться только по-ленински. В дальнейшем многие исследователи шли по этому пути, например, ленинские оценки и соответствующие им интерпретации Д. Мамина просматриваются фактически во всех изданиях собрания сочинений или избранных произведений писателя, вышедших из печати в XX в.

Статья о «Трех концах», по сути, является не критической, а литературоведческой. К. Боголюбов любил этот роман и в дальнейшем несколько раз к нему возвращался. Так, в 1935 г. он написал комментарий к этому роману (он издавался в составе пятитомника «Избранных сочинений» Д. Н. Мамина-Сибиряка); в 1941 и 1947 гг. с докладами об этом романе выступал на 1 и 2-ой научных конференциях, посвященных Д. Мамину; в 1950 г. К. Боголюбов выпустил небольшую книгу «Вопросы творческой истории романа “Три конца”».

Третья статья, написанная К. Боголюбовым по просьбе П. Бажова, – это Предисловие к «Охониным бровям»⁶. К. Боголюбов пишет, что эта повесть «по своему художественному уровню» может быть поставлена в ряд с «Приваловскими миллионами», «Горным гнездом», но в дальнейшем не касается поэтики повести и рассматривает ее под социально-политическим углом зрения. Критик считает, что автор повести «все время остается на позициях мелкобуржуазного гуманизма», поэтому, несмотря на «реалистическую правдивость показа людей и событий, Д. Мамин не может дать им партийной оценки» – вот почему тот же Гарусов, «настоящий изверг», после того, как попал в плен и стал жертвой, «вызывает у писателя нотки

сочувствия, жалости». Канон соцреализма требовал осветить отношение к классовой борьбе, и К. Боголюбов пишет: «Мы не найдем у Д. Мамина марксистского понимания закона классовой борьбы. Ни в одном из своих произведений он не указывает на необходимость революционного изменения общественных отношений». Но важно, замечает критик, что повесть дает «правдивую характеристику эпохи»: она «недостаточно полная», однако позволяет восстановить основной ход исторических событий, «расстановку общественных сил накануне и во время Пугачевщины». И далее критик аналитически разъясняет читателям события, проходившие в Далматовском (в повести Прокопьевском) монастыре, в Шадринске (в повести г. Усторожье) и на Каменском (в повести Баламутском) заводе. Канон соцреализма требовал ссылок на тов. Сталина, и К. Боголюбов, говоря о восставших крестьянах, приводит высказывание вождя о Разине и Пугачеве: «Никогда не надо забывать, что они были царистами: выступали против помещиков, но за «хорошего царя» (из беседы И. Сталина с немецким писателем Эмилом Людвигом)⁷.

Все вступительные статьи понравились П. Бажову, он их принял как редактор, видимо, без каких-то принципиальных доработок, потому что К. Боголюбов знал, что такое социально-политическая интерпретация литературы и что такое каноны социалистического реализма, а для того времени это было главное. Боголюбовская аналитика маминских романов и повести «Охонины брови» была новой и стимулирующей. Позже, в 1936 г., после выхода из печати пятитомника избранных сочинений Д. Мамина, П. Бажов несколько изменит свою позицию и будет «журить» К. Боголюбова за то, что он вместе с А. Ладейщиковым написал «неудачную» вступительную статью к первому тому: «Вы все на социологию напираете... А ведь Мамин-то художник, да еще какой. Вот о художнике и надо говорить»⁸. Идея – изучать художественное мастерство Д. Мамина – станет для П. Бажова с этого времени очень важной, и он ее будет оглашать на всех собраниях, конференциях, будет о ней писать и думать.

В истории уральской литературы был уникальный случай, когда книга, еще не выпущенная в свет, не только получила положительную оценку, но и была названа в рецензии «одной из самых лучших книг нашей литературы». Эта книга – «Малахитовая шкатулка» П. Бажова, а статью написал К. Боголюбов, и она была опубликована в «Уральском рабочем» 18 января 1939 г. – примерно за полгода до появления других рецензий в местной и центральной печати⁹.

Дело в том, что писательская организация во главе с А. Савчуком готовила 60-летний юбилей П. Бажова, но Свердловское книжное издательство не успевало выпустить к этой дате «Малахитовую шкатулку», и, видимо, К. Боголюбову, прочитавшему книгу, было поручено написать рецензию, которая бы предвляла юбилей и юбилейные статьи. Его рецензия была напечатана 18 января, а статьи К. Рождественской и А. Ладейщикова – в день юбилея, 28 января 1939 г. в газетах «Уральский рабочий», «Колхозный путь», «Путевка», «На смену!», «Тагильский рабочий». Что же касается других рецензий на «Малахитовую шкатулку», то они появились после основного тиража (он вышел 3 июля) в «Литературной газете», «Индустрии социализма» и других изданиях.

Следует отметить, что некоторые рецензенты увидели в авторской книге П. Бажова фольклорный сборник, например И. Астахов («Литературное обозрение», 1939, № 17) и главный – Д. Заславский («Правда», 1939, 13 июля). Последний начал свою рецензию с утверждения: «В Свердловске вышла замечательная книга – “Малахитовая шкатулка” П. Бажова. Она заключает в себе образцы уральского рабочего фольклора». И далее: перед нами сказы старого рабочего В. А. Хмелинина, которые «записал» П. Бажов. В те времена сказанное в «Правде» считалось истиной в последней инстанции, и не отсюда ли многолетняя неуверенность П. Бажова – он писатель или собиратель рабочего фольклора? Но К. Боголюбов писал о сборнике первым и делал это без оглядки на чье-либо мнение. Он высказал свое мнение как литературовед, и получилось это весьма убедительно.

Конечно, в его рецензии присутствует соответствующая лексика – борьба классов, ярмо капитализма, свора заводской администрации и т. п., но социологичность сочетается с эстетической аналитикой, которая настолько значительна, что и сегодня сохраняет свое значение. К. Боголюбов очень точно выявил суть рассказчика и развел его с автором – этого не понял тот же рецензент «Правды». П. Бажов предстает как писатель, создавший сказы на фольклорной основе и поручивший вести рассказ деду Слышко; реальный В. А. Хмелинин принципиально отличен от деда Слышко, ибо последний – это художественный образ: П. Бажов умело создал «образ старого рабочего, с его классовым и трудовым опытом, с его трезвым взглядом на жизнь», причем дед Слышко – «не беспристрастный летописец, он выносит свой приговор событиям и людям, оценивает их» и т. д. К. Боголюбов характеризует не только образ рассказчика, но

и его основной жанр – сказы. Они сочетают сказочно-фантастическое и реалистически-бытовое, но лишены аллегоричности, они открыто изображают жизнь рабочих во всех ее проявлениях: крепостнический Урал встает перед глазами читателя в живых образах, в типических обстоятельствах того времени. Основой сказов является историческая правда: колонизация Урала, поход Ермака, набеги разбойничьих ватаг, Пугачевское восстание и т. п. К. Боголюбов обращает внимание на поэтическую символику и в этом плане характеризует Азов-гору, малахитовую шкатулку, каменный цветок и другие образы. Он подчеркивает, что «тайная сила» сказов лишена религиозно-мистического смысла и связана или с объяснением народом непонятных природных явлений, или с мыслью о социальной справедливости. Но трезвый взгляд на жизнь обусловил появление в сказках народных бунтарей типа Марка или Андрюхи Соленого. К. Боголюбов дал анализ тематики сказов, подчеркнув, что сюжеты содержат конфликт крепостных рабочих с хозяевами, который всегда развивается в конкретно-исторических ситуациях, и показал это на примере сказов «Каменный цветок», «Тяжелая витушка», «Дорогое имячко». Критик отметил, что П. Бажову свойственно глубокое понимание народной речи, а за легкими и чистыми линиями словесного рисунка чувствуется сосредоточенная работа, подлинное мастерство.

Сегодня избыточным является утверждение К. Боголюбова, будто дед Слышко – «человек труда и борьбы», насчет «борьбы» сказано, конечно, зря, как и о том, что будто бы у Бажова «тайная сила» способствует восстановлению социальной справедливости. Но, пожалуй, остальные наблюдения, характеристики, выводы К. Боголюбова вполне справедливы; они были приняты и уточнялись, конкретизировались, разрабатывались другими критиками, литературоведами и постепенно стали «общим местом», на которое не принято ссылаться.

К. Боголюбов принял участие в подготовке последней книги П. Бажова – «Уральские были» (Свердловск, 1951). По его воспоминаниям, замысел книги относится к лету 1949 г.: «Помню, зашла речь об издании ранних произведений Павла Петровича. Он подхватил эту мысль. Я предложил начать со статей, печатавшихся в “Окопной правде”. Павел Петрович задумался: “Надо бы, да ведь дело-то трудное. Сейчас и сам не знаю, которое мое. Без подписи шло. А вот из “Крестьянской газеты” подберу»¹⁰. Здесь не вполне понятно, почему П. Бажов поддерживает разговор насчет «Окопной правды», ведь

он знал, что не сохранилось ни одного номера (после смерти писателя был обнаружен 5-й номер и фрагмент 4-го). К. Боголюбов другие подробности разговора не сообщает, но, видимо, у них была договоренность создать книгу, потому что он начинает изучать несказовое творчество П. Бажова и через год появляются его публикации на эту тему. В альманахе «Прикамье» (1950, № 14) была напечатана статья «Ранние произведения П. Бажова», в «Уральском современнике» (1950, № 17) – статья «О публицистике П. Бажова».

В книгу входят очерки, рассказы, статьи, рецензии, написанные П. Бажовым в 1920–30-е гг. Предисловие К. Боголюбова начинается с важного замечания: «Произведения, вошедшие в эту книгу, были отобраны самим П. П. Бажовым в последний год его жизни»¹¹. Сохранилось письмо П. Бажова от 22 марта 1950 г. главному редактору Свердловска А. Г. Богачеву, в котором он объясняет, почему хотел бы сохранить старое название – «Уральские были»: «Пусть это и не очень давно было, но быстрыми темпами нашей жизни так далеко отодвинуто, что мало чем отличается от старины, рассказы о которой порой удивляют молодежь: неужели так было десять-пятнадцать лет тому назад?»¹². Судя по письму, для П. Бажова «были» – это широкое жанровое определение, содержащее указание на прошлое, былое, и одновременно – на правдивость, достоверность, документальность, а также несущее печать фольклорной образности и некоторую противопоставленность жанру сказов: *были* горнозаводского поселка, *были* деревенского быта, *были* коллективизации, *были* гражданской войны или даже литературные *были*... Для П. Бажова *были* 1920–30-х гг. – нечто самостоятельное, цельное, и он хотел бы из этого корпуса публикаций выбрать наиболее существенное. По письму также видно, что А. Г. Богачев уже располагает какими-то произведениями, отобранными П. Бажовым, что у них есть договоренность насчет композиции книги. Писатель предлагает дополнить тот или иной раздел: «Считаю необходимым ввести часть очерков по истории фабрик и заводов: “Северные сукноделы”, “Первый лесозавод” <...> По разделу антирелигиозной пропаганды ... оставил пока две работы “Из районной жизни” и “Водолазы”».

К. Боголюбов построил Предисловие как обзор журналистской и литературной деятельности П. Бажова, начиная с периода гражданской войны. Характеризуя произведения П. Бажова, критик стремится показать, что во всех них просматривается связь с современностью и стремление автора «изучить, исследовать наблюдаемые явления и откликнуться на них то пером газетчика, то пером писате-

ля». К. Боголюбов анализирует «Уральские были» (1924), повесть «За советскую правду», очерки «Спор о стихах», «Первый лесозавод», «Машинка на Азанке», повесть «Через межу» и все другие произведения, при этом он их вписывает в историко-литературный контекст того времени. Читателя этот контекст, несомненно, обогащал, потому что К. Боголюбов сам участвовал в литературном процессе с конца 20-х гг. и привнес в свой обзор массу реалий очевидца. Кроме того, он попутно говорит о редких вещах, например, что П. Бажов в 1925 г. в журнале «Колос» напечатал некролог, посвященный памяти крестьянского писателя Кобелева. В некрологе «образ молодого советского писателя-самоучки обрисован с особенной теплотой», – пишет К. Боголюбов и добавляет, что это «второе выступление П. Бажова на тему о литераторе и литературе», а первым литературным выступлением он считает бажовскую статью «Д. Н. Мамин-Сибиряк как писатель для детей», опубликованную в 1913 г. в «Екатеринбургских епархиальных ведомостях». Очевидно, что критик упустил еще статью П. Бажова «Д. Н. Мамин-Сибиряк: К десятилетию со дня смерти» в газете «Красный путь» (Камышлов, 1922, 15 ноября).

К. Боголюбов полностью соглашается с критическими выступлениями П. Бажова, в частности, против «литературных бракоделов и их покровителей» – он одобряет рецензии «Пощадите, товарищи!», «Стихи на разные potrzeby», «Подлинные герои» и др. Он солидарен с П. Бажовым, который считал, что «верность жизненной правде является критерием художественности, а художественность становится непременным спутником идейности». К. Боголюбов берет «Надпись на камне» из сборника «Светлое озеро» (1938) и показывает, как П. Бажов искал и нашел «литературную форму, наиболее соответствующую идейному замыслу». Вообще чувствуется, что самому критику интересен П. Бажов – его ход мысли, способы доказательства, критерии оценок, поиски литературных приемов.

С тем же интересом и уважением к неординарной личности П. Бажова он писал свои воспоминания. Он первым из свердловских писателей сделал это к годовщине смерти П. Бажова: его воспоминания напечатаны в газете «На смену!» (1951, 2 декабря) и в альманахе «Южный Урал» (1951, № 5). Он первый составил сборник воспоминаний (вместе с С. Самсоновым) – это книга «Павел Петрович Бажов в воспоминаниях» (Свердловск, 1953), в которой представлены двадцать уральских и столичных авторов. Воспоминания К. Боголюбова публиковались также в сборниках, выходивших в Перми

(1955) и Москве (1961, 1978). Причем его воспоминания не только по-разному называются – «Наш Бажов», «Незабываемые встречи», «Дорогое имя», «Большая красивая жизнь», «Большая жизнь» – они отличаются и в информативном плане: в каждой публикации К. Боголюбов что-то уточнял, исправлял, вводил новые литературные факты и все это делал, чтобы подчеркнуть роль, значение П. Бажова и в собственной литературной судьбе, и в истории литературы Урала. Например, в своей последней книге «Годы и встречи. Воспоминания» (1975) он подробно пишет о том, о чем раньше говорил в общих чертах. К. Боголюбов отмечает то, что именно П. Бажов убедил его писать об истории Урала, назвал конкретные темы, посоветовал заняться архивными разысканиями: «Это он вдохновил меня разрабатывать тему уральской старины. Я говорил, что историческая тематика у нас не в чести, что надо писать о современности. “Я вот тоже пишу о старине, – сказал Бажов. – Но ведь главное – то, с каких позиций видишь ты мир прошлого. А у нас на Урале есть имена, которые не мешало бы вспомнить. Например, Андрей Лоцманов, наш уральский декабрист, Андрей Плотников, предшественник Пугачева, заметь, крепостной интеллигент. А Иван Белобородов, пугачевский полководец? Тоже наш земляк”. П. Бажов подсказал мне темы моих исторических повестей “Атаман Золотой” и “Андрей Лоцманов” <...> Пришлось сесть за изучение архивных материалов. Перед глазами точно открылся новый мир»¹³.

История Урала была постоянной темой их общения и в дальнейшем, когда К. Боголюбов начал писать исторические повести. П. Бажов что-то читал, правил. К. Боголюбов пишет: «Бережно храню я рукопись “Андрея Лоцманова” с замечаниями Бажова на полях»¹⁴.

К 70-летию писателя К. Боголюбов написал исследовательскую статью «Певец труда и силы народной» («Южный Урал», 1950, № 2–3) – в ней он показал, что «сказы П. Бажова – это новое художественное открытие Урала», которое мог совершить «только поэт огромной силы, художник и мыслитель». К пятилетию со дня смерти П. Бажова он написал брошюру «Народный писатель» (Свердловск, 1955), в которой аналитически представил не только его литературную, но и большую общественную деятельность. В 1950–60-е гг. он публиковал статьи о П. Бажове ко всем юбилейным датам писателя – здесь можно было бы назвать многие уральские периодические издания вплоть до детского альманаха «Боевые ребята». Он писал не просто юбилейные статьи в общем плане – в каждой из них был свой тематический крен: в одной речь идет о влиянии М. Горь-

кого на П. Бажова, в другой характеризуется вклад писателя в изучение истории Екатеринбурга, в третьей выделено понимание писателем поэтики рабочих профессий, в четвертой говорится об интересе к Тагилу, Демидовым, открытию залежей уральского асбеста и т. п. Создается такое впечатление, что К. Боголюбов до конца своих дней напряженно и благодарно думал о П. Бажове и пытался постичь созданный им поэтический мир Урала.

Примечания

¹ *Боголюбов К.* Годы и встречи: Воспоминания. Свердловск, 1975. С. 83–84.

² Там же. С. 83.

³ *Боголюбов К.* «Пять ступеней коллективизации» // РОСТ. Свердловск, 1930. № 9–10. С. 95–96.

⁴ *Боголюбов К. Д. Н. Мамин-Сибиряк (1852–1912)* // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Горное гнездо: Роман. Свердловск, 1934. С. 3–12.

⁵ *Боголюбов К.* «Три конца»: (Критико-библиографический очерк) // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Три конца: Роман. Свердловск, 1934. С. 3–14.

⁶ *Боголюбов К.* Предисловие // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Охонины брови: Повесть. Свердловск, 1934. С. 3–8.

⁷ Там же. С. 7.

⁸ *Боголюбов К.* Наш Бажов: Воспоминания // Южный Урал. Челябинск, 1951. № 5. С. 54.

⁹ *Боголюбов К.* «Малахитовая шкатулка» // Уральский рабочий. 1939. 18 янв.

¹⁰ *Боголюбов К.* Дорогое имя // Павел Петрович Бажов в воспоминаниях. Свердловск, 1953. С. 60.

¹¹ *Бажов П. П.* Уральские были. Свердловск, 1951. С. 3.

¹² *Бажов П. П.* Публицистика. Письма. Дневники. Свердловск, 1955. С. 196.

¹³ *Боголюбов К.* Годы и встречи: Воспоминания. С. 113–114.

¹⁴ Там же. С. 114.

© **О. В. Приловская**
Екатеринбург

П. П. БАЖОВ КАК РЕДАКТОР Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

П. П. Бажов активно участвовал в литературном процессе на Урале не только как автор историко-революционных книг «За советскую правду», «К расчету!», «Бойцы первого призыва» и мн. др., не только как автор широко известных сказов, но и как редактор. Он редактировал самую разную печатную продукцию: от листовок, плакатов до художественных произведений своих товарищей по перу. Кроме того, он редактировал романы и повести Д. Н. Мамина–Сибиряка, и это, на наш взгляд, одна из значительных страниц его творческой биографии. В массовую социалистическую культуру впервые вводи-

лись произведения классика, весьма далекого от пролетарской идеологии. В статье будет рассмотрен именно этот факт редакторской работы П. П. Бажова.

О редакторской деятельности П. П. Бажова писали, но немного, и тема эта до сих пор практически не изучена, хотя актуальность ее очевидна. В статье «Издательская деятельность П. П. Бажова» Е. С. Зашихин отмечает, что писатель «пристрастился к литературному редактированию» в г. Камышлове, где с 1914 г. работал учителем русского языка в местном духовном училище. Е. С. Зашихин выделяет основные этапы работы Бажова как редактора: 1929 г. – политредактор, а затем заместитель начальника Уралобллитиздата, с мая 1932 г. – редактор в местном книжном издательстве «Уралгиз», с февраля 1934 г. по январь 1936 г. – редактор производственной и художественной литературы в Свердловском отделении Гостехлитиздата, с лета 1936 г. по 29 октября 1937 г. – редактор социально-экономической литературы Свердловского книжного издательства, с 27 июня 1941 г. по март 1942 г. – главный редактор Свердловского книжного издательства¹. Исследователь дает общую характеристику издательской деятельности П. П. Бажова, подчеркнув его кредо, которое он образно представил в письме к Е. А. Пермяку: «Свою задачу спутника, идущего по тому же направлению, полагаю в том, чтобы указать товарищу на пеньки, коряги, выбоины и болотины, которые тебе видятся»².

Л. М. Слобожанинова касается редакторской деятельности П. П. Бажова в трех своих публикациях. Это две статьи – «Певцы Урала» и «Д. Н. Мамин-Сибиряк и П. П. Бажов», написанные по случаю 150-летнего юбилея Д. Н. Мамина, и обзорная статья «Д. Н. Мамин-Сибиряк» в «Бажовской энциклопедии»³. В этих работах представлена картина творческого взаимодействия П. П. Бажова с Д. Н. Маминым-Сибиряком. Л. М. Слобожанинова говорит о том, что интерес к творчеству Мамина возник у Бажова во времена его юности, а в зрелые годы получил реализацию в его редакторской работе. Бажов очень ответственно отнесся к изданию произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка, когда в 1934 г. оказался редактором Свердловского отделения Гостехлитиздата. Исследовательница отмечает, что Бажова особенно интересовал язык произведений Мамина, поэтому в романе «Три конца» он выделил устаревшие слова, лексику старообрядцев и дал специальную статью «Объяснение некоторых непонятных слов», в которой характеризуются значения таких слов, как «лестовка», «Беловодье», «кафизмы» и др. По мнению Л. М. Сло-

божаниновой, эта статья – далеко не случайная работа Бажова, народным языком он интересовался еще в молодые годы. Но в целом исследовательница не углубляется в анализ редакторской деятельности Бажова, и в ней еще много непроясненных моментов.

П. П. Бажов понимал, что произведения Мамина-Сибиряка нужно не только прокомментировать, но и ввести в социалистический культурный контекст. Сознывая, что одному это сделать вряд ли удастся, он обратился к К. В. Боголюбову, преподавателю истории русской литературы в Урало-Сибирском коммунистическом университете, который знал современную интерпретацию национальной классики. В результате Боголюбов написал вступительные статьи к романам «Три конца», «Горное гнездо» и к повести «Охонины брови», а Бажов составил к ним комментарии.

Высоко оценивая язык произведений Мамина-Сибиряка, считая его колоритным, образно выразительным, Бажов понимал, что не вся лексика XIX в. будет доступна современному читателю, тем более рабочим лесных хозяйств, леспромхозов. Поэтому как редактор он выделил целый ряд слов и историко-культурных понятий и прокомментировал их. По-видимому, при толковании диалектной и устаревшей лексики Бажов опирался только на один словарь – В. И. Даля, по крайней мере, «следы» других словарей не видны. И, конечно, Бажов сам хорошо знал народную речь уральцев, включая староверов. Он тщательно проработал текст повести «Охонины брови», выделил ряд иноязычных и устаревших слов, а также понятий, требующих пояснений, и дал их в отдельной статье «Объяснение некоторых понятий и слов», помещенной в конце книги⁴. Иноязычных и устаревших слов Бажов выделил немного, он не считал нужным давать развернутую характеристику их значений – он шел от текста повести и называл только одно или два значения, которые помогали читателю понять смысл. Так, из нескольких значений слова «крин», отмеченных в словаре В. И. Даля, Бажов выбрал два – «цветок полевой», «растительность». Или *схимен* – «лев», *рейтар* – «конник», «конный воин» (хотя у В. И. Даля есть еще более широкое значение – «всадник» – и ряд производных). Подробнее Бажов говорит о слове «профос», указывая на все три значения, отмеченные Далем: «военный парашник», «ассенизатор в лагерях»; «военные служители при тюрьмах»; «полковые палачи»; и одновременно отмечает: «Отсюда по Далю произошло слово прохвост».

Бажов счел нужным дать пояснение некоторых исторических фактов, чтобы читатель, не знакомый с историей, понял их смысл.

Один из таких вопросов связан с относительной свободой белопашенных крестьян. Некоторые сюжетные ситуации в «Охонинных бровях» подталкивали простых читателей к размышлениям о невозможности экономической свободы крестьян при общегосударственном крепостном праве. Поэтому редактор Бажов дает обширное пояснение: в России были «обельные земли», т. е. участки, районы, изъяты из общей системы налогов по специальному царскому указу, это было «государево жалование за службу»: за исключительные успехи в боевых делах, за особую преданность, за существенные услуги членам царской семьи, например, все предки Сусанина имели такие привилегии. Крестьяне, жившие на «обельных землях», назывались *беломестными, белопашенными*. Бажов отмечает, что «белой» назывались также церковные и монастырские земли, но с крестьян, живших на этих землях, брался налог натурой (5-й сноп и разные работы для монастыря). И, наконец, еще одна категория беломестных крестьян – это поселенцы на «окраинных» землях. Вольнопоселенцы на свой страх и риск отправлялись семьями со всем скарбом в Северный Казахстан, на Алтай, вообще в Сибирь, в Забайкалье, Приамурье – туда, «куда государство просто не сумело протянуть свою руку».

Более детально характеризуются Бажовым так называемые «*духовные штаты*». Под этим названием имеются в виду царские указы, ограничивавшие право монастырей и церквей на владение землями. Бажов пишет об указах 1757 г., 1762 г., о введении «коллегии экономий» для управления землями церковей, отсюда название – «*экономические крестьяне*», «*экономические села*», отсюда и переход бывших царских земель в руки помещиков (в повести «Охонины брови» монастырские земли отошли к заводовладельцу Гарусову). Чтобы показать читателю реальные земельные потери церкви, Бажов приводит данные по Долматовскому монастырю. До «духовных штатов» этот монастырь имел в своем распоряжении 96 тысяч десятин пахотной земли и 2158 мужских податных душ, а после введения «духовных штатов» монастырю было «назначено» только 6 десятин выгона, несколько водных угодьев и 8 человек вотчинных крестьян – остальные были переведены на оброк в полтора рубля в год.

В целом комментарий к «Охониным бровям» носит исторический характер, потому что в повести описываются события последней трети XVIII в., достаточно отдаленные во времени. Иная обусловленность комментария к роману «Три конца». Здесь описываются события пореформенного периода, развернувшиеся в большом

заводском поселке, который является своеобразным этнографическим «котлом», и само название романа – «Три конца» – это подчеркивает: в поселке три основных группы жителей, каждая живет обособленно, в своем «конце». Одна группа обособлена по профессиональному признаку – кержаки, две по языковому различию – это хохлы и туляки. И не случайно комментарий к роману носит фольклорно-лингвистический характер.

В конце романа «Три конца» читателю предлагается ознакомиться с «Объяснением некоторых непонятных слов»⁵. Они отобраны и объяснены редактором Бажовым. При характеристике некоторых диалектных или устаревших слов Бажов опять использует словарь В. И. Даля, однако из всех перечисленных значений «непонятных» слов в словарных статьях выбирает необходимое именно для данного авторского контекста. Например, слово «ак» Бажов «приравнивает» по значению к слову «акт» и объясняет его так: *«бумага, документ на владение землей (“владельческий акт”)*», избегая всех остальных значений словарной статьи. К слову «лестовка» Бажов дает определение, сходное с его значением в словаре Даля, – *кожаные четки*, и дополнительно отмечает, что данный «молитвенно-счетный прибор» использовался не только для подсчета земных или поясных поклонов, но и как плетка. Из числа «многочисленных присловий» Бажов приводит варианты возможного использования этого слова: *«лестовка в науку лесенка», «робкий и лестовки боится», «лестовка по тебе не хаживала*». Можно предположить, что Бажов привел эти уральские присловья по памяти, потому что таких изречений нет ни в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, ни в его же сборнике «Пословицы русского народа», ни в собрании М. И. Михельсона «Русская мысль и речь. Опыт русской фразеологии»⁶.

Иное значение, по мнению Бажова, приобретает в контексте произведения Мамина-Сибиряка слово «бальзан» (бальзам); если у Даля значение слова – «пахучая смесь», «смола, добываемая из некоторых деревьев», то Бажов дает уральское значение: это *«хлебное вино старообрядцев», «подкрашенная и сдобренная специями водка*».

Одно из объяснений Бажова представляется недостаточным. Редактор пишет: *«Стомаха ради – присловье перед выпивкой, от греческого слова стомахос – желудок = по требованию желудка, для желудка, для аппетита*». Действительно, греческое слово стомахос – горло, глотка, желудок, но присловье «стомаха ради» имеет не то значение, которое указано выше; это шутка, шутливое присловье,

которое является частью более пространный «Пьем здоровья ради, а не пьянства для» – здесь юмор возникает (по крайней мере, шутливая тональность) потому, что предложениям придана несвойственная им функция послелога.

Бажову полагал, что в ряде случаев нужно указать, из какого языка заимствовано слово, поэтому он дает такие пометы, хотя и не выдерживает однотипность поясняющих характеристик: *фундатор* (латинское слово), *ледащий* (польское и украинское), *пранци* (с польского) и даже вводит сокращение: *ласый* (украинск.). Здесь очевидна некоторая неопытность Бажова. Пока не удалось установить, каким словарем он пользовался в данном случае, но не словарем В. И. Даля, потому что у последнего слово «*лядунка* (*ладунка*)» сопровождается пометой «немецкое», а в бажовском комментарии – «с польского». Современные словари дают такую картину: *лядунка* – польск. *Ladunek* <нем. *Laden* груз; заряд < *Laden* грузить заряжать. Сумка для патронов у кавалеристов, носившаяся на перевязи через плечо⁷. И еще уточнение из другого словаря: *ладунка* – заимствовано из польского языка в XVI–XVIII вв.; в значении «сумка для патронов и пороха» отмечается в «Описи имения Татищева» 1608 г., в значении «заряд» – в «Уставе ратных дел» в XVII в.⁸ В целом очевидно, что Бажов достаточно точен, но не совсем понятно, почему он в одних случаях указывает язык заимствования, а в других нет (*форейтор*, *краган*). Конечно, Бажов понимал, что старообрядческую терминологию необходимо разъяснить современному читателю, но нельзя это делать очень подробно. И пояснения у него даются или однословные: *началить* = «наставлять», или в несколько слов: *кафизмы* – «разделы книги, по которой у старообрядцев вели учебу». Причем Бажов предельно сокращает словарную статью В. И. Даля. Если у последнего старообрядческий термин «начал» имеет три варианта: «великий начал», «малый начал», «положить начал», – и про каждый написано, сколько класть земных и поясных поклонов, какие читать молитвы, приведен пример: «Утром и вечером начал кладет, а рабочие без хлеба», – то у Бажова все обобщено и сокращено: *начал* – у старообрядцев обряд с определенным числом молитв и поклонов. «Начал большой кладет, а денег рабочим не платит»⁹.

Когда Бажов стал известным писателем, к нему иногда обращались с просьбой не только разъяснить значение того или иного диалектизма, но и определить, принадлежит ли он местной уральской традиции. В первую очередь Бажов проверял это слово по словарю В. И. Даля. Точно так же он поступал при составлении комментария

к произведениям Д. Н. Мамина-Сибиряка. Например, он соотнес значения слова «*опнуться*» у Даля и Мамина-Сибиряка и только после этого указал на его уральское бытование. В словаре Даля значения слова «опнуться» – «остановить», «запинаться», «спотыкаться», «внезапно остановиться» – не совпадают со значением этого слова в романе «Три конца» – «остановиться», «задержаться», «отдохнуть» – и П. П. Бажов внес помету: «*в уральском говоре*». Так же он поступил со словом «*слатимый*», но в слове «*галман*» – «мужик», «олух», «грубиян», «невежа» – оставил помету «*тверское*», как у Даля, хотя это слово бытовало на Урале и его можно считать уральским.

Подробную характеристику Бажов дает слову «*Китеж*»: этот легендарный город под водой географически предполагался в пределах Горьковского края, в Святом озере, которое иначе называется Люндой. Бажов ссылается на В. Г. Короленко, который подробно описал старообрядческие моления, совершавшиеся у Святого озера.

Также Бажов характеризует слово «*Беловодье*» – таинственный край, где держалась «правая» старообрядческая вера. Определение географии этого края разнообразно, Бажов предполагает, что Беловодье находилось на Южном Алтае и в Тувинской республике.

Нередко комментарии Баждова становились продолжением работы над словом Мамина-Сибиряка. Так, в повести «Охонины брови» Мамин-Сибиряк давал толкование некоторых слов в постраничных сносках. И только в некоторых случаях указывал дополнительный комментарий. При объяснении слова «*двоедан*» Бажов приводит историческую справку, согласно которой двоеданами называли при Петре I раскольников, обложенных двойной податью. Остальные слова лишены дополнительных разъяснений, писатель называет только основное их значение: «*шелепы*» – «мешки с песком»; «*четь*» – «четверть»; «*кат*» – «палач»; «*волхиш*» – «волшебник», «знахарь»; «*анайка*» – жена. Бажов объясняет значение выражения: «*не застуй*» – «не заслоняй света»; а также слова «*обонтол*», что означает «*по обеим сторонам*».

В романе «Три конца» в постраничных сносках также встречаются объяснения слов из текста произведения. Здесь в основном представлены заводские термины и слова из фабричного жаргона: «*мочеганами*» на заводах называют пришлых жителей, «*блендой*» называется рудничная лампа, какую рабочие прикрепляют к поясу; «*стремянка*» – деревянная лестница, по которой спускаются в шахты, «*галуха*» – умора, «*вехоть*» – мочалка, «*косарь*» – большой тугой

нож, которым колют лучину, «*кацея*» – кафельница с деревянной ручкой, «*сакма*» – след на траве, «*яга*» – шуба вверх мехом, а «*глаз*» у доменной печи – это отверстие для выпуска шлаков и чугуна и т. п.

Мамин-Сибиряк объясняет также целые фразы, как, например, словосочетание «*посадить козла*», что на заводском жаргоне означает «остудить доменную печь, когда в ней образуется застывшая масса из чугуна, шлаков и угля»; или дает перевод *Ecola polytechnique*, что значит «политехническая школа». Мамин-Сибиряк отмечает, что на Урале сохранились диалектизмы, например, слово «*жило*», которым обозначалось всякое жилье и вообще селитьба; полосы, обнесенные изгородями, называли по-уральски «*присягами*»; старообрядцев на Урале, в заводах, именовали *кержаками*, потому что большинство из них – выходцы с реки Керженец.

Как редактор, Бажов много работал с художником А. Кикиным, который иллюстрировал книги Мамина-Сибиряка. К. В. Боголюбов пишет в своих воспоминаниях: «А. Кикин много работал над плакатом, и в его рисунках чувствовалось стремление к монументальности. Рабочие выглядели настоящими богатырями. Павлу Петровичу это нравилось. Некоторые темы он сам подсказал иллюстратору. Так, например, долго спорил о рисунке для обложки “Горного гнезда”. Павел Петрович остановился на том варианте, где была изображена нависшая над заводом туча в виде протянутой руки. “Вот это подходяще, – сказал он, – по Мамину. И идею отражает и пейзаж напоминает тагильский”»¹⁰.

Таким образом, редакторская работа Бажова проявлялась, в частности, в том, что он продолжал объяснения значений диалектных, устаревших и иноязычных слов, данные Маминым в постраничных сносках. Словарь В. И. Даля был для него наиболее авторитетным источником. Объяснения, данные писателем и редактором, помогали пониманию исторических реалий, устаревших лексических единиц и, в конечном итоге, способствовали включению произведений Д. Н. Мамина-Сибиряка в социалистическую культуру.

Примечания

¹ *Зашихин Е. С.* Издательская деятельность П. П. Бажова // Бажовская энциклопедия / Ред.-сост. В. В. Блажес, М. А. Литовская. Екатеринбург, 2007. С. 168–169.

² Там же. С. 169.

³ *Слобожанинова Л. М.* Певцы Урала: (Д. Н. Мамин-Сибиряк и П. П. Бажов // Урал. 2002. № 11 С. 39–48; *Она же.* Д. Н. Мамин-Сибиряк и П. П. Бажов // Известия Уральского университета. Гуманитарные науки. Вып. 5. Екатеринбург, 2002; С. 86–97; *Она же.* Д. Н. Мамин-Сибиряк // Бажовская энциклопедия. С. 243–246.

⁴ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Охонины брови. Свердловск, 1934. С. 119.

⁵ Мамин-Сибиряк Д. Н. Три конца. Свердловск, 1934. С. 395–396.

⁶ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1–4. М., 1955; *Он же*. Пословицы русского народа в двух томах. Т. 1–2. М., 1984; *Михельсон М. И.* Русская мысль и речь. Опыт русской фразеологии: сборник образных слов и иносказаний. Т. 1–2, М., 1994.

⁷ Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 2005. С. 448.

⁸ Этимологический словарь русского языка. Вып. 9 / Под ред. А. Ф. Журавлева и М. Н. Шанского. М., 1999. С. 13. См. также: *Этимологічний словник української мови*. Т. 2. Київ, 1985.

⁹ Мамин-Сибиряк Д. Н. Три конца. С. 396.

¹⁰ *Боголюбов К. В.* Дорогое имя // Павел Петрович Бажов в воспоминаниях. Свердловск, 1953. С. 39.

© А. М. Меньщикова

Екатеринбург

ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ НА УРАЛЕ ПЕРИОДА ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ В ОТРАЖЕНИИ ГАЗЕТЫ «УРАЛЬСКИЙ РАБОЧИЙ»

Период Великой Отечественной войны неоднозначно сказался на литературной жизни Урала. С одной стороны, война унесла жизни многих уральских литераторов, с другой – всплеск патриотизма сплотил все слои общества, породил новый виток в развитии литературы Урала.

С первых дней войны страницы номеров «Уральского рабочего» заполняются призывами к усилению помощи фронту, повышению производительности труда. В заголовки выносятся фразы: «Еще лучше работать и помогать фронту», «5 миллионов 478 тыс. рублей», «Патриотка» и др. В каждом номере появляются заметки от лица детей, домохозяек, пенсионеров и трудящихся с сообщениями об оказываемой помощи фронту. Указания фамилий и конкретных сумм создают впечатление массовости, всеобщей помощи, сплоченности различных слоев общества перед лицом врага¹.

Новое время порождает и новый облик Урала. В годы войны складывается образ региона – надежного тыла и его жителя – уральца-труженика. Новый герой выполняет работу сверх нормы, создает с такими же, как и он, стахановцами, надежный тыл советскому солдату. Появление в Свердловске эвакуированных превращает провинциальный город не только в центр дислокации крупных заводов, но и учебных заведений, театров, в том числе столичных, таких, как Центральный театр Красной армии, Ленинградский государствен-

ный новый театр. С гастрольями на Урал приезжают писатели, которые читают лекции для широких кругов слушателей², профессура. В связи с появлением в городе квалифицированных научных кадров формируются новые факультеты в Свердловском государственном университете им. А. М. Горького.

В театрах готовятся постановки на сюжеты местных и столичных драматургов: «Ермаковы победы» Евгения Пермяка, пьесы Клавдии Филипповой «Ирина Лотоцкая», «Костя-партизан», «Анна Лучинина» Тренева, «Связисты» Горева. Свердловский композитор А. Фридендер создает музыку к балету «Горная сказка», в основу сюжета которого был положен сказ П. Бажова «Медной горы Хозяйка».

С первых месяцев войны выпускается огромное количество сборников, посвященных теме войны. Так, в первые месяцы выходит спецвыпуск альманаха «Уральский современник», собранный из произведений уральских писателей и журналистов на тему обороны страны³; сборник «Враг будет разбит» с речью В. М. Молотова от 22 июня, статьей Ярославского «Великая Отечественная война советского народа», а также с описанием боевых эпизодов и с обзором иностранной печати «Под пятой фашистского террора»⁴; сборник Свердловского Областного Дома творчества «Крепи оборону»⁵. Наряду с профессиональными статьями, появляются брошюры, подписанные именами мастеров ремесленных училищ, школьных учителей: «Будь готов к ПВХО», «Работа по упорам на токарном станке», брошюра «На фронте и в тылу», «В помощь пропагандисту и агитатору»⁶. Большое внимание уделяется детскому творчеству – в 1940–41 гг. выпускаются «Книга ребят Урала», материалы которой собирались еще в мирное время, сборники детских стихов, очерков и сказов «Урал – земля золотая». В 1943 г. Обком комсомола издает брошюру «Молодежь Урала в защите Родины», в которой перечислены подвиги уральцев в годы Гражданской и первые дни Великой Отечественной войны⁷.

Необходимо отметить, что в военный период увеличивается выпуск классической литературы, а также научных трудов, посвященных богатству Урала. Это работа члена-корреспондента Академии наук СССР Д. В. Наливкина «Геологическая история Урала», статья лауреата сталинской премии В. В. Данилевского «Древняя слава Урала», труд Д. И. Менделеева «Урал в будущем», работа В. П. Волгина «Борьба Руси за создание своего государства». Обращение к славным подвигам русских бойцов, вплоть до Александра Невского, способствовало поднятию духа патриотизма, чувства ответственности за свой край и

понимания важности роли личности в истории. Всплеск патриотизма объединяет деятелей культуры с рабочими и служащими.

Все сферы искусства, в том числе и литературы, направлены на борьбу с фашизмом. На страницах «Уральского рабочего» публикуются стихотворения уральских авторов на военную тему, ноты и тексты песен, победивших на конкурсах военной песни об Урале, Красной армии и обороне. Филармония и Областной дом народного творчества проводят сбор и обработку уральского фольклора. Композитор Салиман-Владимиров записывает свыше 20 уральских песен.

Союзы писателей и композиторов воспринимают свою деятельность как необходимую помощь для приближения победы над врагом. Периодически проводятся благотворительные концерты, публичные выступления в комнатах партпросвещения, конкурсы стихов, сказов и очерков об Урале, которые проходят с большой, как пишут корреспонденты, «самоотдачей», находят отклик среди тружеников тыла. Так, в период с 1944 по 1945 г. в смотрах художественной самодеятельности приняло участие более 30 тыс. колхозников. Режиссеры, поэты, писатели участвуют в сборе средств на строительство танковых колонн, работают на субботниках, оказывают помощь в «переборке, ссыпке и сортировке урожая»⁸.

К весеннему севу 1943 г. Свердловиз выпустил специальные брошюры: «Использование крупного рогатого скота на с/х работах», «Агротехника выращивания картофеля из верхушек клубней» и др. Театральные коллективы, библиотеки берут шефство над ремесленными училищами и общежитиями. Например, Свердловский драматический театр принимает шефство над ремесленным училищем № 31 г. Свердловска⁹. На протяжении всего военного периода продолжается сбор средств и книг для восстановления библиотек в пострадавших районах страны.

Происходит кардинальная жанровая переориентация: со страниц газеты исчезают сатирические публикации, фельетоны, обличительные материалы. Газеты освещают патриотическую деятельность простых граждан. Публикуются письма фронтовиков, в которых речь идет о жестоких, кровопролитных боях, обязательно приносящих победу, и о тяжелой жизни в тылу, которая, в свою очередь, направлена на помощь фронту. Например, в одном из номеров газеты было опубликовано письмо бойцов, сержантов и офицеров Волновахской стрелковой дивизии, обращенное к трудящимся Свердловской области: «С невиданным упорством отстаивали уральцы каждую пядь родной земли ... они изматывали врага и наносили ему мощные уда-

ры». Указываются имена и фамилии, поскольку статьи несут агитационный характер, призваны подавать пример читателям. Возникает новый газетный жанр – *письмо с фронта*. В отличие от обыкновенной переписки, это короткие рассказы, напоминающие записки солдат в промежутках между боями. Один из основных образов этих рассказов – образ безымянной женщины: жены, матери, молящейся за сына-солдата, отправляющей ему посылки, новогодние подарки. В таких очерках описывалось обязательное чудесное спасение от гибели, и, помещенные на газетной полосе между портретами убитых генералов и официальными извещениями, они поднимали боевой дух читателя, позволяли верить в далекую победу. Кроме того, очевидной задачей таких публикаций было формирование ощущения причастности тому, что происходило на полях сражений: «В посылке, кроме теплых вещей, лежала записка, написанная мелким женским почерком: “Гневом родины моей я благословляю тебя на ратный подвиг”»¹⁰.

Нередко в печати появляются отрывки из трудов по истории, где авторы, обращаясь к военной славе былых времен, призывают каждого современника бороться с немецкими оккупантами. Таков, например, ряд статей «Били, бьем и будем бить»¹¹.

Выпускается ряд тематических сборников. Под руководством Союза Советских писателей выходят номера альманаха «Уральский современник», а также киножурнал «Сталинский Урал», передающий сюжеты с мест военных действий.

В период Великой Отечественной войны выходят сборники классической литературы: к юбилеям писателей были выпущены сочинения М. Ю. Лермонтова, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя, переизданы книги Д. Н. Мамина-Сибиряка, издаются новые книги уральских авторов: П. Бажова, А. Барто, Б. Рябинина, Е. Пермяка, Е. Трутневой, издается коллективный сборник местных и эвакуированных авторов «Говорит Урал». Весной 1943 г. для встреч с трудящимися и окончания романа «Капитан первого ранга» на Урал приезжает лауреат Сталинской премии, писатель-орденоносец А. С. Новиков-Прибой. В 1942 г. издается книга А. Е. Ферсмана «Урал – сокровищница Советского союза».

Вопреки тяжелому времени, на Урале проходит большое количество читательских конференций, выставок, посвященных юбилеям писателей: например, выставки в библиотеке им. В. Г. Белинского, посвященные творчеству Короленко, Лермонтова, Грибоедова, Горького. Союз писателей организует литературные четверги, на кото-

рых читаются и обсуждаются новые произведения авторов. Контора Главкинопроката получает фильмы агитационного и патриотического характера.

В период войны обостряется чувство патриотизма, возникает интерес к прошлому, к героям Гражданской войны, культуре страны. Литературный Урал живет конференциями, выставками, конкурсами молодых авторов. В 1942 г. проходит Декада искусства Урала, на которой были представлены многочисленные театральные премьеры, новые произведения уральских авторов. Изучая прессу периода Великой Отечественной войны на примере «Уральского рабочего», можно оценить, насколько сильно литература проникает в жизнь тружеников тыла, и понять, как она помогала в борьбе с врагом.

Примечания

¹ Мой новогодний подарок Красной армии // Уральский рабочий. 1942. № 307.

² Уральский рабочий. 1943. № 73.

³ Там же. 1941. № 154.

⁴ Уральский рабочий. 1941. № 154.

⁵ Там же. 1941. № 241.

⁶ Из материалов газеты «Уральский рабочий» за период с 1941 по 1945 г.

⁷ Уральский рабочий. 1943. № 35.

⁸ Там же. 1943. № 8.

⁹ Там же. 1943. № 47.

¹⁰ Подарок // Уральский рабочий. 1941. № 300.

¹¹ Из материалов газеты «Уральский рабочий» за 1941 г.

© Е. Е. Приказчикова
Екатеринбург

«УРАЛЬСКИЙ СОКОЛ» К. ЕВСТИГНЕЕВ И СУБКУЛЬТУРА ЛЕТЧИКОВ-ИСТРЕБИТЕЛЕЙ ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Культурная мифология «рыцарей неба» представляет собой одно из интереснейших явлений литературного сознания второй половины XX – начала XXI в. Поэт Ф. Чуев еще в 50–70-е гг. XX в. создал поэтическую мифологию «красных асов», во многом построенную по закону романтической эстетики. В этой мифологии летчики принадлежат «небесной нации» и являются ее цветом: *«Но не зря Земля считает цветом нации / Тех, кто был, / Кто есть, / Кто будет / В авиации»*¹.

Однако не только в поэзии, но и в мемуарно-автобиографической литературе образ летчика, особенно летчика-истребителя, обычно

окружен романтическим ореолом, подвиги «рыцарей неба» составляют предмет гордости любой нации, не исключая, разумеется, и россиян. Многие асы истребительной авиации оставили свои воспоминания, что делает возможным анализ их субкультуры изнутри, с естественной поправкой на время создания мемуарных текстов.

Среди пяти лучших советских асов Великой Отечественной войны, И. Кожедуба, А. Покрышкина, Г. Речкалова, Н. Гулаева, К. Евстигнеева, двое – Кирилл Евстигнеев и Григорий Речкалов – наши земляки, уральцы. Оба – авторы интересных мемуаров.

У Г. Н. Речкалова уральская тема как тема родной земли ассоциируется по преимуществу с первыми шагами в авиации, с юностью, проведенной на Урале, в Свердловске. «Подростком-“фабзайчонком” я пришел в Свердловский аэроклуб. Первое крещение, первый подскок в воздух с “Митькиной горы”... <...> Отсюда как на ладони виден весь город. Справа дымят высокие трубы “Уралмаша”, слева – окутанный паром Свердловский вокзал. Далеко впереди чернеют корпуса завода, где-то среди них – и мой крупносортовый цех, а внизу – ослепительно белый, режущий глаза снег»². Образ родного города-завода оказывается неразрывно связанным с темой уральской природы и радостью первых полетов на планере. Мемуарист пишет: «Разве забудешь впечатление первого полета! Зима. Снег искрится на солнце. Уральский морозец обжигает не на шутку. А мы, четырнадцатилетние хлопцы в ватных спецовках, и не замечаем его, поглощенные своим планером»³.

Любовь к Уралу была для Г. Н. Речкалова, безусловно, личным и глубоким чувством. Свидетельства этому можно найти в воспоминаниях А. Покрышкина. Рассказывая о том, как советские асы прилетают во время войны в Свердловск. А. Покрышкин пишет: «Вот они, Уральские горы, под крыльями нашего самолета. Я впервые вижу их с высоты, вижу всю панораму Урала. <...> Я оглянулся и увидел сидевшего за мной Речкалова. Он кивнул на окно, радостно заулыбался. “Смотри! Моя родимая сторонка!”. Григорий воскликнул так, что даже сквозь гул моторов все ясно слышали эти слова. Под нами был Свердловск. Горы, разноцветная россыпь домов и домиков, вязь улочек и дорог. Трубы и дым заводов. Могучий арсенал страны. Урал словно звал нас к себе»⁴.

У К. А. Евстигнеева в его «Крылатой гвардии», созданной в 1982 г., уральский топос определяет саму специфику жизненного пути героя, его характер и своеобразие восприятия им окружающего мира.

Будущий знаменитый ас родился 4 февраля 1917 г. в селе Большие Хохлы (Шумихинский район Курганской области) в крестьянской семье. В 1934 г. после окончания семилетки он уехал в Челябинск и поступил в ФЗУ тракторного завода. Работая на Челябинском тракторном заводе токарем, стал учиться в Челябинском аэроклубе, а в 1940 г. поступил в только что организованную на Дальнем Востоке Бирмскую военную летную школу. Спустя 5 лет, 23 февраля 1945 года Кириллу Евстигнееву будет во второй раз присвоено звание Героя Советского Союза, а по количеству сбитых немецких самолетов – 52 – он на это время будет опережать своего верного друга и соперника И. Кожедуба. Историк Н. Г. Бодрихин, автор многочисленных книг о советских асах, написал о Евстигнееве так: «Память об этом великолепном воздушном бойце, предельно честном и чистом человеке, будет жива, покуда жива Россия»⁵.

Отечественная мемуарная литература о Великой Отечественной войне, включая мемуарную литературу летчиков, проделала непростой путь развития. В советское время (50-е – начало 80-х гг.) существовал определенный стандарт написания книг на военно-патриотическую тему, в том числе и мемуаров. В соответствии с этим стандартом «краснозвездным соколам» противостоят «фашистские стервятники», «фашистская нечисть», а руководящая и направляющая рука Коммунистической партии ведет советских солдат-освободителей в «логово фашистского зверя». В подобном контексте мемуары, выполненные в традициях литературной записи даже безусловно талантливыми и неординарными людьми (например, И. Кожедубом), порой производят впечатление идеологической агитки, так как любовь к социалистической родине и верность Коммунистической партии декларируются в них буквально на каждом шагу.

С 90-х гг. прошлого века, с началом периода демократизации и гласности, наступает общая переоценка ценностей, сопровождающаяся отменой идеологических стандартов. В это время появляется жанр «глубокого интервью» как разновидности эгодокументов. Образцы подобных интервью были представлены на интернет-сайте А. Драбкина «Я помню» (<http://www.iremember.ru/>). На их основе в 2006 г. были изданы сборники «Я дрался на истребителе», «Я дрался с асами Люфтваффе».

Не менее важным фактором для активизации мемуарного творчества советских летчиков-истребителей стало издание в России воспоминаний их основных «оппонентов» – асов Люфтваффе, а также книг о них. Российские читатели смогли познакомиться со зна-

менитой книгой Р. Ф. Толивера и Т. Дж. Констебля о самом результативном летчике Второй мировой войны Эрихе Хартманне, сбившем 352 самолета противника. Увидели свет мемуары Г. У. Руделя, А. Галланда, Й. Штейнхофа, Г. Липферта, П. Хенна, Н. Ханнига, В. Ионена, В. Хейлмана и др.⁶ Таким образом, появились объективные предпосылки для создания мемуарного интертекста, отражающего субкультуру летчиков-истребителей и напрямую не зависящего от того, по какую сторону баррикад они сражались. Немецкая мемуарная литература в значительной степени изменила наше представление о «фашистских стервятниках», позволила увидеть человеческое лицо врага. Так, оказалось, что большинство немецких асов, сражавшихся на Восточном фронте, придерживалось в своем поведении неписаных законов «рыцарей воздуха», созданных еще «красным бароном» М. фон Рихтгофеном в годы Первой мировой войны.

В российской мемуарной литературе, вышедшей в последнее десятилетие, столкновение старой советской традиции изображения врага с феноменом «нового знания» часто порождает стилевой эклектизм, когда прежние «гады» и «стервятники» начинают соседствовать с германскими асами, которым светят «счастливые звезды». Так происходит, например, в мемуарах генерал-лейтенанта В. Ф. Голубева «Во имя Ленинграда» (образ Э. Рудорффера), в новом издании записок Ф. Архипенко «Я начинал войну на “Чайке”» (изображение Г. Баркхорна), в воспоминаниях В. Решетникова «Обреченные на подвиг. Избранники времени» (рассказ о В. Мельдерсе)⁷.

Возвращаясь к запискам К. Евстигнеева, надо отметить, что тема Урала, родины героя, хотя и сконцентрирована, главным образом, в первой главе «Начало пути», тем не менее, имеет гораздо большее функциональное значение. Место рождения во многом определило специфику характера героя, сочетающего в себе как твердость, упорство, так и азарт, пыл. Неслучайно он выбрал для себя в качестве девиза пушкинские слова: «Есть упоение в бою!».

Разумеется, у Евстигнеева, так же как и у Г. Н Речкалова, уральский топос как описание родного края присутствует. Так, проезжая из летной школы в Хакасии через Урал, он не может сдержать волнения: «Я не находил слов для выражения чувств и только жадно глядел на эти близкие сердцу просторы, мысленно воспевая их красоту и богатство. <...> Поезд, окутанный клубами черного дыма, подходил к отрогам Каменного пояса. Все чаще горизонт закрывали покрытые лесом горы, нависшие скалы с оголенными пластами пород, омытые дождями, овеванные сибирскими ветрами; в их расще-

линах иногда мелькали чудом выросшие, тянущиеся к свету березки. Близость родных мест, неповторимость уральской природы будили во мне воспоминания детства и юности, что прошли в этих краях»⁸.

И все же главным для героя оказывается тема Челябинского тракторного завода, работа на котором выступает для Евстигнеева в качестве реальной альтернативы служению небу. Уже в 4 классе он бежит из родной деревни в Челябинск, так как услышал рассказы старших о «тракторном заводе-гиганте», о замечательной городской жизни. Весной 1935 г., сразу же после окончания семилетки он поступает в ФЗУ тракторного завода, одновременно занимаясь в Челябинском аэроклубе. При этом и об учебе в ФЗУ, и о полетах он рассказывает с одинаковой заинтересованностью и страстностью. Мемуарист подчеркивает: «Учился я с большим желанием, увлеченно: интересно наблюдать, как грубая чурка в твоих руках становится нужной и красивой деталью» (45–46).

Уже во время учебы в аэроклубе, которую Евстигнеев совмещал с работой на заводе, проявились такие черты его характера, как азарт и склонность к риску, когда «на пилотаже темнело в глазах, но восторгу от полета не было границ!» (48). Тем не менее, он решает бросить аэроклуб, не видя дальнейших перспектив для этого увлечения, «ненужной забавы юности» (52). Только решительное вмешательство инструктора Н. Ф. Кобзева помогает ему остаться в авиации и преодолеть тягу к «улице» и красивой жизни, когда «гулянья с песнями иногда затягивались до глубокой ночи, и утром после короткого сна я уходил на завод с чувством усталости, какой-то внутренней пустоты» (52–53). Это, кстати, тоже реалии городской заводской жизни, мало изменившейся на Урале даже за годы Советской власти. И в соответствии с традицией существования института заводских стариков, на помощь герою приходит не семья, но мастер цеха, который советует ему идти учиться в техникум, «а то ведь так можно догуляться и до неприятностей» (53). Евстигнеев дает слово исправиться и сдерживает его.

Однако даже после службы в армии он думал вернуться на родной завод и не помышлял о летной карьере, хотя и «мечтал продолжить летное дело, начатое в аэроклубе. Порой казалось, что подойдет срок увольнения – и жизнь потечет по привычному руслу: родной завод на Урале, работа по специальности рядом с друзьями юности» (18). И только предложение начальника рембазы в марте 1940 г. пойти в Бирмскую школу пилотов окончательно меняет его

жизнь. Евстигнеев так передает этот судьбоносный для него разговор: «"Как послужится?" – начал он (начальник рембазы. – Е. П.). "Неплохо. Как в ЦТА", – ответил я. "А что это такое, если не секрет?". "Цех топливной аппаратуры на ЧТЗ, где работал до призыва в армию". "Скучаешь по Челябинску?". "Еще бы... Обстановка, работа напоминают мне о родном заводе"» (18). После предложения пойти в летную школу Евстигнеев, по его словам, «растерялся», не зная, что сказать, однако все-таки принял самое главное в своей жизни решение, навсегда связав свою судьбу с небом. Подобный путь героя в авиацию не совсем типичен для субкультуры летчиков-истребителей, которые обычно подчеркивают, что мечтали о небе с детства, не мысля для себя жизни без него. Например, ас 176 ГИАП «свободных охотников» А. С. Куманичкин пишет: «Летом 1938 года я закончил аэроклуб Пролетарского района Москвы и был отобран для дальнейшей учебы в Борисоглебское авиационное училище летчиков-истребителей. Итак, прощай, обувная фабрика, до свидания, Москва, здравствуй, Борисоглебск, здравствуй, небо! Не я буду теперь завидовать крылышкам в голубых петлицах, а мне! Я буду летать!»⁹.

«А может, и правду говорят, что летчиком надо родиться?» – задается вопросом А. С. Куманичкин. У Евстигнеева по этому поводу было свое мнение. Он пишет: «Говорят, что летчиками рождаются, мечтая о небе с детства, что любовь к свободной стихии – самая первая и самая большая любовь человека. Может, все это и так. Но я верю в другую истину, незыблемую, по-моему, в любые времена – к человеку все приходит только через тяжкий труд мысли, мозоли рук, напряжение нервов» (19). Наиважнейшей школой для героя становится «школа жизни в семье и на Челябинском тракторном заводе – школа труда. Этот большой "университет" пригодился мне в грядущих боях с врагом...» (27).

Думается, что «уральское начало» в характере Евстигнеева обусловило еще одну нетипичную для летчика-истребителя черту его характера – скептическое отношение к любым суевериям, играющим исключительно важную роль в боевой жизни «рыцарей неба». Об этом говорят практически все летчики, как наши, так и немецкие. К числу этих суеверий относились: вера в силу всевозможных талисманов, начиная с одежды и кончая застрявшей в самолете вражеской пулей, осторожное отношение к числу 13, запрет фотографироваться и бриться перед вылетом, подпускать к самолету женщин и т. д. Причем вера в силу этих примет была так сильна, что о них достаточно спокойно писали даже в мемуарах советского времени.

Так, В. А. Кузнецова в «Серебряных крыльях» предупреждают перед боем: «Командир, сегодня тринадцатое, не забывай!»¹⁰. Н. Ф. Скоморохов вспоминает случай, как после фотографирования летчики практически отказываются лететь на боевое задание: «Черт бы побрал эти проклятые приметы – как они действуют на психику!»¹¹. Немецкие летчики вообще принимали суеверия как должное. Например, эксперт Г. Липферт прямо признавался: «Летчики-истребители очень суеверны»¹². Взгляд К. Евстигнеева принципиально иной: суеверия вызывают у него удивление и неприязнь, несмотря на то, что у них в полку даже замполит был достаточно «верующим», мог сказать: «Мне хотя и неудобно ссылаться на приметы, но все же скажу» (157). Мемуарист с этим принципиально не согласен: «...странное дело, летчики – народ не робкого десятка, храбрый, мужественный, ни в бога, ни в черта не верят, но многие, как в войну, так и после нее, верили в приметы. Что это, отголоски язычества, не до конца угасшие инстинкты суеверных предков? А может, все это – нежелание поставиться перед собой острый вопрос и ответить на него?» (186).

Для субкультуры летчиков-истребителей было характерно противопоставление себя летчикам других специализаций, например, бомбардировщикам или штурмовикам. Так, Н. Е. Беспалов безапелляционно заявляет: «Я бы в жизни не смог летать, например, на бомбардировщике... <...> Это не по моему темпераменту»¹³. А. Покрышкин, когда ему в начале войны предлагают летать на «Иле», честно признается: «Самолет не в моем характере. <...> Пускай я погибну на истребителе, но на “Ила” его не променяю»¹⁴. При этом обычно подчеркиваются особые психофизические качества, присущие летчикам-истребителям, – стремление к лидерству, амбиции, быстрота реакции. Как писал в своих воспоминаниях «Полвека с небом» Е. Я Савицкий: «Летчик-истребитель по характеру своему – всегда лидер. <...> В кабине он один, и все надежды только на себя»¹⁵.

Знавшие Евстигнеева люди обычно подчеркивали исключительную скромность этого человека. Историк Н. Бодрихин свидетельствовал: «Восторженное внимание посторонних было для него явно обременительно»¹⁶. Тем не менее, он был настоящим летчиком-истребителем, то есть человеком с амбициями в соответствии с принципом, высказанным Э. Хартманном: «...я был амбициозен и целеустремлен; я не думаю, что пилот-истребитель может являться таковым не имея этих качеств»¹⁷. Сам К. Евстигнеев замечал: «Странная это штука – самолюбие. Оно чаще всего ослепляет наш разум, но иногда и помогает совершить невозможное» (83). Поэтому нет ниче-

го удивительного в том, что он считает сбитые самолеты и гордится полученными наградами. Мемуарист пишет: «Памятное 26 марта 1945 года стоит перед моими глазами, как будто прошло с той поры не тридцать шесть лет, а тридцать шесть минут. В тот же день я сбил последний по своему личному боевому счету пятьдесят шестой самолет врага» (312). Первой Звездой Героя Евстигнеев был награжден во время пребывания в госпитале, где лечился от мучившей его язвы желудка. Тем не менее – «получив орден Ленина и Золотую Звезду, я решаю немедленно уехать на фронт, в полк! Буду жив – долечусь после войны» (241).

Для субкультуры летчиков-истребителей характерна романтизация профессии, посвященной служению небу. А. А. Щербаков вспоминал о своем друге Г. Баевском: «Я спрашивал Жору, что тянуло его в военную авиацию? Он говорил – романтика»¹⁸. Г. Голубев так говорит о ведомом А. Покрышкина В. Жердеве: «Ему очень нравилась мужественная, полная романтики профессия летчика»¹⁹.

В этом контексте романтизации подвергаются и основная воздушная работа истребителя – сбивать самолеты противника – и образы боевых товарищей, и даже отношение к самолету. Можно сказать, что М. В. Авдеев выражает общую точку зрения, когда говорит: «Кто хоть единожды испытал счастье огромных скоростей, высокого неба, счастье воздушных схваток, где секунды решают победу или поражение, тот никогда этого не забудет»²⁰. Летчики часто наделяют самолет чертами живого существа, рассматривают его как настоящего боевого друга. Причем чувство это, опять-таки интернациональное, проявляется и у А. Покрышкина в «Небе войны», когда тот прощается со своим разбитым Мигом, и у П. Хенна, видящего обломки своего «стодевятого». Евстигнеев также вспоминает: «Мой “лавочкин” опять в строю. <...> Командир полка спросил на всякий случай: “Может, есть желание сменить самолет?”. “Да вы что? Никогда! Раненого друга не бросают, – без малейшей рисовки и позы я отказался от такого предложения. – Мы оба в отметилах и рубцах. Будем и дальше воевать вместе”» (205).

Предельная романтизация образов боевых друзей в воспоминаниях летчиков-истребителей заставляет вспомнить традицию романтического моделирования действительности в военной мемуаристике начала XIX в.

Не остается в стороне от этой традиции и Евстигнеев, видя сквозь призму романтического моделирования действительности и инструктора Челябинского аэроклуба, давшего ему «путевку в жизнь»

(«мужественное, смуглое от загара лицо с буйной шевелюрой слегка выующихся волос»), и командира 4-го истребительного авиационного корпуса И. Д. Подгорного («высокий, стройный, элегантный, в безупречно выглаженной генеральской форме»), и, конечно, своих друзей по полку. «Я и сейчас помню обветренные от мороза, взволнованные лица моих боевых друзей. Какими красивыми были они в короткие предстартовые минуты!» (65), – пишет он.

Несмотря на «серьезность» профессии военного летчика-истребителя, в этот вид авиации обычно шли люди, от природы наделенные чувством юмора и умеющие сохранять до старости мальчишеский задор и непосредственность. Как писал Ф. Чуев: «*Пилоты – / Как большие дети, / И жизнь у них – Аэродром*»²¹. В «Крылатой гвардии» командир звена И. Капленко говорит Евстигнееву: «В человеке, Кирилл, ценится многое. В том числе чистая и бесхитростная душа...» (41), – то есть душа ребенка, откровенная и открытая.

Через много десятилетий после войны Ф. Чуев так характеризовал В. Попкова, ставшего прототипом легендарного «Маэстро» из фильма «В бой идут одни старики»: «Он и сейчас остается таким же веселым и по-детски проделочно-проказливым. Глаза мальчишески-шкодливые, с искрой шалости»²². С. Крамаренко писал о своем друге А. С. Куманичкине: «Будучи крупным военачальником, он в душе оставался юным, увлекающимся, задорным весельчаком и спортсменом. Он был неистощим на шутки, веселое озорство, “гусарские” выходки»²³. Сам же А. С. Куманичкин так отзывается о «Комэск-1» капитане А. Павлове: «Если о летчике можно сказать “пушкинский талант”, то у Саши он был наверняка. И в характере Павлова было что-то пушкинское – искрометность, неиссякаемая бодрость, цепкость мастера и... мальчишеское озорство»²⁴. Подобные черты характера опять-таки являются интернациональными. Они неизменно подчеркиваются при характеристике большей части асов Люфтваффе: Г. Ралля, Э. Удэта, А. Галланда, Й. Приллера, Г. Лютцова, Э. Хартманна. Например, Р. Ф. Толивер и Т. Дж. Констебль писали о последнем: «Он был очень жизнерадостным, унаследовал от матери веселость и чувство юмора»²⁵.

В мемуарах Евстигнеева «комических» эпизодов более чем достаточно, причем часто объектом комического изображения становится сам автор. Чего стоит эпизод, когда будущий дважды Герой Советского Союза после неудачного боя, потеряв самолет, возвращается в полк верхом на лошади, но так как кавалерист из него «получился никудышный», то сопровождавший его немолодой казак «дядя Про-

коп» «лукаво ухмылялся в свои длиннющие, прокуренные солдатской махоркой усы. Карие глаза его весело блестели: “Шо, хлопче? Бачу, не дуже гарно на коняци? Цэ тоби ни ероплан”» (110). Тем не менее, нельзя сказать, что он обладал исключительным чувством юмора. Скорее, он отдает эту дань профессии и традиции – понимать и ценить юмор, облегчающий боевую жизнь летчика-истребителя. Как пояснял В. И. Воронов: «Шутка, веселый рассказ в кругу летчиков помогали снимать напряжение, отвлекали от мрачных размышлений о возможных последствиях боя. Там, где создавалась такая атмосфера, где слышался смех, там, без преувеличения можно сказать, летчики воевали более уверенно»²⁶. Тем не менее, у Евстигнеева можно найти эпизоды, когда он достаточно жестко обрывает веселость приятелей: «Это начинало раздражать: не ко времени шуточки...» (30); «”Хватит зубоскалить”, – остановил я»; «Дав пилотам разрядиться в оживленном диалоге, напоминая, что возвращаемся, значит, речам отбой» (272); «Но мне, признаться, было не до смеха. От моего решения сейчас зависело многое – повернуть ли вспять, произвести ли посадку» (269). Можно предположить, что перед нами суровая сдержанность уральского характера. Н. Г. Бодрихин писал: «Скромный по натуре, предельно сдержанный, Евстигнеев становился оживлен и по-гусарски весел лишь в кругу друзей-ветеранов, однополчан, летчиков...»²⁷.

Романтизация действительности естественно сочеталась у истребителей с «филологическим дискурсом». Сами летчики считали, что именно из людей, склонных к филологии, любящих читать, получают лучшие истребители, так как подобные люди обладают богатым воображением. Так, ас Люфтваффе И. Штайнхофф всегда гордился тем обстоятельством, что закончил филологический факультет Йенского университета. Чтение рыцарской и приключенческой литературы в детстве или во время учебы в летной школе, увлечение поэзией – почти обязательное предисловие пути воздушного бойца. О немецком асе Й. Марсейле В. А. Обухович и С. П. Кульбака пишут: «Любимым занятием мальчика было чтение книг о рыцарях»²⁸. Еще в большей степени это характерно для наших летчиков. Командующий авиацией А. А. Новиков так говорил об асе Ленинградского фронта П. А. Маркуцу: «Он был отличный летчик и светлой души человек. <...> Он был очень начитан, страстно любил поэзию и сам писал стихи»²⁹. И. И. Бабак вспоминает летчика В. Караваева: «Любил по-настоящему поэзию и не раз удивлял нас, цитируя целые страницы из Пушкина, Лермонтова и Маяковского»³⁰.

Г. У. Дольников рассказывает, как во время учебы в летной школе, «забросив не только спорт, но и учебу, вдруг начал зачитываться Мопассаном, Лондоном, Толстым, Достоевским»³¹. Он читал даже по ночам, из-за чего чуть не ослеп, и его положили в санчасть. Очень хорошо филологический дискурс представлен и у Евстигнеева. Он признается, что «...Детская фантазия, книги о романтических приключениях, стремление к самостоятельности ускорили мое тайное решение (бежать в Челябинск, чтобы начать самостоятельную жизнь. – Е. П.)» (44). Друг по авиашколе, Ваня Зайцев – «страстный поклонник Чехова, он летал, как мы шутим, “по-чеховски” – как-то безукоризненно четко, красиво, даже изящно» (22). Поэтические цитаты вообще сопровождают всю жизнь летчика-истребителя. Так, когда друзья мемуариста узнают, что его не пустили на фронт, оставив инструктором в летной школе, В. Федотов комментирует это так: «Суждены нам благие порывы, но свершить ничего не дано...»³². Когда летчики получают приказ отправиться в Москву, чтобы перегонять «Аэрокобры», «кто-то тут же продекламировал: “И гибель не страшна герою, / Пока безумствует мечта”»³³ и т. д.

Если вернуться к неписаным законам «рыцарей неба», то в советское время господствующим и декларируемым, в том числе в мемуарной литературе, было мнение, что фашистские летчики систематически и целенаправленно занимались расстрелом советских парашютистов, в то время, как советские летчики этого не делали никогда. Об этом пишут К. Кайтанов («Под куполом парашюта»), А. Л. Иванов («Скорость, маневр, огонь»), В. Некрасов («На крыльях победы»). Знакомство с немецкой мемуарной литературой показывает, что по крайней мере для асов, награжденных Рыцарским крестом, соблюдение законов Рихтгоффена было строго обязательно.

Как писал в своих воспоминаниях командующий истребительной авиацией Люфтваффе А. Галланд: «Стрелять в летчика, спускающегося на парашюте, представлялось нам неслыханно варварским поступком»³⁴, такой же точки зрения придерживались и другие асы Люфтваффе: А. Гриславски, Э. Хартманн, Н. Ханниг, Г. Липферт. При этом интересно, что наши асы в современных «глубоких интервью» часто соглашались с подобными заявлениями. Так, Б. Н. Еремин, командир 31 ГИАП, имеющий репутацию очень принципиального человека и часто воевавший против 52 эскадры, в которой служили самые известные асы Люфтваффе, говорит: «Мы в воздухе не расстреливали, и они нас в воздухе не расстреливали, хотя никакой “джентльменской” договоренности не было, неосознанное что-то»³⁵.

У очень принципиального Евстигнеева, так же как и у его однополчанина И. Кожедуба, упоминается очень много случаев, когда летчики полка выпрыгивали с парашютом, но ни об одном случае расстрела или попытки расстрела их немцами под парашютом упоминания нет. Главная проблема была в том, чтобы раскрылся парашют. Евстигнеев пишет о работе парашютотюккладчиц: «Труд наших помощниц не пропал даром – более двадцати летчиков полка выпрыгнули из горящих машин на парашютах, и их система ни разу не подвела» (230).

Среди других неписанных законов военных летчиков большая часть которых сформировалась еще в первую мировую войну, особое место занимает традиция «прощального ужина у победителя», неразрывно связанного с существовавшим у летчиков культом столовой. Столовая занимает особое место в субкультуре летчиков – это единственное место, где он чувствует себя комфортно, находясь на земле. Евстигнеев, вспоминая теплые дружеские беседы за ужином, пишет: «У пилотов, на мой взгляд, больше чем у кого-либо раскованности и простоты в минуты веселья. За столом царит шутка и добросердечность, здесь и молчаливый по природе человек становится общительным» (160).

Что касается «прощального ужина у победителя», то готовность следовать этой традиции демонстрируют в своих воспоминаниях очень многие асы Люфтваффе: Э. Хартманн, Г. Ралль, Г. Липферт, А. Галланд, П. Хенн, Х. Кноке. При этом подтверждение этому факту можно обнаружить в мемуарных свидетельствах советских летчиков, волею судьбы оказавшихся на немецком аэродроме или в компании немецких летчиков: «Дело в том, что в соответствии с неписаной авиационной традицией, попавшие в плен вражеские летчики могли рассчитывать на прощальный ужин у победителя»³⁶. Правда, в нарративах советской эпохи эти свидетельства должны были выступать в окружении соответствующего пропагандистско-декларативного антуража, как это происходит в мемуарах Г. У. Дольникова. Автор пишет: «Я ожидал самого худшего: оскорблений, издевательств, как моральных, так и физических. Но на этот раз обошлось. Фашистский летчик, протянув в мою сторону здоровую руку, произнес: “Поздравляю и немножко завидую вам. Война для вас закончена”. “Мы еще встретимся в небе над Германией”, – парировал я. <...> “Я приглашаю вас пообедать”, – рыцарски предложил ... ас»³⁷. Дважды Герой Советского Союза В. Д. Лавриненков в своих воспоминаниях «Возвращение в небо» также вынужден был проявить максимум

изобретательности, чтобы достаточно правдиво рассказать историю своего общения с немецкими летчиками, когда его как известного русского аса отправляют в Берлин на пассажирском поезде. Он пишет: «Принявшись за еду, они угостили и нас хлебом, салом, колбасой, минеральной водой»³⁸. В контексте субкультуры летчиков-истребителей минеральная вода, которой запивают сало, должна была выглядеть особенно комично. Но цензура 1980 г. никогда не пропустила бы эпизод со шнапсом или водкой. В мемуарных текстах, создаваемых в постсоветском пространстве или не печатавшихся в советское время, авторы более откровенны. Так, Н. Ващенко, в 1942 г. сбитый над Белоруссией во время разведывательного полета, так передает свои впечатления от встречи с немецкими летчиками: «Такой прием явился для меня неожиданным, я почувствовал себя перенесенным в другой век, когда в войнах участвовали рыцари, и я старался держать себя, как держали бы себя на моем месте герои романов»³⁹.

С советской стороны бескомпромиссная борьба с фашизмом, разумеется, практически не оставляла места рыцарским жестам. В наших мемуарах и воспоминаниях, равно как и в интервью, достаточно часто встречаются эпизоды, когда немецким летчикам при первой встрече сразу бьют «в морду», выражая тем самым свою справедливую ненависть к фашизму. Можно вспомнить интервью с Б. И. Каргопольцевым (интервью опубликовано на сайте А. Драбкина) и Л. З. Масловым (сборник А. Драбкина «Я дрался с асами Люфтваффе»), мемуары Е. Марийского «Я дрался на “Аэрокорбе”».

Однако «правда жизни» оказывалась не такой простой, как это кажется на первый взгляд. Как говорил С. Грибанову один из его друзей-истребителей: «Говорить правду? Или сразу пойдем в буфет?»⁴⁰. Уже в 1943 г. командование советских ВВС стало использовать традицию «прощального ужина у победителя» при допросах «уверенных в себе» немецких асов. Е. Я. Савицкий в своих воспоминаниях пишет: «Решил поговорить с ним, так сказать, по-доброму. Распорядился, чтобы накрыли стол, откупорил бутылку с водкой»⁴¹. Сходный эпизод есть в воспоминаниях командующего ВВС Брянского фронта С. А. Красовского: «Знаете что, – предложил я командиру полка. – Пригласите его на ужин, угостите водкой. Наверняка разговорится»⁴².

Вообще же, когда в сюжете мемуаров советской эпохи возникали подобные эпизоды, часто использовался характерный эвфемизм «беседа в столовой», расшифровывать смысл которого летчикам было

не надо. Такой эпизод есть у В. Д. Лавриненкова: «Вечер мы провели в столовой за беседой с пленным летчиком»⁴³. В книге воспоминаний Б. А. Смирнова «Небо моей молодости» автор говорит командарму Г. Ф. Захарову: «"Товарищ командующий! Я не умею допрашивать, разве только побеседовать..."». Короткое молчание, затем ответ: "Что значит побеседовать? Может быть, еще и за чашкой чая? Какой же вы командир?.. Ну хорошо. Беседуйте"»⁴⁴. Совершенно очевидно, что пресловутая «чашка чая» – это только литературное иносказание: и командарм, и комдив прекрасно понимали, о чем идет речь.

В последние годы, особенно в «глубоких» интервью, бывшие «сталинские соколы» столь часто вспоминают подобные эпизоды, что возникает подозрение в некоторой аберрации личной точки зрения автора воспоминаний. Авторы просто не могут допустить, чтобы немцы превзошли нас в «гостеприимстве». Так, В. А. Куницын из 4 ГИАП (15 лично сбитых самолетов) на соответствующий вопрос А. Дрabbкина отвечает: «...помню, когда сбили одного летуна, – так его затащили в столовую и так напоили водкой, что не знаю, жив он остался или нет. Не знаю, как там наземные войска относились, а авиаторы – это первым делом напоить водкой. Отношение как к брату по оружию»⁴⁵.

В связи с этим более достоверной и отражающей дух времени кажется позиция Евстигнеева, высказанная им в сцене, когда советским летчикам пришлось общаться со своими новыми союзниками – румынскими авиаторами, ранее сражавшимися на стороне гитлеровской Германии. Евстигнеев пишет о естественной настороженности по отношению к новым союзникам: «Возможно, нам не раз приходилось драться в небе друг с другом. Так что не так все просто, как может показаться на первый взгляд. Если вчера вел смертельную схватку, то сегодня не сядешь за дружеский ужин. Кроме разума, который говорит: они теперь наши союзники, есть сердце, его память» (252). И только после совместных боев с врагом русские и румынские летчики встретились за совместным ужином и провели его, по признанию мемуариста, очень весело: «У румын вместо боевых ста граммов водки была цуйка и очень много виноградного вина: пей – не хочу! Но мы пили умеренно, хотя, не скрою, за некоторыми столиками наша "Катюша" выходила не только "на берег крутой", а зашла гораздо дальше, чуть ли не до "Священного Байкала". И, кроме мотива, от старинной русской песни мало что осталось. Нас хорошо приняли, как гостей румынских пилотов, как освободителей ру-

мынской нации. Мы расходились веселые и влюбленные в этот мир под чужими звездами» (262–263).

Важным моментом, определяющим субкультуру летчика-истребителя, является его отношение к противнику. Как подчеркивала Е. С. Сенявская, говоря о традициях исторической имагологии, «сопоставление своего и чужого, как правило, бывает комплиментарным по отношению к “своему” и весьма критичным или даже негативным, отторгающим по отношению к чужому»⁴⁶. В результате стереотипы превращаются в долгоживущие общественно-исторические мифы.

Мемуарная литература летчиков-истребителей советского периода, особенно 50–70-х гг., наполнена рассказами о трусости «фашистских стервятников», покидающих поле боя, не выдержав смелых атак «сталинских соколов». Традицию подобного изображения противника резко критиковал А. С. Куманичкин: «С легкой руки некоторых незадачливых журналистов в начале войны родилась легенда: немецкие летчики – безнадежные трусы. <...> Послушать такого “теоретика” – драться с немцами вообще не составляло никакого труда. В действительности же все обстояло намного сложнее»⁴⁷. Однако даже если у врага и признавалось наличие какого-то мастерства и отваги, то с обязательными оговорками относительно фашистской идеологии и воровской тактики «свободных охотников». Так, В. М. Шевчук пишет: «Да, они были смелы. Но смелость эту можно назвать смелостью разбойников, грабителей, убийц. Те смелы при налете из-за угла, при нападении на слабого, на того, кто не может или боится дать сдачи, вступить в борьбу. Такое случалось и в бою с фашистскими летчиками, воспитанными гитлеровской, поистине разбойничьей идеологией»⁴⁸.

В абсолютном большинстве современных «глубоких интервью», так же как и в мемуарах, написанных в последние 10–15 лет, мнение наших летчиков о немецких асах традиционно высокое. К. Г. Звонарев: «Хорошие летчики... Они нам не уступали ни по морально-волевым качествам, ни по технике пилотирования. Стреляли хорошо»⁴⁹. И. Л. Звягин: «...они же все “дубовые” кресты имели – они как “герои” были... Да, достойные летчики»⁵⁰. А. А. Щербаков: «Как воевали немецкие летчики, будучи нашими противниками? Для начала скажем, воевали они хорошо»⁵¹. С. Микоян: «...Это были и в самом деле очень опытные, умелые и смелые бойцы, которых ценили и оберегали»⁵². Сходное мнение выражают А. Хайла, Л. З. Маслов, В. А. Тихомиров, Н. Е. Беспалов, И. Д. Гайдаенко, М. Г. Помо-

ров и др. Справедливости ради надо отметить, что и эксперты Люфтваффе обычно высоко оценивают своих русских «оппонентов». И. Штайнхофф говорил в интервью: «Советские пилоты совершенствовались. Фактически, из наиболее результативных пилотов были сформированы знаменитые гвардейские соединения, в которых служили одни из лучших пилотов в мире»⁵³. Г. Липферт отмечал: «Русские, которые разрешали вовлекать себя в подобные эксперименты (затяжные маневренные бои. – Е. П.), были “экспертами” и великолепно владели своими машинами. <...> Утверждение, что русские были плохими летчиками, ложное»⁵⁴.

Изображение врага в «Крылатой гвардии» Евстигнеева было достаточно смелым для времени создания мемуарного текста. Хотя он использует в тексте соответствующие эпохе идеологические ярлыки вроде «фашистских стервятников» и «головорезов», но со знанием дела и совершенно объективно говорит об исключительной сложности борьбы с сильнейшими истребительными эскадрами Люфтваффе. Он пишет: «Немецкие летчики имели большой опыт воздушных боев. В Люфтваффе Геринга были матерые асы, на боевом счету которых числились многие десятки сбитых самолетов разных стран. В их состав входили отборные группы – такие, как эскадрилья “Удет”, укомплектованная головорезами высочайшего класса. Схватка с ними не у каждого заканчивалась удачно. Ведь в бою противник так же, как и ты, стремится к победе» (70). Именно поэтому он резко осаживает молодых хвастунов, полагавших, что в последний год войны одерживать воздушные победы над трусливым врагом не представляло никакого труда, как часто твердила официальная пропаганда: «Все может быть: и погоня за “шмиттами”, и, что весьма вероятно, бегство от них»⁵⁵. Иногда в рассказах автора и в рассказах его друзей звучит неподдельное восхищение мастерством немецких асов, что опять-таки характерно для субкультуры летчиков-истребителей, так как в этом случае появляется момент соперничества двух воздушных школ. Как говорил Н. Е. Беспалов: «Они летчики, и мы летчики. Возникал азарт, подобный спортивному, хотелось уничтожить врага, доказать, что ты сильнее»⁵⁶. У Евстигнеева И. Кожедуб, возвратившийся с задания и разгоряченный боем, говорит: «Вот, гады, дают! Не иначе как “волки” из эскадрильи “Удет”. Но мы им холку намяли – будь здоров!» (70). Сам Евстигнеев вспоминает один из боев, когда два звена встретили «шестерку “сто девярых”, да с такими пилотьями, что с каждого из нас сто потов сошло. Пристали немцы – ну, хуже репья: и зажать их невозможно, и отступать, чер-

ти, не собираются, хотя у нас восемь машин» (297). В этой сцене чувствуются те разговорные интонации и характерная для летчиков лексика – «пилотяги» – которые делают понятным, почему Евстигнеев при своей жизни (он умер в 1996 г.) пользовался таким уважением летчиков и военных писателей. С. Грибанов так вспоминал о своих встречах с «уральским соколом»: «Моя пилотская судьба, видно, не случайно свела меня с двумя сильнейшими летчиками Великой войны – Кириллом Евстигнеевым и Алексеем Алелюхиным. Я чрезвычайно благодарен ей за этот ее щедрый дар. Частые встречи и беседы с ними, далекие от официального лукавства, пропагандистской суеты, помогли разобраться и понять многое в сути той тяжелой боевой работы, которая выпала им, рядовым неба»⁵⁷.

Евстигнеев заканчивал войну в Венгрии. В последние годы проблема поведения советской армии за границей, особенно в 1945 г. в Германии, стала предметом оживленной дискуссии. Негативные аспекты, связанные с идеей «святой мести» фашистским убийцам, стали предметом обсуждения в книгах британских историков Э. Бивора «Взятие Берлина» и М. Гастинга «Армагеддон: Битва за Германию. 1944–1945 годы». Надо признать, что «правда голого факта», связанная с взаимоотношениями Советского Союза с освобождаемыми странами, в которых потом установилась социалистическая система, была не совсем такой, как ее представляли в советские времена. Это касается не только Германии, но и ее военных союзников – Румынии и Венгрии. Подобное обстоятельство признается сейчас не только российскими историками, например, Е. С. Сеньявской, ведущим научным сотрудником Института российской истории РАН, но и подтверждается мемуарными свидетельствами с той и с другой стороны. В случае с Венгрией, как признается Е. С. Сеньявская, во время войны «в общественном сознании – как советского общества, так и армии – сложился обобщенный образ “жестоких мадьяр”, особенно укрепившийся в конце войны, во время боевых действий уже на собственно венгерской территории, где враг дрался крайне ожесточенно»⁵⁸. В таких условиях становится понятной ситуация, о которой вспоминал участник войны поэт Б. Слуцкий: «Запрещенная приказами месть была разрешена солдатской моралью. И вот начали сводить счеты»⁵⁹. Об этих «счетах», а также об ответной реакции венгров правдиво рассказывают мемуарные источники, например, «Записки минометчика» П. Золотова, воспоминания А. Польц «Женщина и война» и «глубокие интервью» с участниками войны (танкисты Ю. М. Поляновский, С. Л. Ария)⁶⁰.

Что касается субкультуры летчиков-истребителей, то и в советское время, и в постсоветском культурном пространстве обычно подчеркивается гуманизм «рыцарей неба» по отношению к мирным жителям. Если говорить только об отношении к венграм, то этот аспект затрагивается у Н. Скоморохова («Боем живет истребитель»), Б. Н. Еремина («Воздушные бойцы»), В. А. Кузнецова («Серебряные крылья»). Г. В. Кривошеев вспоминает: «Мы вообще мирных граждан не трогали. Мадьяры, румыны наши аэродромы чистили, их никто не обижал. Они к нам тоже хорошо относились. Я никогда не слышал слова “оккупанты”, всегда вежливые были»⁶¹. У Евстигнеева при воспоминании о загранице неизменно возникают уральские ассоциации, рождающие ощущение всеобщего братства людей, о котором писал Ф. Чуев: «Голубое, солнечное братство, / Мир, что взрослым детством населен»⁶². В «Крылатой гвардии» читаем: «Прозаичность, неприметность второго после Румынии зарубежного государства... А что я хотел увидеть? Европейскую цивилизацию в камне и бетоне, громады зданий и море электрических огней, заслоняющих звезды Млечного Пути? Но ведь алюминий и бетон, величественная высь храмов и небоскребов – всего лишь обложка государства, его парадный подъезд. А за ним – поля и деревни, вот эти обмолоченные скирды соломы, что два-три месяца назад были хлебом, колосьями ячменя или пшеницы. И люди, может быть, здесь такие же простые, не умеющие хитрить, как и в моем тихом Зауралье...» (269). Так «тихое Зауралье» становилось воплощением мира, той тишины и покоя, которых так не хватало «сталинским соколам» и «красным асам» в грозном небе войны.

Примечания

¹ Чуев Ф. И. Избранное: Стихи. М., 1984. С. 461.

² Речкалов Г. А. В небе Молдавии. Кишинев, 1967. С. 44.

³ Там же. С. 44.

⁴ Покрышкин А. И. Небо войны. М., 1980. С. 386.

⁵ Бодрихин Н. Г. Предисловие ко Второму изданию // Евстигнеев К. Крылатая гвардия. Есть упоение в бою. М., 2006. С. 13. Далее мемуары К. Евстигнеева цит. в нашем тексте по данному изданию с указанием страниц в скобках.

⁶ Речь идет о мемуарах: Рудель Г. У. Пилот «Штуки»: Мемуары аса Люфтваффе. М., 2004; Галланд А. Первый и последний. М., 2004; Штейнгоф Й. «Мессершмитты» над Сицилией. М., 2005; Хейлман В. Последние бои Люфтваффе. М., 2006; Липферт Г. Дневник гауптмана Люфтваффе. М., 2006; Ханниг Н. Воспоминания эксперта Люфтваффе. М., 2007; Йонен В. Ночные эскадрильи Люфтваффе: Записки немецкого летчика. М., 2005; Хенн П. Последнее сражение: Воспоминания немецкого летчика-истребителя. 1943–1945. М., 2006.

⁷ Речь идет о мемуарах: Голубев В. Ф. Во имя Ленинграда. М., 2000; Архипенко Ф.

Я начал войну на «Чайке»: Записки летчика-истребителя. М., 2007; *Решетников В.* Обреченные на подвиг. Избранники времени. М., 2007.

⁸ *Евстигнеев К.* Крылатая гвардия. Есть упоение в бою. М., 2006. С. 43.

⁹ *Куманичкин А. С.* Чтобы жить... // *Куманичкин А. С.* Чтобы жить... *Купцов Н. С.* Воздушные рабочие войны. *Николаев М. А.* Добровольцы, шаг вперед! М., 1987. С. 6.

¹⁰ *Кузнецов В. А.* Серебряные крылья. М., 1972. С. 119.

¹¹ *Скоморохов Н.* Боем живет истребитель. М., 1981. С. 223.

¹² *Липферт Г.* Дневник гауптмана Люфтваффе. 52-я истребительная эскадра на Восточном фронте. 1942–1945. М., 2006. С. 126.

¹³ Беспалов Николай Ефимович // *Драбкин А.* Я дрался с асами люфтваффе. На смену павшим. 1943–1945. М., 2006. С. 447.

¹⁴ *Покрышкин А.* Познать себя в бою. М., 2006. С. 124.

¹⁵ *Савицкий Е. Я.* Полвека с небом. М., 1988. С. 384.

¹⁶ *Бодрихин Н. Г.* Предисловие ко Второму изданию. С. 12.

¹⁷ Интервью с Эрихом Хартманом см. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.redrodgers.com/>

¹⁸ *Щербаков А. А.* Летчики, самолеты, испытания. М., 1998. С. 64.

¹⁹ *Голубев Г.* В паре с «сотым». М., 1974. С. 112.

²⁰ *Авдеев М. В.* У самого Черного моря. М., 1968. С. 97.

²¹ *Чуев Ф. И.* Избранное: Стихи. С. 120.

²² *Чуев Ф.* Солдаты империи: Беседы. Воспоминания. Документы. М., 1998. С. 217.

²³ *Крамаренко С.* Против «мессеров» и «сейбров». В небе двух войн. М., 2006. С. 359.

²⁴ *Куманичкин А. С.* Чтобы жить... С. 63.

²⁵ *Толивер Р. Ф., Констебль Т. Дж.* Лучший ас Второй мировой. М., 2004. С. 34.

²⁶ *Воронов В. И.* Морские истребители. М., 1986. С. 61.

²⁷ *Бодрихин Н. Г.* Предисловие ко Второму изданию. С. 12.

²⁸ Чергова дюжина асов Люфтваффе. Минск, 2000. С. 279.

²⁹ *Новиков А. А.* В небе Ленинграда: Записки командующего авиацией. М., 1970. С. 90.

³⁰ *Бабак И. И.* Звезды на крыльях. Харьков, 1975. С. 104.

³¹ *Дольников Г. У.* Летит стальная эскадрилья. М., 1983. С. 31.

³² Там же. С. 30.

³³ Там же. С. 41.

³⁴ *Галланд А.* Первый и последний: Немецкие истребители на Западном фронте. 1941–1945 гг. М., 2004. С. 148.

³⁵ *Еремин Борис Николаевич* // *Драбкин А.* Я дрался на истребителе. 1941–1942. М., 2006. С. 157.

³⁶ Летающие тузы: Российские асы первой мировой войны. СПб., 2006. С. 167.

³⁷ *Дольников Г. У.* Летит стальная эскадрилья. М., 1983. С. 85–86.

³⁸ *Лавриенков В. Д.* Возвращение в небо. М., 1983. С. 127.

³⁹ *Ващенко Н. В.* Из жизни военнопленного // *Палий П. Н.* В немецком плену. *Ващенко Н. В.* Из жизни военнопленного. Paris, 1987. С. 249.

⁴⁰ *Грибанов С.* Заложники времени: сочинение летчика-истребителя на свободную тему. М., 1992. С. 214.

⁴¹ *Савицкий Е. Я.* Полвека с небом. М., 1988. С. 101.

⁴² *Красовский С. А.* Жизнь в авиации. М., 1968. С. 152.

⁴³ *Лавриенков В. Д.* Возвращение в небо. М., 1983. С. 176.

⁴⁴ *Смирнов Б. А.* Небо моей молодости. М., 1990. С. 310.

⁴⁵ Интервью опубликовано на сайте А. Драбкина. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.iremember.ru/>

⁴⁶ *Сенявская Е. С.* Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. М., 2006. С. 11.

- ⁴⁷ *Куманичкин А. С.* Чтобы жить... С. 34.
- ⁴⁸ *Шевчук В. М.* Командир атакует первым. М., 1980. С. 163.
- ⁴⁹ Звонарев Константин Григорьевич // *Драбкин А.* Я дрался с асами люфтваффе. На смену павшим. 1943–1945. С. 432.
- ⁵⁰ Интервью с И. Л. Звягиным. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: [http:// www. airforce.ru](http://www.airforce.ru). Интервьюер О. Корытов.
- ⁵¹ *Шербаков А. А.* Летчики, самолеты, испытания. М., 1998. С. 81.
- ⁵² *Микоян С.* Мы – дети войны: Воспоминания военного летчика-испытателя. М., 2006. С. 117.
- ⁵³ Интервью с Йоханнесом Штайнхоффом. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.redrodders.com/>
- ⁵⁴ *Липферт Г.* Дневник гауптмана Люфтваффе. 52-я истребительная эскадра на Восточном фронте. 1942–1945. С. 81.
- ⁵⁵ Там же. С. 234.
- ⁵⁶ Беспалов Николай Ефимович // *Драбкин А.* Я дрался с асами люфтваффе. На смену павшим. 1943–1945. С. 455.
- ⁵⁷ *Грибанов С.* Заложники времени: сочинение летчика-истребителя на свободную тему. С. 213.
- ⁵⁸ *Сенявская Е. С.* Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества. С. 181.
- ⁵⁹ *Слуцкий Б.* Записки о войне. СПб., 2000. С. 108.
- ⁶⁰ Семен Львович Ария, Поляновский Юрий Максович // *Драбкин А.* Я дрался на Т-34. Сквозь пекло войны. М., 2006.
- ⁶¹ Кривошеев Григорий Васильевич // *Драбкин А.* Я дрался с асами люфтваффе. На смену павшим. 1943–1945. С. 26.
- ⁶² *Чувев Ф. И.* Избранное: Стихи. С. 486.

© В. П. Лукьянин
Екатеринбург

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ КАК РЕЗУЛЬТАТ СТОЛКНОВЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ И ИНОНАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Сформулированная таким образом тема представляет собою лишь один, хотя, на мой взгляд, и очень важный (особенно для некоторых поворотных этапов развития литературной истории), аспект более широкой проблематики, вынесенной на обсуждение на нашей нынешней конференции. В начале выступления мне хотелось бы выразить свое понимание общей проблематики.

Признаться, сначала идея организаторов конференции рассмотреть литературную историю Урала через призму понятия «творческая индивидуальность» меня несколько озадачила, но, поразмыслив, я нашел ее не только оригинальной, но и чрезвычайно плодотворной. Правда, чтобы ее должным образом оценить, нужно разобраться в самом понятии «творческая индивидуальность».

С незапамятных времен существует традиция изучения литературных произведений в школе: сначала фундаментальные характеристики (характеры, конфликты, идея), а потом «художественные особенности»: у одного писателя стиль метафоричный, у другого афористичный, а третий передает психологические состояния героев через картины природы и т. п. Заглянув в одно достаточно новое и, похоже, востребованное («4-е издание, переработанное и дополненное») методическое пособие, посвященное преподаванию литературы в школе, я обнаружил, что давняя традиция жива и процветает: «Отмечаем точность и тонкость передачи переживаний лирической героини, глубину и содержательность стихотворений при небольшом их объеме, благородную простоту слога, умение обрисовать характер одним жестом, интонацией, репликой...»¹. Разве не то же самое, чему учили нас в детстве А. Г. Дементьев и Л. А. Плоткин? Однако «творческая индивидуальность», понимаемая таким образом, оказывается чем-то вроде бантика на лацкане пиджака: он может быть хорош или плох сам по себе, но зачем им этот пиджак украсили – никому не ведомо и даже вроде бы никому не интересно.

Совсем другое дело, если «творческую индивидуальность» понимать как «проекцию» родового понятия «человек» на отдельно взятого индивида. Для ясности следует подчеркнуть три важных момента. Индивид рождается как представитель биологического вида *Homo sapiens*, имея, разумеется, некоторые неповторимые особенности, изначально отличающие его от других особей того же вида, – это раз. Второй момент. Хотя индивид и рождается (в биологическом смысле) человеком, но человеком в подлинном смысле этого слова становится уже после рождения, на свой лад аккумулируя в себе человеческое содержание той среды, к которой принадлежит по факту рождения. («Он в Риме был бы Брут, в Афинах – Периклес...» и т. д.)

И еще очень важно принимать в расчет, что речь идет о *творческой* индивидуальности. Дело в том, что в повседневной жизни человеку приходится выполнять много рутинных, нетворческих операций – от пользования ложкой и вилкой во время обеда до сложнейших математических расчетов. Осваиваются они порой не без труда, но по мере накопления опыта навык выполнения этих действий закрепляется на уровне инстинкта, и тогда лучше выполнять их не задумываясь. То есть мы действуем уже, как говорится, «на автомате». И все чаще эти действия (за исключением разве что «работы» за столом с вилкой и ложкой) перепоручаются автоматам – роботам и компьютерам.

Но встречается немало задач, которые алгоритмизации не поддаются, они требуют творчества. Вера гуманитариев (к которым и сама я принадлежу) в безграничность возможностей компьютера настолько безоговорочна, что мысль о существовании задач, в принципе не поддающихся решению с помощью компьютера, кажется им данью консерватизма и косности. Однако ученые, которые непосредственно занимаются этой проблематикой, имеют на сей счет гораздо более трезвый взгляд. «...Современный компьютер, – разъясняет академик Н. Н. Красовский, – ... может выбирать из десятков (! – *В. Л.*) разработанных математиками логик... Между тем в жизни не так уж редко – гораздо чаще, чем может показаться на первый взгляд, – возникают ситуации, когда и ста готовых логик не хватает, чтоб найти решение. И тогда совершается творческий акт, который не укладывается в рамки продуманного и просчитанного прежде; на языке поэзии он называется озарением.

Озарение – дар человеческий»².

Тут надо пояснить: биологическое существо, именуемое *Homo sapiens*, совершает множество действий, которые – по-своему, конечно – могут совершать и «братья наши меньшие»; объяснять их «даром человеческим» было бы неуместно. Заученные до автоматизма действия (те, что можно перепоручать роботам и автоматам) тоже не отражают суть человека. В тех и других случаях работает лишь «дежурный участок» нашего мозга. Иное дело – творчество: надобность в нем возникает тогда, когда некое явление (впечатление, состояние, чувство, переживание) не укладывается в структуры нашего миропонимания. Чтобы найти ему место, необходимо активизировать весь духовный опыт. Этот акт возможен лишь при условии, если духовный опыт достаточно богат и вектор желаний направлен на поиск решения. Тем не менее, он не является следствием волевого усилия, он постигает нас внезапно и необъяснимо и воспринимается как вспышка, озарение. Вот это озарение и есть нечто такое, что свойственно только человеку, – «дар человеческий».

Таким образом, в творческом акте все, что составляет содержание индивидуальности, срабатывает подобно фугасу под воздействием детонатора. И вот к чему я веду: если в индивидуальности прямо или косвенно, отдаленно, опосредованно проецируется человеческое содержание исторического времени и конкретного – в нем живущего – общества, то творческая индивидуальность оказывается подобием капли воды, по которой можно изучать все свойства океана.

Однако какой смысл изучать каплю, спросите вы, если вот он – весь океан – перед нами: хоть неогляден, но пройден вдоль и поперек, нанесен на карты, измерен вширь и вглубь? А смысл, на мой взгляд, очевиден: океан может бушевать в жестоком шторме или нежиться под теплым солнцем, но эти состояния возможны лишь потому, что его вещество – вода – обладает определенной плотностью, текучестью, поверхностным натяжением и иными свойствами. То есть даже мало сказать, что все состояния океана заключены в капле воды: еще важнее, что свойства, заключенные в капле, необходимо знать, чтобы объяснить и накат волны, и подводные течения, и мрак бездны. А если оставить иносказания, то я имею в виду, что акт творчества совершается всегда в отдельно взятой голове, и поэтому все события, которые происходят в нашей безбрежной литературе, могут получить внятное объяснение лишь через творческую индивидуальность. Порой объяснить их иначе никак и не получается.

Последнее утверждение поясню примером. Давно уже, лет тридцать назад, был у меня любопытный разговор с довольно известным тогда литературным критиком Михаилом Синельниковым. Мы жили в Доме творчества, общались в столовой, и как-то раз он показал мне самую свежую свою публикацию в одном из ведущих столичных журналов – большую аналитическую статью о рабочей теме в литературе. Умная была статья, но один момент в ней меня смутил: критик целый раздел посвятил весьма серьезному и благожелательному анализу повести, которую я знал и считал за пределами слабой. Я ему об этом сказал, и Михаил Хананович неожиданно легко со мной согласился: дескать, повесть на самом деле очень плоха (он выразился даже намного радикальнее), но лучшего произведения для подтверждения своей мысли он не нашел. Тогда я высказал осторожное предположение: а может, это сама мысль неверна, если ничто ей не соответствует в действительности?

Сейчас-то я мог бы сказать более определенно: рассмотрение литературной истории через призму авторской индивидуальности позволяет ввести в оборот такой инструмент анализа, как художественный вкус. Обычно это не делается: как бы само собой разумеется, что раз мы говорим о литературе, так разного рода графомания не принимается в расчет. Но это слабый довод, потому что границы между подлинной литературой и тем, что принято в обиходе называть графоманией, оказываются подвижны. Будучи читателем с большим стажем, я отлично помню, какие искренние восторги широкой читающей публики когда-то вызывали вещи, которые сегодня не то

чтобы забыты – иные даже и не забыты, а читать их сегодня невозможно, потому что они выпали из «нормы вкуса» и воспринимаются как графомания.

А выпали они из «нормы вкуса», потому что вкус – инструмент эстетического суждения не врожденный, а благоприобретенный, он отражает коллективный и индивидуальный художественный опыт, который каждый из нас получает под воздействием множества закономерных и случайных (и далеко не всегда осознаваемых) обстоятельств. Суждение вкуса носит непосредственный характер: нравится – не нравится, и попробуй что-нибудь докажи! Но та база, на которой вкус основывается, вполне поддается анализу, и тут перед нами раскрывается широчайшее поле исследования...

После сказанного, я полагаю, можно обратиться к уральской литературной истории советского периода и к ориентированной на нее главной теме моего доклада. Если очень коротко сформулировать мысль, которую я хочу предложить вашему вниманию, то она заключается в следующем. Хоть литературная жизнь на Урале, как и вообще в стране, с середины 30-х гг. (с момента создания Союза советских писателей) до конца 80-х и протекала в четких организационных рамках и была достаточно жестко регламентирована, однако тот «сосуд», который мы называем творческой индивидуальностью, наполнялся не из одного, а из разных источников, и, соответственно, никакой универсальной «нормы вкуса» для писателей не существовало, как не существовало ее и для читателей.

Была еще значимой, но со временем угасала традиция советской классики времен первых пятилеток с ее пафосом преобразования жизни в соответствии с идеалами социализма – традиция соцреализма. Эта традиция генетически была тесно сопряжена с журналистикой и публицистикой, для нее были характерны обращение к злободневной тематике, схематизм психологических коллизий, приблизительность письма. Власть и идеологические органы это направление всячески поддерживали, рассчитывая использовать такую литературу как средство для достижения своих целей (закамуфлированных под задачу строительства социализма и коммунизма). (Тут можно говорить и о лестном внимании партийной печати, и о творческих командировках, и о премиях, и о помощи писателям в бытовом плане. Упомянутая статья М. Синельникова – независимо даже от субъективных намерений автора – тоже должна рассматриваться в этом ряду.) Надо признать, что духовное воздействие произведений этого плана на читателей порой бывало достаточно сильным

(если эти вещи затрагивали воспаленные ткани и члены общественного организма), но, как правило, поверхностным и кратковременным: боль перекинулась на другой орган – и вчерашний «бестселлер» отложен на дальнюю полку.

Чтобы углубить воздействие своего произведения на общественное настроение, продлить его активную жизнь, писатель должен был развить и обогатить свой духовно-творческий арсенал. И читателю этот способ освоения действительности должен быть внятен. Главной опорой для них обоих при этом служила русская классика – она даже и официально признавалась важнейшим источником соцреализма. Но по мере того, как актуальной художественной культурой осваивалось классическое наследие, литература и читатель становились все менее удобными объектами идеологических манипуляций и накапливали в себе духовную энергию, потенциально опасную для самой советской власти, что поначалу порождало многочисленные конфликты, скажем так, локального масштаба, а к середине 80-х гг. обернулось глубоким кризисом всей советской системы, включая и литературу.

Зарождение и развитие этого кризиса можно было бы показать на многих примерах; мне особенно интересны в этой связи две творческие судьбы, развертывавшиеся на Урале у всех на виду.

Прежде всего, хочу вспомнить поэта Льва Сорокина. Десять лет назад – к семидесятилетию Льва Леонидовича, до которого ему, увы, не суждено было дожить, – мне довелось вместе с вдовой поэта Р. В. Сорокиной готовить к печати миниатюрное издание его лирики. Это было экспериментальное издание, составленное в основном не из целых стихов, а из фрагментов. В истории поэзии бывало немало случаев, когда небольшой отрывок стихотворения начинал восприниматься как законченное произведение и в этом качестве обретал долгую жизнь. А полный текст как-то забывался, многие читатели нынче даже не знают о его существовании. Руководствуясь этими образцами, мы с Риммой Васильевной решили из стихов Льва Сорокина – подчас громоздких, назидательных, слишком пафосных – выделить эпизоды, где особенно ярко проявились черты его лирического дарования: «Дразнит электричку / Эхо синих гор. / Бросишь взор, как спичку, / На душе – костер...»; «Подкармливаю сердце, / Словно птицу, / Пилюли на ладони подаю...» А ведь сколько им было написано стихов «нужных» (кому и зачем?): к пленумам и съездам, о революции, о Ленине, о партии (и отдельно о партийной программе)... Если бы мне не довелось достаточно близко знать

Льва Леонидовича на протяжении многих лет, я принял бы его за конъюнктурщика (как принимали многие другие), но я-то точно знаю, что он был искренен.

Так уж сложилась его жизнь: он вырос «в семье, преданной идеалам революции, где превыше всего ставились понятия “родина”, “партия”, “коммунист”»³, рано получил признание, тридцатилетним был избран ответственным секретарем областной писательской организации. Он много ездил по стране, и его выступления в любой аудитории воспринимались с восторгом (я много раз был сам тому свидетелем), он никогда не был «невыездным» и побывал во многих странах. Советская власть была его властью, он утверждал ее всеми средствами своего поэтического таланта и мастерства. А. С. Субботин в цитированном выше предисловии к книге избранных стихов поэта в серии «Уральская библиотека», на мой взгляд, очень точно писал: «Миссия поэта, в сознании Льва Сорокина, неразделима с миссией моралиста и агитатора, публициста и оратора – с миссией гражданина. Более того, я бы сказал, что зов современности и даже злободневности звучит в нем подчас сильнее зова искусства». И далее: «Принципиальная, последовательно утверждаемая жизненная позиция всегда вызывает уважение, и с этой точки зрения написанное Л. Сорокиным обладает достоинством подлинности, серьезностью нравственного пафоса, поучающей верностью избранной цели»⁴.

Он был свидетелем последних лет Советского Союза, происходящий на его глазах развал великой страны, которой он преданно служил своей поэзией, несомненно, ускорил его кончину. Его последние стихи исполнены истинного трагизма:

Звезда во тьме,
Как уголек в золе.
С тоской гляжу
В небесную остуду.
Я временно прописан на Земле,
До той поры,
Пока не позабудут.
Забудут через год
Или года,
Что-что,
А забывать у нас умеют...

Трагическое предчувствие поэта имело реальные основания: своей поэзией Лев Сорокин искренне служил советской власти, но советской власти не стало... Принято считать, что советская власть

нанесла непоправимый урон поэзии тем, что над одними поэтами она учиняла физическую расправу, других изгоняла за пределы страны, третьим закрывала путь к читателю. При этом как-то не принимается во внимание, что существует и четвертый вариант убийства поэзии – пожалуй, самый распространенный (и творчество Льва Сорокина лишь один из самых ярких, но многочисленных примеров): культивирование ложных представлений о назначении поэзии и искусства вообще, ложная творческая установка деформировали несомненный творческий дар.

Напоминаю, что предмет моего рассуждения сейчас – внутренне противоречивый процесс: чтобы эффективнее воздействовать на общественное сознание, советская литература должна была преодолевать соцреалистическую ограниченность и все плотнее опираться на базу классической литературной традиции, но по мере нарастания этого процесса литература все ощутимее проявляла себя как разрушительная сила по отношению и к эстетике соцреализма, и к идеологическим устоям советской системы вообще. Талантливый поэт Л. Сорокин был слишком тесно связан с системой – и это губительно сказалось на его творчестве.

Другую грань этой коллизии позволяет столь же наглядно увидеть творческая судьба прозаика Николая Никонова.

В последние годы своей жизни Николай Григорьевич всячески подчеркивал свою несовместимость с советской системой: дескать, «начинался я во времена у ж а с а ю щ е й идеологической цензуры»⁵ и т. п. Но ведь, по крайней мере, в первый период своего творчества он был не менее благополучным советским писателем, нежели Лев Сорокин. Вот что, в частности, Никонов писал в предисловии к сборнику своих повестей, изданному в 1975 г.: «Мое рождение совпало с рождением титанического Уралмаша, детство – с первыми пятилетками, отрочество – с Отечественной войной. Пусть не осудят за столь высокие сопоставления, но я не могу обойтись без них, ибо вся моя сущность вплавалась, вплеталась, неразделимо существовала сообщно с этими событиями...». Пройдут еще десятилетия, и в его текстах появятся и «оголтелая, иначе не скажешь, индустриализация» («В поисках вечных истин»), и «сатанинская сила, привнесенная в Россию Лениным» («Бытие»). Поворот в отношении к тому, с чем собственная «сущность» казалась ему прежде неразделимой, произошел закономерно и по-своему оправданно, но тогда, когда писалось процитированное выше предисловие, Никонов был, я думаю, вполне искренен.

Так что же с ним произошло? А все просто: по мере того, как развивался и углублялся его реалистический талант, начали возникать и усиливаться трения его (скажу вот так, уклончиво) с цензурой. Его повесть «В больнице» была поставлена на первый номер «Урала» за 1968 г., но не вышла: цензор усмотрел, что в слишком мрачных красках отображена в ней реальность советской медицины. Потом повесть все-таки напечатали, изменив название на более «жизнерадостное» («Вкус жизни») и кое-что поправив в сюжете. Процитированное выше – очень «советское» по духу – предисловие Николай Григорьевич написал несколькими годами позже, следовательно, оппонентом советской системы он еще не был, а свои цензурные неприятности относил за счет неумных исполнителей на местах. Потом у него было столкновение – даже не с цензурой, а с главным редактором журнала «Урал» В. К. Очеретиним, ортодоксальным сторонником системы, – по поводу «публицистической поэмы» «Следысы», но и тут система была еще как бы ни при чем. Произведение, правда, разобрали по частям: большая глава пошла в журнале «Наш современник», другие главы – в «Уральском следопыте», потом эту вещь (в сокращенном виде) напечатали полуторамиллионным тиражом в «Роман-газете», а через год-другой ее «собрали» уже целиком в томе, изданном Средне-Уральским издательством.

А следующее столкновение по идеологическим мотивам у него случилось по поводу публикации повести «Старикова гора». Повесть таки вышла в 10-м номере журнала «Урал» за 1983 г., но усилиями цензуры и обкома она была урезана примерно на четверть своего объема, однако и в таком виде стала поводом к весьма резким идеологическим обвинениям – в адрес все-таки больше руководства журнала, нежели самого писателя, которого советская власть ценила и хотела «сохранить».

Своеобразие творческой индивидуальности Николая Никонова заключалось, в частности, в том, что он субъективно (как и Лев Сорокин) принимал эстетические установки советской власти, но в творчестве доверял только импульсам своего неординарного таланта, не задумываясь о тех неприятностях, какими эта творческая независимость может для него обернуться. Таким образом, не диссидентские настроения, не влияние каких-то внешних сил, а естественное развитие творческой индивидуальности привело Николая Никонова к драматическим «разногласиям» с советской властью. Нельзя отрицать того, что эти разногласия негативно сказались на самоощущении и, следовательно, на творчестве писателя. Но верно и другое:

эти разногласия подтачивали духовные устои советской власти, и, в результате, разрушение ее было неизбежным.

Но важнее отдельных примеров общая тенденция. К середине 80-х гг. недавно еще полноводный поток советской литературы стал заметно иссякать: писатели старших поколений, за малым исключением, повторяли себя, молодые появлялись все реже и, в сущности, перепевали старших; печатать и читать стало нечего. Эта ситуация сложилась даже в «Новом мире», о чем мне говорил тогда сам С. П. Залыгин.

На Урале путь к выходу из кризиса обозначился публикацией в журнале «Урал» романа Александра Иванченко «Автопортрет с догом» (1986). Роман был встречен читателями неоднозначно (я сам тогда обращал внимание автора на существенные недостатки произведения), но прочитали его все. Новизна его, вызвавшая энтузиазм одних читателей и неприятие других, заключалась в том, что, написанный на хорошем русском языке, отличающийся тонкой психологической нюансировкой, роман будто бы вовсе не имел ни уральских, ни вообще русских корней. Какие-то реалии его художественного мира узнавались, но взгляд на них был направлен будто бы из иных, не обжитых прилежным читателем советской литературы пространств. Дело объяснялось достаточно просто: творческая индивидуальность писателя, выросшего в уральской глубинке (в Краснотурьинске) и окончившего московский Литинститут, сформировалась не на базе советской литературы или даже русской классики, а под влиянием англоязычной, в первую очередь американской, литературы.

Вслед за Александром Иванченко пришла целая толпа постмодернистов, противопоставивших свою безбрежную вольницу жесткой нормативности отечественного реализма с оглядкой на иноязычный опыт.

А года два-три назад я стал свидетелем по-своему забавной и грустной сцены на всероссийском семинаре молодых писателей. Юной сочинительнице, недостаточно чувствующей язык, советовали учиться у признанных мастеров слова – у Виктора Астафьева, Николая Никонова, Владимира Солоухина...

– Как-как? – переспросила она, прилежно записывая. – Солоухина или Соло-ухина?

Имя для нее было незнакомо, и это уже – симптом...

Вообще говоря, прививка к национальному «дичку» побега «высокопродуктивных пород» – явление известное. Таким образом за счет «привоя» от русской литературы обогащался «генофонд» мла-

дописьменных литератур в СССР, так начинали, с прививкой от английской, французской, португальской литератур, свои национальные литературы многие народы нынешней Африки. Да ведь и основоположники русской классики, включая Пушкина, писали о русской жизни с оглядкой на французских, немецких, английских классиков.

Тем не менее, столкновение национальных и инациональных традиций в процессе становления творческой индивидуальности всегда является ключом к пониманию важных поворотов литературной истории.

Примечания

¹ *Егорова Н. В.* Поурочные разработки по русской литературе XX века: 11 класс, 1 полугодие. 4-е изд., перераб. и доп. М., 2005. С. 138.

² *Красовский Н. Н.* Озарение – дар человеческий // Урал. 1999. № 9. С. 5–6.

³ *Субботин А. С.* «Для живущих сегодня людей...» // *Сорокин Л. Л.* Зимняя молния: Стихи. Свердловск, 1987. С. 11.

⁴ Там же. С. 10, 11.

⁵ Здесь и далее цитаты из Н. Никонова я привожу по своей статье, которой открывается первый том 9-томного собрания сочинений писателя (Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2006).

© **Н. А. Рогачева**
Тюмень

ПРИНЦИП «НЕЗАВИСИМОСТИ» В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ ТЮМЕНИ

Вопрос о степени самобытности региональной литературы затрагивает каждого художника, чья судьба связана с провинцией. Однако на разных исторических этапах он приобретает большую или меньшую остроту. Для поэтов Тюмени время осмысления ценности своего творчества наступило в конце 1980-х гг., вызвавших перестройку официальных литературных институтов и литературного быта региона в целом. Именно тогда отчетливо прозвучала своего рода «декларация независимости» тюменской поэзии.

В 1988 г. в газете «Тюменский комсомолец» была опубликована статья поэта и прозаика Андрея Маркиянова со знаменательным заголовком – «От молодости к несостоятельности». Посвященная 25-летию Тюменского отделения Союза советских писателей, статья «подводила итоги» его четвертьвековой деятельности в противовес

официальному отчету ответственного секретаря писательской организации Сергея Шумского¹. В единственной широкой дискуссии о тюменской литературе, спровоцированной этой публикацией, приняли участие и «старые» члены Союза, и молодые писатели, и представители тогда уже оформившегося «андеграунда».

К концу 80-х – началу 90-х относится целый пласт высказываний (в прозе и в стихах) о мере самостоятельности и самодостаточности провинциальной лирики в целом и тюменской поэзии – в особенности. Для многих пишущих наиболее простой и естественной формой утверждения независимости оказалось противопоставление провинции как духовно стабильного мира столице, обесцenenной в погоне за новизной и ориентированной на запад. Поэзия Тюмени, по существу, повторила комплекс мотивов, хорошо известных советской литературе того времени, подчеркивая сопринадлежность своих авторов поколению знаменитого провинциала Николая Рубцова.

Я помню день, московский первый день.
Литинститут. И стен его величье.
Мы шли туда из русских деревень,
Ловя ухмылки мальчиков столичных.

Мы состязаться с ними не могли
И восхищать поклонниц на эстраде,
Нам было проще грузные кули
Без лишних слов таскать на зерноскладе.

Что знали мы? Лишь сельскую страду
Да телогрейки, выжженные потом!
И вновь впряглись мы в черную работу,
Пока они шумели на виду.

О мальчики! Хитер крестьянский ум:
Мы были в жизни пристальней и тише.
Где вы теперь? Я помню только шум.
А может, это дождь стучал по крыше?

(Николай Денисов. Прошли года...)²

Тюменская поэзия долгое время воспринималась как поэзия темы (история Сибири, освоение, экология), отличаясь иногда запоздалым пристрастием к эпике, почвенничеству, публицистике и риторике. Но она, без сомнения, вырабатывала свой язык, находя для него опору в крае, который казался всем чужим. Лучшие стихи того времени были связаны с переживанием драмы отношений человека и места. Так возникали миражные города Альфреда Гольда, убий-

ственный образ «развершейся» дороги в поэзии Александра Грещина:

Я шел. «Остановись, чужак», –
Река из-за кустов шептала.
Я плыл. И вот ее квартала
Огни. Вот дом ее. Я шаг

Прибавил. Я во двор влетел.
«Дошел», – шептал. «Я так хотел», –
шептал. Дошел! Еще немного.

В подъезд нырнул я, как под лед.
Последней лестницы пролет.
Я – настезь дверь! А там – дорога...³

На сращении русской и татарской культуры формировались сложные метафоры Николая Шамсутдинова, Юрия Баскова, Булата Сулейманова, Владимира Нечволоды.

Стилистика шестидесятых–семидесятых годов для значительного круга тюменских авторов со временем становится идеологией творчества. В 1989 г. выходит сборник «молодой поэзии» «Времена, в которые верю», составленный Николаем Васильевичем Денисовым. Пристрастия зрелого поэта, выпускника литинститутского семинара, который вел Михаил Львов, («Мне... ближе та поэзия, что идет от конкретных, а не умозрительных эмоций, наполненная реальной предметностью...») сказались в подборе текстов: «На фоне сегодняшних “углубленных” стихов, “сверхпоэзии” или “метаметафористики” задорность В. Козлова может показаться легковесной. Возможно! Но ведь это стихи настроения времени – шестидесятых годов, и именно настроения тюменских первопроходцев»⁴. Откровенно тенденциозный опыт объединения людей разного возраста, различного поэтического и жизненного опыта вызвал резкую реакцию самих участников издания: «– Вот как долбят горбатых, – передал я сборничек землячке Светлане Соловьевой. – В мешок – и палкой!..

Мне захотелось исправить собственную строчку, вынесенную в заголовок. “Времена, в которые верю”. Для меня они кончились»⁵.

Но, как бы то ни было, желание обособить провинциальное поэтическое пространство становится сознательно культивируемой позицией и привносит новое значение в словосочетание «независимая поэзия», которое теперь понимается как отказ от условной метафоричности, иронии, как независимость от постмодернизма, отождествляемого со «столичной» литературой. Эту позицию и декларировал Н. Денисов, приводя во вступительной статье стихотво-

рение тобольской поэтессы Светланы Соловьевой (кстати, не принятой ни в какой союз писателей из-за отсутствия авторского сборника стихотворений вплоть до 2002 г.):

Была в столице. Ну, шумят поэты!
И, разгребая папиросный дым,
Доказывают громко: «Мы – планеты,
Мы сознаем себя... Мы создадим...»
Мудрёно что-то. Спорить с ними зряшно,
Беседа не по моему уму.
У нас теперь в деревне пахнет пашней,
Наверно, бабка прибралась в дому.
В низинах, в пойме зеленеет лютик...
(Домой бы! Неудобно встать, уйти.)
Я не планета, я скорее спутник,
Поскольку мне с Землею по пути⁶.

Обращение к классике и в данном случае напоминание о стихотворении Н. А. Некрасова («...А там, во глубине России – / Там вековая тишина. / Лишь ветер не дает покою / Вершинам придорожных ив...») не просто ставит провинциального поэта вне «словесной войны», а уводит его в глубь времени, от сиюминутного – к вечному.

Когда в предисловии к сборнику Михаила Федосеевского «Солнечные часы» (1998) говорится о «лиризме и независимости суждений» автора, имеется в виду в первую очередь право на прямое высказывание, на сохранение ценности непосредственного лирического переживания. Сам Федосеевский в разное время увлекался свободным стихом (его тексты представлены в «Антологии русского верлибра». М., 1991), подражаниями Льву Рубинштейну («По ходу солнца», 1993), с середины 1990-х тяготеет к православию и славянофильству. Так понятия «независимость и лиризм», насколько можно судить, до сих пор определяют решение о членстве в Союзе писателей России, куда с начала 1990-х вошли Михаил Федосеевский, Виктор Захарченко, Екатерина Пионт, Евгений Вдовенко, Николай Старченков.

Общность художественной идеологии связывает многих тюменских авторов поверх сложившейся за двадцать лет системы литературной жизни города, где, напротив, действуют центробежные силы, устремление к размежеванию. Наряду с Тюменским отделением Союза писателей РФ были созданы самостоятельные окружные писательские организации, Тюменское отделение Союза российских писателей (1994), который сегодня объединяет поэтов Николая Шамсутдинова, Анвара Исмагилова, Анатолия Марласова.

Авторская поэзия потребовала авторского пространства для публикации. При том, что ни издательств, ни литературно-художественного журнала в то время в Тюмени не было, их роль выполняли газеты, где писатели служили редакторами литературных страниц. Отсюда происходило разрастание «авторских периодических площадей»: литературная страница «Проталина» Александра Гришина в «Тюменских известиях», газета «Тюмень литературная» Николая Денисова, альманах «Сибирский тракт» Анатолия Васильева, газета-альманах «Живое слово» Константина Тихомирова, детская газета «Лесовичок» прозаика Геннадия Колотовкина, а затем поэта Юрия Зимина. Каждое из этих изданий отстаивало право на субъективность в отборе текстов, в оценке тюменской литературы, в них отчетливо проявилась тенденция к автобиографичности, формированию литературного процесса вокруг судьбы автора «страницы» и его поколения. Естественно, что с уходом поэта издание теряет целостность, как это произошло с «Проталиной» и «Лесовичком».

Сегодня «официально независимая» поэзия Тюмени группируется вокруг альманаха «Врата Сибири» («Сибирское богатство»), который выходит с января 1999 г. при поддержке Администрации Тюменской области. В нем публикуются стихи авторов из Тюмени, Тюменской области, Ханты-Мансийского и Ямало-Ненецкого округов – и тех, кто состоит в литературных объединениях, и тех, кто не стремится попасть в какие-либо «союзы»: на одних страницах оказываются «постмодернист» Николай Шамсутдинов, «славянофил» Николай Денисов, «несоюзные» Сергей Горбунов (автор книги стихов «До ближней звезды», 1995), Елизавета Ганопольская (автор самиздатовского сборника «Дивный сад на берегу моря поодаль от города», 1990, и книги «Любовь № 18», 2006), Ирина Гущина (автор книг «Разрыв-трава», 1996; «Медленный рассвет», 2002), Леонид Ткачук («Новолуние», 2000) и др., а также начинающие поэты, чаще всего – работающие журналисты (Ольга Иженякова), «любители» (от школьников до людей зрелого возраста). Таким образом, издание вновь объединило членов разных писательских организаций, действующих на территории региона. С одной стороны, его характеризует явная открытость, отчетливое размывание границ поэзии, с другой – достаточно жесткие принципы отбора авторов, до сих пор разделяющие тюменскую литературу на «официальную» и «альтернативную», на «своих» и «чужих».

Независимо от официальных творческих организаций в Тюмени сложилось пространство альтернативной культуры со своими героя-

ми, традициями, мифами, центром которого стала тюменская рок-поэзия. Исследователи называют разные даты оформления рок-движения региона: рок-клуб ТюмГУ был создан в 1982 г., в 1985-м – первая русскоязычная тюменская рок-группа, первый рок-концерт прошел 12 апреля 1986 г., когда на филологическом факультете выступила «Инструкция по Выживанию». Первые публикации о рок-поэзии в молодежных газетах Тюмени также относятся ко второй половине 1980-х гг. В начале девяностых «тюменский рок» имел уже собственную историю: «Моя фамилия Немиров. В 1984–87 гг. я был известен в определенных кругах как один из вождей сибирского панк-рока – небезызвестной (опять же в определенных кругах) ИНСТРУКЦИИ ПО ВЫЖИВАНИЮ. Собственно, это я ее и породил...»⁷. Тюмень получила статус «столицы российского панк-рока», вошел в обиход термин «тюменско-сибирский панк-рок» (достаточно условный, о чем можно судить хотя бы по словам Николая Кунцевича – Ника Рок-н-РоЛла, автора этого термина: «Да не было никакого панк-рока в Тюмени»⁸). Считается, что именно «Инструкция по Выживанию» положила начало ряду других проектов – «Культурная революция», «Кооператив Ништяк», «Центральный Гастроном», «Чернозем».

Ретроспективно, в 1997 г. оценивая историю «тюменского рока», Дмитрий Колоколов (создатель группы и альманаха «Чернозем») пишет: «Тюменский рок является важнейшим пластом культуры города. <...> Нашумевший хит “Лучше по уши влезть в дерьмо”. Автор текста – М. Немиров:

Никто не хочет бить собак,
Запуганных и старых,
Но норовит отведать всяк
Сосцов девичьих алых.
Никто не хочет быть убит
Упавшим вдруг балконом,
Но каждый хочет морду бить
Прохожим и знакомым.
Лучше по уши влезть в дерьмо.
Я хочу быть любим, но не вами.
Лучше по уши влезть в дерьмо,
Но не нравиться вам,
Ибо нравиться вам мне противно. <...>

Песня являлась своеобразным гимном протеста всей околоинструкторской молодежной тусовки»⁹.

Именно первое поколение тюменской рок-культуры («сибирская

“поэзия сопротивления”» – В. Крымов) положило начало альтернативной поэзии Тюмени: в самиздатовских рок-журналах состоялись первые публикации Валерия Кочнева, Романа Неумоева, Кирилла Рыбьякова, Дмитрия Никифорова, Дмитрия Колоколова. Определилась философия поэзии андеграунда как способа выжить в условиях города, глухого к любым формам культуры: «Да, приходится искать точку опоры в себе, в самой середине своей сущности. А что делать? Вот и возникает страшный феномен нашей субкультуры. В этом болоте, в этом дерьме и появляются разные ИПВ, ЦГ, Ш.И.З.О, Мертвый Ты и т. д., разные группы»¹⁰. Поразительно, но в Тюмени не было никаких громких акций для создания андеграунда, хотя постфактум и возникла потребность в мифе «о гонителях», отраженном в иронико-героических сюжетах «Большой тюменской энциклопедии» Мирослава Немирова, автобиографической прозы Кирилла Рыбьякова, в комментариях к современным публикациям поэтов тюменского андеграунда. Скорее, в сознании поколения восьмидесятых сам город выступает как пассивно-агрессивная среда, порождающая ответную агрессию: «Порой кажется, что Тюмень заслуживает лишь депрессивно-обличительного гимна, как город, убивающий поэтов, но предоставляющий право говорить от своего имени явной посредственности. <...> Не случайно все революционные литературно-музыкальные события за последние двадцать лет происходили исключительно в “подпольной” области, так называемой контркультуре Тюмени, на стыке идей рок-сопротивления, поэтического экстремизма и их дальнейших трансформаций»¹¹.

Вторая волна тюменского рок-движения (девяностые годы) полнее всего выразила тему убийственного провинциального города, тем более что для многих авторов это время стало действительно смертоносным¹². Альтернативная поэзия актуализировала в концепте Тюмени семантику вязкого, неструктурированного пространства, глухого (в прямом значении) места:

Мимо проносились
Вехи и года
На меня косились
Говорили н-да
Нефть текла рекою
Лаяла пурга
Всех времен герои
Гадили в снега
Здесь, среди болота
Тундры и тайги

Для войны сходились
Разные враги
Здесь Ермак с дружиной
В шапке набекрень
С грохотом и дымом
Делал новый день
Тюмень

(Д. Колоколов. Тюмень)¹³.

В 1980–90-е гг. в Тюмени наступает эпоха самиздата: десятки рукописных журналов, коллективных и авторских сборников до сих пор мало изучены, хотя интерес к ним не прекращается. Наиболее обстоятельная статья В. Медведева о тюменском самиздате была напечатана в вестнике филологического факультета «Филологический дискурс» (2001. № 2). Статья посвящена исключительно рок-журналам: в выборе анализируемых изданий сказались пристрастия автора, участника группы «Центральный Гастроном». Такие журналы, как «Проблема отоларингологии», «Сибирская язва», «Анархия», «Артефакт» и др. (часто представленные одним выпуском), выполнили важную миссию обособления текста из рок-синтеза, перехода от коллективной формы культуры к индивидуальной.

В 1990-е вышло десять номеров рукописного журнала «Чернозем» – самого известного рок-издания Тюмени. Начиная с седьмого номера альманах существовал без Дмитрия Колоколова, погибшего в 1997 г. Первый и седьмой номера открываются ключевым текстом этого издания:

И пришла пора стало тепло
В черную жижу упало зерно
Весело дружно зреют породы
Военно-патриотических всходов
Щедрый край благодатная почва
Этапы большого пути
Украшенья ствола удобренья тела
Вырвут твои сорняки
Чернозем¹⁴.

Многие материалы о рок-культуре Тюмени появились первоначально именно в «Чернозем», каждый номер создавался как цельный текст, который включал в себя не только стихи и прозу (иронико-научную и художественную), но и видеоряд, что придавало изданию коллажный концептуалистский характер. Однако поэтические тексты «Чернозема» при доминанте концептуализма отражают значительно более широкий спектр стилей современной поэзии. Для

объяснения этого парадокса была выдвинута романтическая концепция конфликта поэта и рок-тусовки¹⁵.

К рок-культуре примыкали, но не сливались с ней другие «альтернативные» поэты Тюмени, для которых «независимость» означала свободу от реальности: «Рано уловив мусорный ветер, они пока не приспособиливаются к нашему миру. Вот уж кто действительно отряхнул его прах со своих ног»¹⁶. Общность мироощущения сказывалась в текстах, направленных в глубь сознания, в суицидальных мотивах и образе текучей реальности («мрачной диффузии»):

Мои глаза висят
над потрескавшейся почвой
Они покрыты трещинами
сухого, горячего ветра.
Тонкие нервы
давно вросли в стены.
Я чувствую смещение плоскостей
от идущих
по распятой пустыне.

(К. Сидоров. Когда я открыл огонь...) ¹⁷.

В 2000-е гг. место самиздата занял интернет, где на авторских сайтах размещаются поэтические тексты, иногда – параллельно с альбомами рок-групп, иногда – совершенно самостоятельно, так как пишутся безотносительно к музыкальной композиции. Причем одни и те же авторы зачастую оказываются носителями разных языков, что в конечном итоге ведет к разрыву с рок-культурой, к высвобождению из синтетического целого «чистой» поэзии. Так произошло со стихами Мирослава Немирова, Кирилла Рыбьякова, Дмитрия Колоколова, Алексея Шлякова, Валерия Кочнева.

По существу, и сегодня альтернативная культура в Тюмени держится не то чтобы обособленно, но достаточно закрыто. В течение нескольких лет главный редактор «Филологического дискурса» Н. П. Дворцова восстанавливает «альтернативное поле» тюменской культуры, печатая стихи М. Немирова, Д. Колоколова, О. Федорова, Е. Корн-Кондратенко, В. Доронина, В. Кочнева. Но один из авторов этого проекта отметил: «И ежу понятно, что подлинная энергия, способная детонировать местную культурную ситуацию, находится за пределами официально декларируемых “творческих” структур. Однако и в так называемой альтернативной среде, откуда, казалось бы, следовало ждать экспансии нового искусства, на сегодняшний момент наблюдается полное отсутствие качественно фрондирующей

молодежи, что является главным признаком глубочайшего кризиса»¹⁸. Тем самым под сомнение были поставлены обе формы «независимости» – от столичной литературы и от «официальной» культуры региона, а вопрос о ценности искусства Тюмени перенесен в эстетическую плоскость традиции/новизны, окрашенную романтическим образом «бури и натиска».

Произошло это совсем не случайно: к началу 2000-х гг. стало ясно, что своего читателя поэт находит только в пределах оформившегося культурного пространства. Поэтому, например, выход за границы рок-культуры неизбежно влечет за собой разрыв с «родной» аудиторией. В свою очередь интересы «официальной» тюменской критики также сосредоточены внутри «своего» литературного мира, и все, что в него не вписывается, для нее просто не существует. Не один год «Сибирское богатство» ведет затяжные бои на своей территории, выстраивая полемику между писательскими союзами, которые лишь по видимости отличаются друг от друга, а «альтернативная» поэзия так же тщательно воссоздает свою историю и свои, внутренние, конфликты.

Попытки изменить биполярную структуру пространства тюменской поэзии предпринимались неоднократно. Одной из них можно назвать работу частного издателя Юрия Лукича Мандрики, выпустившего «не за счет автора» сборники И. Гушиной, Е. Ганопольской, Л. Ткачука, К. Михайлова и др. Опыт перестановки смысловых акцентов внутри уже сложившейся системы текстов стал проект «неотюменщиков» (Л. Боярский, А. Маас, Н. Жаркевич и др.), заполняющий лакуны в «Большой тюменской энциклопедии» М. Немирова, Ю. Крылова и отменяющий оппозицию официального / неофициального искусства Тюмени. Новые способы оформления регионального поэтического пространства (не печать, а устное слово, непосредственный контакт с аудиторией, минуя всякие готовые институты культуры), позволяющие разорвать преемственную связь между разными поколениями тюменских поэтов, были опробованы в трех турнирах молодых поэтов – slam'ах.

Но все же более обычной практикой остается издание первого сборника за свой счет с тем, чтобы получить читательский отклик. Заметная черта поэтических книг последнего времени – адресованность тому узкому кругу читателей, который в принципе совпадает с кругом пишущих или замыкается в рамках культурной среды, к которой принадлежат авторы. Таковы сборники университетской поэзии, составленные по принципу «поколения»: например, старшее объединено в юбилейной книге «Сад откровенный» (С. Моор, Н. Де-

ментьева, С. Комаров, В. Богомяков), младшее (в основном студенты-филологи) – в двух выпусках альманаха «Облака» (1998, 2002). Залогом свободного творчества может служить любительский характер поэзии, принципиально независимой от времени и от каких бы то ни было тенденций современной литературы. Подчеркнуто непрофессиональный характер носит книга «Букет на подоконнике» (1999), куда вошли участники поэтического объединения «Радомир» (бывшего литературного объединения «Факел», работавшего еще в доперестроечный период): «геолога и поэта» А. Никашина, «летчика и поэта» В. Шарпатов, юриста и переводчика В. Журкова («Вадим Матвеевич свои переводы считает непрофессиональными, любительскими...», – говорится в предисловии к его стихам).

Камерность поэзии как «формула свободы» положена в основу книг Анатолия Омельчука «Последний в очередь за поцелуем», где сама форма записной книжки указывает на «частный» характер издания, и сборника стихов Елизаветы Ганопольской «Любовь № 18», лучшие стихи которого подчиняются поэтике деталей:

Масляной краской пахло знакомо:
век не забуду казенного дома.
Хлорки его и молочного супа –
сад № 70, младшая группа.
Запах тоски,
самый будничные запах
кислой капусты,
застиранных тряпок –
прочно впитала я порами всеми
душное детство,
вонючее время¹⁹.

Конечно, есть социальные и собственно эстетические причины этого устремления к «независимости», и коренятся они, по-видимому, в структуре провинциального культурного пространства, точнее – в неясности структуры, в неопределенности отношений литературы с читательской аудиторией, в том, что сама категория провинциального читателя не имеет, да и не может иметь строгого содержания. Но именно такое «отсутствие» оказалось для Тюмени художественно продуктивным. В конце восьмидесятых тюменская поэзия оформила переживание собственной провинциальности, осознав его как условие драматической напряженности лирического сюжета: «В пыли ненапечатанных поэм / Мы постарели, ожидая славу, / И до смерти осточертели всем, / И всех возненавидели по праву» (В. Захарченко²⁰), «А я спокоен. Я не гений. / И тем невинен навсег-

да» (К. Михайлов²¹), «Поэт областного масштаба...» (А. Гришин²²). Тем самым в поэтическом слове получил воплощение духовный опыт существования литературы в нелитературной среде, в жизни как таковой с ее практицизмом, текучестью, безусловностью:

Один на один в целом городе,
Как на льду,
Закинув на плечи голову –
Я иду.
Сколько света вокруг и честности!
Ну и ну!
Одолжите полспички нежности.
Я – верну.
Мне бы только в собачьем холоде
Нос согреть.
Только, видимо,
В целом городе –
Спичек нет...
Жарко окна горят над скверами
Ресторанчиков и больниц.
Черт возьми!
Всюду шпалы серые –
Вместо лиц!..
Люди милые, люди грешные,
Холод лют.
Одолжите полспички нежности.
Не дают...
(В. Белов. Песня о спичках)²³.

Тюмень – один из многих провинциальных городов, где не сложилась своя поэтическая школа и, как следствие, отсутствует активная читательская и литературно-критическая среда, которая бы поддерживала интерес к поэзии и к поэтам. Что, естественно, не означает автоматически отсутствия поэзии как таковой.

Примечания

¹ От молодости к зрелости // Тюменская правда. 1988. 20 марта.

² Денисов Н. В. Ночные гости. М., 1982. С. 31.

³ Гришин А. С. Быстрая езда: Стихи. М., 1985. С. 3.

⁴ Денисов Н. В. От составителя // Времена, в которые верю. Свердловск, 1989. С. 5.

⁵ Рахвалов А. Придут ли времена молодых? // Тюменский комсомолец. 1989. 20 окт.

⁶ Времена, в которые верю. Свердловск, 1989. С. 10.

⁷ Немиров М. Ник Рок-н-РоЛл // Тюменский комсомолец. 1991. 12 марта.

⁸ Чернозем. 1999. № 11. С. 9 (рукопись).

⁹ Колоколов Д. О тюменском андеграунде: История, анализ и тенденции развития тюменской рок-поэзии // Чернозем. 1998. № 7. С. 22–23.

¹⁰ Валерий Кочнев // Чернозем. 1993. № 5. С. 17.

¹¹ Крымов В. Game over // Филологический дискурс: Вестник филологического факультета Тюменского государственного университета. Вып. 2: Филологические прогулки по городу. Тюмень, 2002. С. 112.

¹² Рогачев В. По ком звонит колокол? // Тюменский курьер. 1997. 5 нояб.

¹³ Чернозем. 1991. № 1. С. 1.

¹⁴ Чернозем. 1998. № 7. С. 20.

¹⁵ Рогачев В.А., Никифоров Д. Genius loci Дмитрия Колоколова // Филологический дискурс. Вып. 2. Тюмень, 2002. С. 105–110.

¹⁶ Рогачев В. В классном вагоне тюменской подземки // Тюменский курьер. 1994. 29 марта.

¹⁷ Сидоров К. Когда я открыл огонь. Тюмень, б/г. С. 45 (рукопись).

¹⁸ Крымов В. Game over. С. 114–115.

¹⁹ Гапопольская Е. Любовь № 18. Тюмень, 2006. С. 27.

²⁰ Захарченко В. Время без лица // Поколение покоя. Тюмень, 1996. С. 111.

²¹ Михайлов К. Стихи: Первая книга поэта. Тюмень, 1997. С. 49.

²² Гришин А. С. В никуда, до востребования. Тюмень, 1998. С. 36.

²³ Белов В. Стихотворения. Тюмень, 1992. С. 89.

© Д. В. Козлова,
© М. А. Литовская
Екатеринбург

ПИСАТЕЛЬНИЦА ИЗ ПРОВИНЦИИ: СТРАТЕГИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОВЕДЕНИЯ «УРАЛЬСКОЙ ЗВЕЗДЫ»*

Предварительное замечание. Методика анализа, использованная в настоящем докладе, может вызвать обвинение в том, что исследователи приписывают своей героине несвойственные ей жесткие карьерные побуждения, выпрямляют и упрощают реальную сложность как конкретной человеческой и творческой судьбы, так и литературного процесса в целом. Сразу оговоримся, что в данном случае речь пойдет о некоторых закономерностях конкретной творческой биографии, с нашей точки зрения, характерных для многих участников современного литературного процесса. Выявлены эти закономерности безо всякого желания отыскать какой бы то ни было злой умысел в поведении и действиях писательницы Ольги Славниковой.

Мы рассматриваем вполне успешную литературную судьбу Ольги Славниковой – «уральской звезды», по определению авторитет-

* Статья подготовлена в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям». Вариант настоящей статьи был опубликован в издании: О женщине, женщинах и прочем: Сборник, посвященный юбилею профессора Е. Н. Строгановой. Тверь, 2007.

ных «глянцевого» СМИ¹. Уроженка Свердловска, выпускница Уральского государственного университета, литературный сотрудник журнала «Урал», редактор екатеринбургской газеты «Книжный клуб», в 1997 г. она была признана «открытием года», так как ее роман «Стрекоза, увлеченная до размеров собаки», вошел в шорт-лист премии «Букер – Открытая Россия». В итоге роман получил премию губернатора Свердловской области, роман «Один в зеркале» в 1999 г. – премию П. П. Бажова. Переехав в 2001 г. в Москву, Славникова, продолжая регулярно печататься как прозаик и литературный критик, становится литературно-общественным деятелем российского масштаба, координатором и членом жюри нескольких литературных премий. Весной 2006 г. за роман «2017» она получает российскую букеровскую премию. В 2007 г. выходит книга «Вальс с чудовищем», включающая ряд рассказов и роман «Один в зеркале».

Ретроспективно творческая стратегия Ольги Славниковой выглядит как логичная и тщательно выстроенная, хотя, повторим еще раз, нельзя не осознавать, что мы, ориентируясь на видимые результаты, многое опускаем или не знаем, и ее реальная творческая судьба была, видимо, куда менее целенаправленной и сознательно организованной. Тем не менее, готовясь к превращению в человека публичного, писательница сама выстраивает определенную последовательность и набор фактов, представляющих значимое в ее биографии. Формируя историю своей литературной судьбы в автобиографиях и интервью, Славникова отчетливо обрисовывает исторические обстоятельства жизни писателя из времен постсоветских, перестроечных, поздне-застойных.

Свой относительно поздний литературный дебют она объясняет спецификой советской жизни: «Долгое время я валяла дурака, и единственной моей творческой продукцией можно было считать эпиграммы на окружавших меня в то время персонажей. В результате, имея “красный” диплом, я получила чисто совковое распределение в рекламно-издательский отдел НИИТЯЖМАШа, где жизнь заканчивалась. Вся деятельность в данном присутственном месте сводилась к разным формам ничегонеделания, иногда довольно изощренным, а если случались авралы, то это было искусство ради искусства. Именно там, поскольку времени было вагон, я начала в рабочее время, получая при этом зарплату, писать свою первую повесть “Первокурсница”»².

Но призвание берет верх, Славникова уходит работать в журнал «Урал»: «Это основная веха моей трудовой книжки. <...> ...редакция

«Урала» не только не отставала от своих столичных коллег, но в каком-то смысле работала более профессионально. В отличие от «Знамени» и «Нового мира», собравших вокруг себя готовых классиков, десятилетиями съезжавшихся в Москву, мы имели дело с более сырой литературой, которая требовала глубокого редакторского вмешательства.<...> Журнал отличался по части стилистики и корректуры поистине кугурным исполнением». Выделяя деятельность литературного сотрудника как значимую на своем творческом пути, писательница не только отдает дань прошлому, но одновременно обращает внимание на общественную недооценку той повседневной невидной культурной работы, что неустанно происходит в провинции, работы, к которой она имела непосредственное отношение.

Итогом этой работы оказывается вытаскивание в центр отдельных ярких представителей провинции. Переезд в Москву ретроспективно описывается Славниковой не как вымечтанный итог прежних усилий, но как «рабочий» момент в биографии, связанный с необходимостью расширения своего, несомненно, благотворного влияния в литературной жизни.

С самого начала Славникова – можно объяснять это особенностями дарования, но нельзя отрицать сознательность ее выбора – выстраивает свою писательскую стратегию таким образом, чтобы участвовать в литературной жизни в двух качествах – организатора литературного процесса и собственно писателя. Причем в роли организатора она, с одной стороны, активно выступает в качестве литературного критика, с другой – занимает разные должности в обслуживающих литературу институциях: литсотрудник в журнале, издатель газеты о книгах, координатор литературной премии. Достижение определенного статуса происходит, таким образом, и через создание собственных художественных произведений, и через манифестацию идей, которые способствовали бы наиболее успешному их продвижению.

Отличница, победительница математических олимпиад, девочка из интеллигентной семьи уральских «оборонщиков» – интеллектуальной элиты региона – в данном случае я цитирую автохарактеристики – Славникова завоевывала свой авторитет с позиции человека, противостоящего общему движению, бойца за духовность, саркастического врага общих мест. Она сразу отмежевалась от так называемой «женской» прозы и освоенных «женских» форм письма. В то время, когда наибольшую популярность завоевывали писатели, ориентирующиеся на массовые, коммерческие жанры, Славникова создает тексты принципиально немассовые.

Но – в отличие от многих других писателей, работающих в пространстве некоммерческой литературы, она теоретически обосновывает ее необходимость, отстаивает каноны элитарной литературы, готовой к художественному эксперименту и способной на расширение творческих задач.

Занятия критикой создают легальную основу для подобных манифестаций. Провозглашая свое видение роли писателя и литературы в современном социальном пространстве, косвенно, но последовательно Славникова выступает защитником своих собственных произведений, отстаивая их особенное положение в литературном процессе, возвышая близкие им по духу тексты и уничтожая тексты-антагонисты. В частности, писательница настаивает на необходимости сохранения литературы сложной, требующей от читателя усилий, видя в этом залог сохранения полноценной духовной жизни: «...литература, будучи сама избыточным сверхусилием, не может продолжаться, не возобновляя в себе наивной веры в собственное существование. Добывая знание и многую печаль, литература параллельно занята и воспроизведением наивности, веры в святость некоторых земных реалий, с “материалистической” точки зрения себя исчерпавших»³. Славникова обличает писателей-приспособленцев, недальновидно разрушающих литературное равновесие: «Писатель плодит запойных читателей, которые, с точки зрения рыночной экономики, являются злостным пассивом. Писатель, таким образом, снижает своей деятельностью интенсивность круговорота “товар – деньги – товар”, замедляет движение колеса, которое все мы, ради нормализации нашей жизни, должны в идеале активно раскручивать. Если учесть, что к идеологическому обеспечению власти писателя не очень-то подвядешь, – надо ли удивляться, что писатель сегодня не самый уважаемый и обеспеченный член общества?»⁴.

В своих статьях Славникова настойчиво провозглашает разумность такого типа жизнеустройства, который обеспечил бы ей место в культурном пространстве: «Так получилось, что нормальная, то есть попросту честная частная жизнь опять нуждается в бытийном оправдании, в своей независимой эстетике, способной выжить рядом с глянцево-эстетикой дорогого товара, в своих больших сюжетах, противостоящих удобным мифам»⁵. Себя Славникова как раз и выдвигает на роль писателя, который придает бытийный статус внешне скудному житию современного человека, самой вязкостью своей насыщенно метафорической прозы поддерживая необходимое для сохранения духовности усилие чтения.

Своему сложному для восприятия, подчеркнуто изысканному стилю Славникова также приписывает качество особой значительности: «Густая, перегруженная, пристальная проза, если даже отвлечься от собственных ее достижений, есть прививка всей литературе от омертвения, от отравления понятно каким эфиром. Удачная деталь всегда несет хромосому подлинной литературы; обнаружив ее, квалифицированный читатель в своем углу затерянном ковчеге переживает приступ оптимизма»⁶.

Два способа существования Славниковой в литературном процессе позволяют ей высказывать в различных формах одни и те же идеи, близкие многим читателям, хотя зачастую идущие вразрез с пессимизмом социологов и культурологов. Она сама последовательно и целеустремленно организует свое участие в создании норм и институций, наработывая символический капитал, позволяющий ей войти в число лиц, определяющих литературную ситуацию. Полученная власть направляется ею на «мобилизацию потенциальной мощи угнетенных и на подрыв установленного в поле власти порядка»⁷. Став координатором литературной премии «Дебют», Славникова одновременно убивает двух зайцев. В качестве куратора-координатора она помогает литературной молодежи ломать социальные и литературные стереотипы. Но одновременно она способствует поддержанию преемственности и иерархии, т. к. ее должность предполагает пестование лучшего, но – нельзя не отдавать себе в этом отчет – определение лучшего производится в соответствии с ее вкусами.

При этом фактом остается то, что, несмотря на довольно устойчивое признание писательницы в профессиональной среде, Славникова не завоевала широкого читательского признания. Причина этому не только в сложности письма, неинтересных фабулах писательницы или низкой культуре читателей, но и в специфическом современном восприятии литературы. Литературные деятели – люди по определению публичные, но социальную авторитетность в широких читательских кругах обычно получает лишь фигура, ставшая не просто публичной, но медийной, то есть попавшая на экраны телевидения, страницы «глянцевых» журналов, еженедельной прессы⁸.

Славникова начинает отвоевывать новую территорию: пишет остросюжетный роман, делится в интервью своими мнениями о национальной идентичности, политической жизни страны, падении доллара, столице и провинции, то есть заявляет о себе как о человеке общественном, чье мнение не может не быть интересным⁹. Это со-

впадает с заметным изменением внешнего медийного же облика, когда на смену суровой воительнице с прищуренными глазами снайпера приходит гламурная барышня без возраста.

Поскольку превращение лица публичного в лицо медийное требует броскости и определенности оценок, особое значение приобретает формирование образа «уральской звезды». Сама писательница, определяя свою специфичность, акцентирует уральское происхождение, переехав в столицу, позиционирует себя, в том числе, и как человека, который напоминает миру об Урале. В парадных портретах Славниковой 2004–2006 гг. появляются эффектные ожерелья, кольца, как то и подобает носительнице уральской ментальности – знатоку камней и ювелирных украшений.

С одной стороны, О. Славникова разрушает традиционный образ свердловского / екатеринбургского литератора, который – в соответствии с региональной традицией – должен либо сидеть на месте, либо, написав все лучшее дома, подпитываясь, так сказать, энергией камня и гор, уехать в столицы, постепенно публикуя созданное ранее и хирея в плане художественном, превратиться в успешного функционера – от музыки, кино или литературы. Славникова успешным функционером стала, но, оказавшись вдали от родной стороны, начала все больше писать о ней. Если в ранних ее произведениях в дотошных описаниях промзон большого города отдаленно угадывался Екатеринбург, то по истечении некоторого времени она превратилась в последовательного «певца Урала», сначала реанимировав локальную мифологию на страницах не расположенного к этому журнала «Новое литературное обозрение» в статье «Верхний и нижний Екатеринбург»¹⁰, закрепив ее в своей письменной биографии, а позже предложив читателю роман «2017».

С другой – О. Славникова исполняет роль хранительницы, а не разрушительницы уральской традиции. В отличие, скажем, от Алексея Иванова, производящего репозиционирование локальной истории, Славникова ориентируется на авторитетного предшественника – П. Бажова¹¹. Она рассказывает о крае, обитатели которого намертво усвоили предписанную им идентичность особенных «рифейских» людей. Их житейские биографии, тип отношений в романе выстроены в соответствии со сценариями, предложенными в свое время П. Бажовым, при этом бажовская мифология вписывается в жанровую традицию боевика. Чтобы не разрушать цельность уже сложившегося собственного образа, писательница комментирует свое обращение к «низкому» жанру: «Теперь мне интересно работать с

остросюжетными вещами. Таков роман “2017”. Хочу вернуть прозе территорию, захваченную трэшем, помня, что это исконная территория Мелвилла и Шекспира»¹².

Обращаясь к уже готовым конструктам из текстов предшественников, Славникова свободно оперирует эссенциалистскими категориями «рифейский человек», «рифейская ментальность», рассматривая «рифейца» как некий органично цельный, внеисторичный объект, специфичность которого предопределена его природностью. Она сама «рифейский человек», чье мироощущение подсказано местом рождения: пассионарий, по душевной склонности устремленный к экстенсивному захвату пространств, мужественный, самостоятельный, ответственный, не страшщийся непонятого. Уральская принадлежность – важнейшая составляющая личного мифа Славниковой, образ знатока странного места – гарантия ее уникальности в общелитературном контексте. Не случайно в отзывах на присуждение ей премии Букер постоянно звучало: уральская писательница, уроженка Свердловска и т. п. Эта биографическая деталь стала на определенном этапе ключевой.

Подчеркивая свое положение провинциалки в прошлом, О. Славникова усиливает собственную позицию как человека, понимающего проблемы по определению репрессированной российской периферии. Как координатор премии «Дебют» Славникова реализует общероссийский проект, результат которого уже виден: «собирая десятки тысяч рукописей в год», «мы видим динамику развития по регионам»¹³.

В итоге Славникова становится в литпроцессе фигурой, которую нельзя игнорировать, попадает на страницы «глянца» в качестве не автора, но нюсмейкера, при этом занимая радикальную «мужскую» позицию энергичного отвоевывания все новых и новых символических территорий. В то же время, неизменно подчеркивая свою самостоятельность и отрицание женских «приспособительных» стратегий, писательница и в творчестве, и в общественной деятельности сохраняет принципиальную позицию непреклонной защитницы символических богатств, связаны ли они с набоковскими метафорами или с воспитанием молодого литературного поколения. Эта ее роль в общем благосклонно воспринимается ревниво следящей за чужими успехами литературной средой.

Славниковой отводят определенное место – хранительницы домашнего очага – воспитательницы, приглядывающей за литмолодняком, носительницы литературных традиций, вносящей некоторые

незначительные, но небесполезные усовершенствования в литературе. Ее функция в литературе – выполнять миссию преемника и консерватора существующих литературных традиций. Не случайно ее тексты неизменно вписывают в разнообразные существующие литературные направления («У сюрреалистического древа ее прозы крепкие реалистические корни»¹⁴), а имя постоянно сопровождают упоминанием тех писателей, на которых она, как считают критики, ориентируется – от Гоголя до Маркеса.

Коллеги умиляются ее решительному следованию за великими предшественниками-мужчинами, «наивным» попыткам философствовать, быть жесткой и рациональной: «...когда знаменитая метафористка пробует перо в отчетливо небеллетристическом дискурсе... – получается не более чем набор трюизмов...<...> Эротизм, чувственность, женственность “2017” – одно из самых привлекательных свойств романа. Славникова оказывается лучше там, где забывает и ошибается, чем там, где рассчитывает и запоминает»¹⁵.

Романы писательницы неизменно становятся предметом обсуждения, она влиятельное лицо в литературном мире, но, несмотря на это, и в ее поведении, и в публичных реакциях на ее поступки мы узнаем некоторые знакомые обстоятельства эпохи «литературного женского бесправия»¹⁶. Казалось бы, на рубеже XX–XXI вв. так много женщин профессионально работают в литературе, столь значительное место занимают писательницы в литературном процессе, что все реже обсуждается проблема «легальности» женской прозы, поэзии или драматургии, неуместной кажется маркировка женского письма как второсортного. Но, учитывая специфическую патриархатность постсоветского общества, приходящим в литературу женщинам приходится вырабатывать еще и определенные гендерные стратегии, которые позволяют им занять заметное место в литературной среде.

Славниковой приходится выбирать, либо подыгрывая стереотипам, либо оформляя свою линию поведения как вызов. В роли координатора «Дебюта» она безоговорочно существует в качестве своего рода литературной повитухи, что вполне соответствует ожиданиям общества. Как писатель она очевидно предпочитает путь вызова. То заявляет, что она – недавняя провинциалка – собирается писать о московской мифологии, то берется разоблачать незамеченный ранее в литературе тип роковых женщин, куда более опасных, чем «традиционные гламурные стервы» («Базилевс»).

Литературное сообщество, похваливая, лстя, иронизируя, подталкивает Славникову к принятию и углублению образа изящной

«уральской звезды». «Литературный истеблишмент в поисках главного идеального эстетического экспериментатора надрывно назначал в оные то какого-нибудь Бакина, то И. Оганова... “Беда” пришла, откуда не ждали: из-за изморози уральского хребта, от хрупкой тамошней ундины»¹⁷. «Рифейская углекислая фея»¹⁸, наделенная творческой и личностной энергией хрупкая маленькая женщина с отличными организаторскими способностями – созданный в критике портрет координатора премий и способной писательницы – сменяется ироническим образом начальственной дамы, которая «пристукивает каблук», «облачается в деловой костюм оргкомитетчицы», «изрекает», «упаковывает трюизмы», как только выходит за отведенные ей рамки. Критики используют традиционную для отечественной культуры тактику гендерной сегрегации: снисходительной похвалы достаточно рачительной координаторше премии и небездарной милой женщине, когда она не выходит за отведенные ей рамки; в противном случае ей указывают на «неженственность» или «наивность» поведения.

Балансировка на грани общественных стереотипов, когда попеременно вызов норме и поддержание нормы, существование единой в трех лицах писателя, литературного критика и общественного деятеля являются частью публичного, а теперь и медийного образа, определяет уникальное на сегодняшний день положение Ольги Славниковой в современной культуре.

Примечания

¹ Madame Figaro. 2006. Март. С. 64.

² Славникова О. Труды и дни. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://bzhov.ural.ru/Avtograf/slavn.html>

³ Славникова О. Я люблю тебя, империя. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2006/12/slavn.html>

⁴ Славникова О. Супергерой нашего времени. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/12/slavn.html>

⁵ Славникова О. Я люблю тебя, империя. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/12/slavn.html>

⁶ Славникова О. Деталь в современной прозе. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2000/11/slavn.html>

⁷ Бурдые П. Поле литературы // Новое литературное обозрение. 2002. № 45. С. 55.

⁸ Гаррос А. Лауреат Букера – 2006 Ольга Славникова. Новая газета. 2007. № 12.

⁹ См. например: Дяденька Доллар. Прощание с валютой // Большой город. 2007. 12 сент. С. 4; «Так много болтаем и болтаемся, словно бессмертны» // Новая газета. 2007. 19 февр. и т. д.

¹⁰ Новое литературное обозрение. 2000. № 5.

¹¹ Об изображении Урала в произведениях А. Иванова и О. Славниковой см.: Литовская М. А. Литературная борьба за определение статуса территории: О. Слав-

никова – А. Иванов // Литература Урала: история и современность. Вып. 2. Екатеринбург. 2006. С. 68.

¹² Madame Figaro. 2006. Март. С. 64.

¹³ *Кучерская М.* Беседа с писательницей... [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/culture/2006/03/07/slavnikovaint.html>

¹⁴ *Беляков С.* Оптические эффекты // Урал. 2002. № 4.

¹⁵ *Данилкин Л.* Круговые объезды по кишкам ничего: Вся русская литература 2006 года в одном путеводителе. СПб., 2007. С. 132–133.

¹⁶ Тщательный анализ литературного творчества и жизненных стратегий писательниц-провинциалок последовательно проводит группа исследователей под руководством профессора Тверского университета Е. Н. Строгановой, возглавившей «Центр изучения и пропаганды женского творчества».

¹⁷ *Бавильский Д.* Разбитое зеркало [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.vavilon.ru/diary/0001709.html>

¹⁸ *Данилкин Л.* Круговые объезды по кишкам ничего: Вся русская литература 2006 года в одном путеводителе. С. 129.

РЕГИОНАЛЬНЫЕ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ АВТОРСТВА

© П. Ф. Лимеров
Сыктывкар

УСТНЫЕ ТЕКСТЫ О СВ. СТЕФАНЕ ПЕРМСКОМ: ПРОБЛЕМА ЖАНРА*

На бытование в коми фольклоре текстов о св. Стефане Пермском обращали внимание многие из исследователей, занимавшихся темой христианизации Коми края. Это и арх. Макарий, использовавший в своем повествовании о деятельности Стефана Пермского ряд устных текстов¹, это и М. Н. Михайлов, включивший в текст своей книги несколько устных легендарных сюжетов². Однако полноценные записи текстов были сделаны только в начале XX в. (см. ниже), а предметом специальных исследований они становились только трижды.

Впервые к ним обратилась О. А. Хвостикова, рассмотрев известные ей тексты в небольшом по объему тематическом обзоре³. Особая значимость этой работы заключается в том, что молодым исследователем была предложена классификация, разбившая весь материал преданий на семь «тематических групп»:

1. Противоборство Стефана с колдуном.
2. Предания о поклонении язычников прокудливой березе.
3. Предания о чуди (аборигенах края).
4. Топонимические предания.
5. Предания о чудотворном кресте.
6. Предания об ослеплении вымичан.
7. Предания о явленной иконе⁴.

Но недостатком этой классификации является почти обычная в подобных случаях подмена сюжетных типов мотивами, в данном случае мотивами преданий являются № 2, 5–7, выделенные здесь как типы сюжетов.

* Работа выполнена в рамках гранта РГНФ 07-04-41404 а/С.

В работе О. И. Уляшева внимание уделено сопоставлению житийного образа Стефана Пермского с его изображением в устных преданиях⁵. В целом же статья посвящена интерпретации фольклорно-житийных чудес Стефана Пермского с точки зрения этнографического опыта автора, поэтому, хотя она и содержит немало интересных наблюдений, однако касается лишь некоторых сторон фольклорного образа св. Стефана, оставляя в тени множество других его качеств.

В 1997 г. вышел в свет сборник устных и письменных текстов о Стефане Пермском «История Пермской епархии в памятниках письменности и устной прозы», составленный А. Н. Власовым⁶. В книгу была включена объемная статья автора, которая, по сути, является первым научным описанием известных письменных и устных текстов о Стефане Пермском. Автор склонен считать, что устные повествования о Стефане не имеют четких жанровых границ, их можно отнести как к историческим преданиям, так и к легендам топонимическим (об основании церквей), а равно – к рассказам о колдунах⁷. Тем не менее, эти тексты образуют единый повествовательный цикл, сконцентрированный вокруг «эпически полнокровного образа» Стефана Пермского. По мнению А. Н. Власова, основные типы и мотивы преданий о Стефане соответствуют типам и мотивам северорусской народной прозы. Поэтому при классификации текстов он прибегает к Указателю сюжетов и мотивов, составленному Н. А. Криничной для преданий Русского Севера⁸. В соответствии с Указателем он выделяет два основных сюжетных типа:

1. Избавление от антагониста посредством магической силы, в результате свершившегося чуда (борьба Стефана с колдунами-разбойниками).

2. Исчезновение персонажа или определенной общности в конкретной местности (самопогребение – бегство чуди от крещения).

Кроме того, исследователь выделяет три главных мотива, лежащих в основе циклов текстов:

1) мотив, связанный с ломкой устарелых морально-этических и религиозных представлений (рубка священной березы);

2) мотив похищения женщины антагонистом (похищение колдуном христианской девушки);

3) происхождение топонима (происхождение названий селений)⁹.

Что касается образа самого Стефана Пермского, то А. Н. Власов находит в нем черты нового культурного героя, которые «придают образу определенный эпический колорит»¹⁰. Таким образом, иссле-

дователь, так и не обосновав заявленного жанрового определения текстов о Стефане, все-таки соотносит их с северорусскими преданиями.

Аналогичным образом определяют жанровую принадлежность текстов авторы вступительной статьи «Историческая память в устных преданиях коми» (предисловие)¹¹ в недавно вышедшем одноименном сборнике устной прозы коми. Выделив тексты о Стефане в цикл «общенационального характера», авторы включают их в «репертуар исторических преданий». При этом основными мотивами, вокруг которых складывается эпическая традиция, у них являются «оставление следов пребывания в конкретной местности (возникновение острова)», «передвижение на каменном плоту», «проклятие местных жителей», «борьба с антагонистом», «насильная (насильственная? – П. Л.) христианизация чуди», «строительство объектов культового назначения», «проявление магической силы», «рубка священной березы»¹². Исследователями составлен Указатель мотивов преданий, что в целом значительно облегчает операции с текстами сборника, хотя для более адекватного понимания текстов о Стефане Пермском требуется еще научное обоснование этих мотивов¹³.

Затруднения в определении жанра рассматриваемых текстов вызваны тем, что прототипом Степана (в преданиях – Степан, Степан Перимской) – крестителя чуди – является не просто историческая личность, а религиозный деятель, святой, подвиг которого Русской православной церковью оценен как святительский и равноапостольный. Соответственно, тема святости Степана эксплицитно или имплицитно проходит сквозь все устные тексты о нем. Тем не менее, в качестве жанрового критерия берется «историзм» личности Стефана и его эпохи, поэтому тексты о нем относят к жанру исторического предания. При этом не учитывается религиозная составляющая этих текстов: все они описывают события первокрещения, эпоху абсолютного начала христианской религиозности народа коми, в связи с чем не вызывает сомнений их значимость для национального религиозного сознания коми. Таким образом, логичнее отнести тексты о Степане к жанру легенды, тем более, что они явно подпадают под определение легенды, данное в свое время В. Я. Проппом: «Признаком народной легенды является ее связь с христианством. Народная легенда есть прозаический художественный рассказ, обращающийся в народе, содержание которого прямо или косвенно связано с господствующей религией»¹⁴. Подчеркнем, что к жанру легенды следует отнести все тексты о Степане, без выделения из их числа «топо-

нимических преданий» или пресловутых «рассказов о колдунах». То же самое касается текстов о чуде, которые также относятся к теме христианизации. Во всяком случае, это позволяет снять терминологическую неловкость, возникающую при непосредственных операциях с текстами. При этом, очевидно, следует учитывать, что в других фольклорных традициях типологически сходные тексты могут быть отнесены к жанру преданий, но лишь постольку, поскольку в этой традиции они не несут религиозной нагрузки.

К примеру, и в севернорусском, и в коми фольклоре есть тексты о персонаже-страннике, который, проходя по какой-либо местности, дает ей названия. В севернорусской традиции «ономатетами» (Н. Терехин) являются Петр Первый или писец Андрей Панин¹⁵, в коми традиции, как правило, в этой роли выступает Степан-креститель¹⁶. При всей схожести ситуаций, существенная разница между коми и русскими текстами состоит в том, что в отличие от Петра Степан совершает путешествие с определенной религиозной миссией, в результате которой перекодировка ойконимов происходит как следствие перекодировки религиозного сознания жителей этих населенных пунктов с языческого уровня на христианский. Именно вследствие своего идеологического содержания тексты с топонимическим мотивом, главным действующим лицом которых является Степан-креститель, следует квалифицировать как легенды. Уместно вспомнить слова В. Я. Проппа, что «специфика жанра состоит в том, какая действительность в нем отражена, какими средствами эта действительность изображена, какова оценка ее, каково отношение к ней и как это отношение выражено»¹⁷. Действительностью, которую отражает легенда, является народная религиозность, она-то определяет и характер образа, и средства изображения, и основные параметры функционирования текста в системе коммуникаций народной культуры.

Устные христианские тексты у коми появляются не ранее XVI в., когда христианство если еще и не стало частью сознания крещеных святителем Стефаном пермян, то, во всяком случае, уже пустило корни в мировоззрении народа. И пусть эти корни были еще слабыми, сам факт крещения и обретения письменности означал включение Перми в книжный мир *Slavia Orthodoxa*. Становящаяся христианская религиозность новокрещеного народа ищет источники сакральной информации и получает их в форме устных и письменных текстов как ортодоксального, так и апокрифического характера. Эти тексты содержали сведения о мироустройстве, о Боге и его отношении к людям, об Иисусе Христе и Богородице, о православных свя-

тых и об основных православных праздниках и наслаивались на прежние дохристианские мифологические тексты. По-видимому, уже тогда начинается складываться тот параллельный официальному церковному народно-православный религиозно-мифологический фонд, в котором наряду с догматическими религиозными доктринами уживались апокрифические толкования и языческие верования. Ввиду надэтничности средневекового религиозного сознания этот фонд в скором времени стал частью общерусского народно-православного религиозного фонда, при этом сохраняя определенную автономность от него, особенно в области языческих элементов. Включенность в общий фонд обусловила свободную миграцию разного рода русских народно-религиозных текстов в национальной среде коми. Попадая в эту среду, тексты не только переводились на коми язык, но и адаптировались к складывающемуся типу национального мировосприятия, включались в синкретические ментальные образования или вытесняли прежние языческие верования и тем самым формировали новый религиозный менталитет. Начало этого процесса было положено переводами на коми язык Литургии и других богослужебных текстов Стефаном Пермским и его преемниками. Усвоенные на родном языке христианские сюжеты создали прецедент, многократно повторившийся в последующих уже народных переводах религиозных текстов, а также обусловили формирование новых национальных религиозных текстов христианского содержания. Видимо, в это время и стали появляться легенды о Стефане Пермском и крещении чуди.

В сюжетной основе этих текстов лежит конфликт между язычниками и их крестителем, а также между язычниками и теми, кто уже принял христианство. В роли героя-крестителя чаще всего выступает Стефан Пермский (Степан Перимско́й), в роли антагонистов крещения находятся язычники-коми, чудь, волхвы-туны, что, в общем-то, соответствует тематике легендарных сюжетов. Однако следует оговорить, что житийно-летописный св. Стефан Пермский, обративший в христианскую веру вычегодских пермян (предков современного коми народа), миссия которого отражена в письменных памятниках, и Степан – креститель чуди коми легенд – образы не тождественные. Более того, это два совершенно разных образа, созданные примерно в одно и то же время двумя разными традициями: древнерусской письменной традицией и устной фольклорно-мифологической традицией новокрещеных коми. Разница между образами огромна, как и огромна разница между создавшими их русской христианской и коми полужыческой культурами.

Задачей письменных текстов было, прежде всего, представить апостольский и просветительский подвиг святого Стефана в соответствии с традициями и канонами средневековой русской литературы. Степан-креститель коми фольклора – образ пограничный, сочетающий одновременно представления о святом-чудотворце и о языческом кудеснике, он скорее маг, чем святой, хотя и творит чудеса именем христианского Бога. Тем не менее, благодаря общему историческому прототипу, между литературным и фольклорным образами есть много общих черт, обнаруживаются и некоторые общие места, общие мотивы в письменных и устных текстах. Возможно, влияние письменной традиции на становление образа Степана-крестителя происходило уже в ходе усвоения коми народом христианских идей, однако нельзя исключать и влияния устных источников на становление житийного образа Стефана. Официальная канонизация св. Стефана произошла в 1547 г., однако не будет преувеличением сказать, что составленное Епифанием Премудрым «Житие Стефана Пермского» почти сразу после кончины святителя в 1396 г. уже является свидетельством признания его святости современниками. Очевидно также, что становление культа св. Стефана как местночтимого святого пермского заступника перед Богом было положено первыми преемниками «зырянского апостола» на Усть-Вымской епископской кафедре. В это же время, видимо, началось бытование устных рассказов о многочисленных чудесных подвигах святого, фонд которых стал складываться еще при жизни Стефана и на которые ссылается Епифаний: «А отыскал я это и изложил его житие, и там и здесь собрав: кое-что услышал в устных рассказах; кое-что разузнал от его учеников...»¹⁸. При этом для ЖСП характерно полное отсутствие столь обычных для агиографического жанра чудес: по мысли Епифания, подвиг Стефана заключается не в чудотворении, а в следовании им традиции первых апостолов, обретших в Святом Духе чужие языки и просвещавших языческие народы. Поэтому Епифаний не включает в текст ЖСП легендарные сведения, по-видимому, для того, чтобы не отвлекать читателя от апостольского подвига св. Стефана.

Между тем, многие из рассказов о подвигах чудотворения св. Стефана вошли в состав другого агиографического произведения о зырянском апостоле: «Повести о Стефане Пермском», сравнительно недавно введенном в научный оборот А. Н. Власовым¹⁹. Как считает сам А. Н. Власов, «источниками основных сюжетных мотивов (повести. – П. Л.) стали устные рассказы о святом, которые и составляют так называемое “местное церковное предание”»²⁰.

В современном исполнении легенды о Стефане фиксируются главным образом на средней Вычегде, особенно на ее притоке – р. Выми²¹, где некогда находилась епископия св. Стефана Пермского. Однако, судя по более ранним записям, подобные предания имели и более широкое распространение. Так, в 20-е гг. XX в. П. Г. Доронин зафиксировал ряд текстов о Степане-крестителе на нижней Вычегде, в районах с современным русским населением, на верхней Вычегде и верхней Печоре, а также на Удоре – в бассейне р. Мезень²². Несколько текстов о св. Стефане записал в 1946 г. Г. А. Федоров²³, но целенаправленно записывались рассказы о Стефане Пермском только Е. В. Ветошкиной (Козловой) в Вымской фольклорной экспедиции 1981 г. Ей удалось записать более тридцати текстов, и этот цикл преданий вымской традиции по праву можно считать наиболее объемным. В последние годы рассказы о Стефане Пермском фиксировались на верхней Вычегде О. И. Уляшевым, ряд текстов был записан студентами Сыктывкарского университета у русского населения нижней Вычегды²⁴, есть также сведения о бытовании подобных преданий в районе Великого Устюга²⁵, но они нуждаются в дополнительной проверке. Кроме того, предания о крещении чуди Степаном Пермским зафиксированы Л. С. Грибовой в Прикамье²⁶ у коми-пермяков, хотя их крещение происходило уже в послестефановское время при усть-вымском епископе Ионе.

Как видим, устные нарративы о Стефане Пермском распространены достаточно широко, гораздо шире географических границ его миссионерской деятельности, что свидетельствует не только о значимости его образа для религиозности коми, но и о его популярности в фольклорной традиции. Современное состояние традиции можно считать удовлетворительным, хотя полевые записи последних лет свидетельствуют о ее постепенном угасании.

Примечания

¹ *Макарий, арх.* Сказание о жизни и трудах святого Стефана, епископа Пермского // Сказание о Стефане Пермском. Сыктывкар, 1992. С. 8–25.

² *Михайлов М. Н.* Описание Усть-Выма. Вологда, 1851. С. 30–31, 52–53, 78–81 и др.

³ *Хвостикова О. А.* Устные предания о Стефане Пермском (Тематический обзор) // Христианизация Коми края и ее роль в развитии государственности и культуры. Сыктывкар, 1996. С. 302–309.

⁴ Там же. С. 307.

⁵ *Уляшев О. И.* Образ Стефана Пермского в традиционных представлениях коми // Научные доклады КНЦ УрО РАН. Вып. 385. Сыктывкар, 1997. С. 17.

⁶ История Пермской епархии в памятниках письменности и устной прозы / Сост. и отв. ред. А. Н. Власов. Сыктывкар, 1996.

⁷ Власов А. Н. Миссия Русской православной Церкви в Пермском крае // История Пермской епархии в памятниках письменности и устной прозы. С. 47.

⁸ Криничная Н. А. Предания Русского Севера. СПб., 1991. С. 278–294. (Указатель).

⁹ Власов А. Н. Указ. соч. С. 4–58.

¹⁰ Там же. С. 52.

¹¹ Анкудинова М. А., Филиппова В. В. Историческая память в устных преданиях коми (Предисловие) // Историческая память в устных преданиях коми. Сыктывкар, 2005. С. 8–9.

¹² Там же.

¹³ Указатель мотивов преданий о Стефане Пермском // Историческая память в устных преданиях коми. Сыктывкар, 2005. С. 144.

¹⁴ Пропт В. Я. Легенда // Пропт В. Я. Поэтика фольклора. М., 1998. С. 271.

¹⁵ Криничная Н. А. Русская народная историческая проза: вопросы генезиса и структуры. Л., 1987. С. 75.

¹⁶ В болгарской фольклорной традиции персонажем-странником является св. Иван Рылский. См.: Ерулски И. Покровителяя на Перник. Перник, 2005. С. 55–59.

¹⁷ Пропт В. Я. Поэтика // Пропт В. Я. Поэтика фольклора. С. 337. (Комментарии).

¹⁸ Епифаний Премудрый. Преподобного в священноиноках отца нашего Епифания Слово о житии и учении святого отца нашего Стефана, бывшего в Перми епископом // Святитель Стефан Пермский. СПб., 1995. С. 50–51. (В дальнейшем ЖСП).

¹⁹ Повесть о Стефане Пермском // История Пермской епархии в памятниках письменности и устной прозы. Сыктывкар, 1996. С. 61–70.

²⁰ Власов А. Н. Указ. соч. С. 23–24.

²¹ См.: Ветошкина Е. В. (Козлова). Материалы фольклорной экспедиции в Усть-Вымский и Княжпогостский районы Коми АССР // Науч. архив КНЦ УрО РАН. Ф. 5. Оп. 2. Д. 279.

²² Доронин П. Г. Материалы по истории Коми Края // Научный архив КНЦ УрО РАН. Ф. 1. Оп. 1. Д. 25. Л. 111–116.

²³ Степан Пермский йыльсы. Зап. Г. А. Федорова в 1946 г. // Рочев Ю. Г. Коми легенды и предания. Сыктывкар, 1984. С. 25–26.

²⁴ Материалы П. Устные предания о Стефане Пермском // История Пермской епархии в памятниках письменности и устной прозы. Сыктывкар, 1996. С. 110–111. См. также: Анкудинова М. А., Филиппова В. В. Историческая память в устных преданиях коми // Историческая память в устных преданиях коми / Сост. М. А. Анкудинова, В. В. Филиппова. Сыктывкар, 2005. С. 158.

²⁵ Смоленцев Л. Н. Великий зырянин // Родники Пармы. Сыктывкар, 1993. С. 19.

²⁶ Грибова Л. С. Чудь по коми-пермяцким преданиям и верованиям: (Этнографический материал, собранный в Пермской области) // Научный архив КНЦ УрО РАН. Ф. 11. Оп. 1. Д. 54. Л. 53.

**«ГЕНИЙ МЕСТА» КАК ХРАНИТЕЛЬ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ
В РОМАНЕ А. ФЕДОРОВА «СТЕПЬ СКАЗАЛАСЬ»***

Nullus locus sine genio est.

Художники – глаза человечества.

М. Волошин¹

Феномен «гения места», зафиксированный в культуре Древнего Рима, в наши дни может быть рассмотрен как возможная точка встречи виртуального и реального. Гений (*genius* от *gens* – род, *gigno* – рождать, производить) рассматривался в Риме как персонификация внутренних свойств сначала человека (мужчины), вместе с которым он рождался, а затем – и отдельных местностей, городов и др. Считалось, что он руководит человеческими действиями, а после смерти человека бродит близ земли или соединяется с другими богами. «Гений места» хранит вверенный ему объект в исторической перспективе. Однако «прочсть» его послания могут далеко не все.

Максимилиан Волошин, определив художников в качестве «глаз человечества», утверждал, что только «то, что отмечено кистью или словом, то оправдано и стало видимо. Люди не видят те вещи и явления, которые не отмечены восклицательным знаком художника»². Кисть и слово в этом ракурсе сближаются: то, что не может быть рассказано, передано в нарративе, то лишается бытия в истории, ибо становится нетранслируемо. При этом образуется своеобразное безъязыкое «слепое пятно».

Для пояснения воспользуюсь примерами из личного опыта. Во время поездок по Уралу мы многократно убеждались, сначала с удивлением, потом с раздражением и, наконец, с привычным смирением, что полуразрушенные церкви наших сел и городков в большинстве случаев абсолютно невидимы для местных жителей. Храмы, стоявшие некогда в центре этих поселений, лишившись бывшего статуса, со временем утратили и *видимость* (как способность быть увиденными). Между тем, место даже разрушенного до основания храма легко угадывается при некотором навыке. Уничтожение архитектурного и идеологического центра исказило топографию поселения: изменились ориентиры (разрушенный храм для местного населения

* Статья написана в рамках исследования, выполняемого по гранту Президента РФ МК-837.2006.6.

практически никогда не выступает теперь в роли ориентира, что еще раз доказывает его истинную «невидимость»), главные некогда улицы понизились в статусе (ведь много лет они вели не в храм, а в тюрьму, баню, на склад и т. д.), тогда как бывшие переулки и задворки, выдвинутые таким перемещением на передний план, явно сконфужены обретением нежданной фасадности.

С другой стороны, столь же очевидно, что существуют места «особые», «отмеченные», «защищающие себя»: старые городища обычно «притягивают» новые поселения, даже с промежутком в несколько веков, место бывшего храма, много лет назад разрушенного до основания, по-прежнему безошибочно определяется при въезде в небольшое поселение; рощи-кладбища оказываются последним, что останется по Чусовой от демидовских деревень. Или вдруг встречается по дороге нечто, рядом с чем хочется непременно остановиться и расспросить у местных, что и почему, а потом поехать и самим рассказать эту историю кому-то еще. Например, церковь в стороне от жилищ, осередь чиста поля, закрытая, но не разрушенная, сохранившая даже кресты... Или две неохватные сосны-стража, стоящие бок о бок по сторонам лесного родника у его впадения в реку. Такие брошенные, но не сдавшиеся места остаются в географическом пространстве некими «сгустками реальности», «узлами времени», его зацепками и скрепами. У таких мест не может не быть своей истории, однако ее не всегда просто найти, «гений места» не владеет даром слова – ему всегда нужен посредник, медиум в мире людей.

В заботе о том, чтобы поддержать собственное бытие, вызвать интерес к себе, оживить и визуализировать собственную геопоэтику, «гений места» подчас избирает своим орудием людей и обстоятельства совсем, казалось бы, не медиумического свойства. И тогда на одинокой придорожной липе в Алапаевском районе, между безмолвно умирающими деревьями, видишь простую алюминиевую табличку с выбитой надписью: «ДЕРЕВНЯ ГУБИНА. ЗДЕСЬ РОДИЛИСЬ И ЖИЛИ ТРИ БРАТА: ЦЕПЕЛЕВ НИКОЛАЙ ИВАНОВИЧ 73 Г, СЕМЕН 84 Г, ФЕДОР 82 Г.» Что это, как не работа «гения места»? Здесь поневоле его и вспоминаешь³.

Выступить в роли помощника, стать голосом «гения места» – задача завораживающая. Эта задача располагается в сфере воображаемого, виртуального – подобно тому, как само место – в сфере реально-географического.

Несколько раз побывав в роли экскурсовода-проводника, могу сказать, что выстраивание «текста о месте» во многом зависит от

избираемого маршрута поездки. Линейность пути обычно задает последовательность текста о нем. Готовый текст экскурсии в этом смысле предлагает уже готовый к употреблению полуфабрикат – последовательную программу *должного* быть увиденным и замеченным, оцененным. В этом, как в любом подготовленном действе, есть несомненные плюсы: количество мышечных усилий (пройти, посмотреть) вполне адекватно увиденному, нет «пустых ходов», закрытых дверей музеев, опозданий. Минус, пожалуй, один – в отсутствии интриги, в невозможности расслышать шепот того самого «гения места», гнездящегося сейчас там, куда вас занесло, адресованный именно вам. Оказывается, «гений места» (выраженный в ландшафте, архитектуре и комментариях местных жителей) вполне внятно задает маршрут следования, расставляет акценты, определяет кульминационные точки, протягивая нам свою «нить Ариадны». Не обходится и без «ловушек»: иногда утаенным оказывается самое яркое, доступное всем, кроме тебя, и тогда трудно отказаться от мысли, что место играет с тобой, обязательно оставляя залог грядущей встречи. Так, может оказаться закрытым Никольский храм в Ныробе, куда ты приехал за 800 км, подставив заменой себе встречу с подвлатовски тактичным алкоголиком (бывшим зеком) в столовой, где порция макарон до сих пор стоит неполных три рубля. Но никогда и ни разу «нить Ариадны» не оказалась оборванной *самой дорогой* – так, чтобы хотя бы одна поездка имела точку вместо многоточия в конце. Достигнув конечного (по плану) пункта маршрута, принужденный возвращаться, ты с тайной радостью обнаруживаешь, что, как и прежде, нить «распушилась» на конце на две, три и более возможные в будущем дорожки.

В свете сказанного понятно, что писатели, посвятившие свой талант конструированию мифологии места, наполняющие жизнью геопоэтический миф, должны обладать несомненными медиумическими способностями, ибо в чистом виде выдумать мифологию топоса очень сложно. Мифология убеждает, увлекает в свой мир, когда она рас-слышана, когда о-звучены важнейшие для бытия топоса моменты. Среди лидеров «разгадывания» уральской топографии, безусловно, – имена П. Бажова и А. Иванова⁴. В какой мере писатель – автор регионального мифа (или одной из мифологем) – просто предлагает свою интерпретацию топоса читателю, а в какой – навязывает? Нынешние стратегии региональной мифологии достаточно агрессивны: читатель вовлекается в события, которые происходят в своеобразном историческом времени. Это время сопостави-

мо с перво-временем мифа, с временем сакральным, когда закладываются причины всего, что будет еще случаться в этом мире. Так, например, романы А. Иванова своей пресуппозицией имеют мысль о том, что описываемое в них связано с жизнью каждого из читателей-уральцев, хотя бы в силу того, что те факторы, которые определили судьбу персонажей его произведений, продолжают неявно, но вполне очевидно действовать и сейчас⁵. Популярность произведений А. Иванова свидетельствует о том, что эта агрессия принята и востребована читательской аудиторией.

Столь продолжительное вступление понадобилось, чтобы объяснить избранный мной ракурс рассмотрения текста романа А. Федорова «Степь сказалась» (1897). Конец XIX столетия в литературе Урала – время интенсивного «обживания» территории региона средствами литературы как символической системы. Обнаружится ли разница в стратегиях этого «обживания» в отношении к исторической памяти в текстах столетней давности по сравнению с мифологией эпохи постмодерна? В романе Федорова история места (города Светлореска), его топография занимает значительное место. Фоном для сопоставления из произведений современной уральской литературы может служить гипертекст романов А. Иванова («Сердце Пармы», «Золото бунта», «Message: Чусовая»). Оттолкнемся от современности: мифотворчество (творение геопоэтического мифа) начинается, когда литература и география как бы накладываются друг на друга. Подчеркнутая фактографичность, акцентированная детализация (этнографическая, географическая, историческая) романов А. Иванова – лишь одна сторона этого явления. Другая представляет собой уже упоминавшийся нами момент универсального, актуального для всех времен, приданный автором героям и всему тексту в целом. Идея даже не современности происходившего когда-то на Чусовой и в Чердыни, а – **всевременности** («вневременности» не скажешь, романы именно внутри времени, но особого – родственного мифологическому сакральному времени, времени первопричин и начала мира).

При составлении текстов о местностях (будь то текст экскурсии или статья путеводителя) необходим некий идеологический стержень, идея, объединяющая все события, закручивающая вокруг себя людей и обстоятельства. При этом осуществляемая экспансия, идеологическая и эстетическая, содержит в себе элемент агрессии по отношению к читателю (реципиенту). В качестве предположения выкажем мысль о том, что востребованность агрессивной идеологии книг А. Иванова вызвана, в числе прочего, и потребностью форми-

рования и упрочения у читательской аудитории собственной региональной, этнической и религиозной идентичности.

А теперь ретроспективно обратимся к тексту столетней давности, также включающему в себя этнический, религиозный и культурно-исторический моменты. Роман А. М. Федорова «Степь сказалась»⁶ был одним из первых крупных произведений, в числе прочего посвященных проблематике взаимодействия человека и его родины, таинственного, не всегда до конца проясненного влияния родных мест на судьбу человека.

Действие происходит в Светлорецке, под именем которого автор вывел город Уфу, основанную в 1574 г. С первых строк романа Светлорецк противопоставлен столице – Санкт-Петербургу, с его карьерными устремлениями и европейской культурой. Светлорецк же с его 30 тысячами обитателей провинциален, спокоен и внешне пассивен. Но пассивность эта во многом кажущаяся, иллюзорная.

Светлорецк необыкновенно органичен и живописен. Он составляет единое целое с опоясывающей его рекой и неотделим от природы, окружающей и «проникающей» в пространство города. В чарующем тумане подплывают к нему пассажиры маленького парохода в начале романа, поэтизирует красоту окружающих мест мечтатель Бессонов, не может не чувствовать силу очарования местности возвращающийся в родные края главный герой романа – Арасланов. «Внизу, по отлогому лесистому берегу, широко разлилась Светлая, и извилины ее, выглядывая то там, то здесь из зеленого бордюра, тонули в необозримой дали, в синеватом тумане, островки, луга, холмы, покрытые лесом, не везде еще распустившимся и потому отливавшим разными оттенками: фиолетовыми, синими, коралловыми, переходившими кое-где в светло-зеленоватые тона... Деревья кое-где то подымали из воды свои вершины, точно моля о спасении, то горделиво стояли на возвышенностях, красиво отражаясь в реке, которая, казалось, боялась шевельнуть волной, чтобы не нарушить это очарование. Монастырь теперь был виден почти весь, и стены его сверкали на солнце ослепительной белизною, на которой темная зелень сосен и елей выделялась особенно рельефно; кресты золоченых маковок горели, как огонь. Направо, у лесной опушки, белели палатки цыган, паслись стреноженные лошади, и пестрели, как живые, движущиеся цветы, живописные лохмотья их хозяев. Над всем этим пейзажем мягко улыбалось весеннее небо, где в солнечном блеске купались, как лебеди, и таяли белые пушистые облака» (33)⁷. Все погружено в одно пространство – и лес, и река, и монастырь, и

цыгане – все составляет гармоничное целое. Даже грязь, в которой периодически тонет город, погружена в пространство природного, а не культурного: «Осенью и весной в городе стояла такая невылазная грязь, что лошади увязали по брюхо, люди тонули насмерть, и часто добрые знакомые лишены бывали удовольствия видеть друг друга по целым неделям, потому что город по всем направлениям перерезан оврагами, через которые в ненастье нет переправы» (35). Но весной «ненавистные овраги принимают удивительно живописный вид и служат отличным прибежищем соловьев, не дающих весною обывателям спать» (35). Таким образом, оппозиция «природное – культурное» в описании места построена более на перетекании одного в другое, нежели на антагонизме. Культурное воспринимается как часть природы, а природное проникает в пространство культуры и не конфликтует с ним.

Категории «природного» и «культурного» противостоят судьбе главного героя романа – башкира Араслана Галилевича Арасланова, получившего блестящее столичное образование и теперь вернувшегося в родные края. Для него природа наделена силой соблазна, которой он не намерен поддаваться, полный решимости отстаивать собственную позицию – и в служении интересам родного народа (бороться с расхищением земель своих соплеменников), и в личной жизни (судьба образованных татар, в считанные недели после женитьбы утративших весь свой европейский облик, кажется ему далекой от собственного будущего). Но когда в самом Арасланове властно заговорил голос страсти, все его рациональные построения терпят сокрушительное поражение.

Где же в этом противостоянии место историческому прошлому, в том числе – и прошлому города? Текст романа содержит значительное количество краеведческих сведений, так что некоторые его главы становятся похожи на путеводитель. При этом информация об истории города помещена не в интродукции, как можно было бы ожидать, следуя традиционной логике знакомства с местом, но ближе к кульминации повествования – в последней трети текста, что свидетельствует о роковой сплетенности человеческой судьбы и судьбы места.

Тема прошлого (и человека, и места) – одна из сквозных в романе Федорова. Впервые возникнув в беседе Ариадны Квитковской и Арасланова на борту парохода, тема воспоминаний о «золотых годах юности» сразу звучит диссонансно, будучи лишена обычной ностальгической окраски.

«– У вас со Светлорецком, наверное, связано много отрядных

воспоминаний. Я думаю, вам знакомо здесь все, чуть ли не каждый кустик?

– Ну, за пятнадцать лет знакомые кустики, если уцелели, успели превратиться, вероятно, в преизрядные деревья, а что касается воспоминаний, их действительно, порядочно. ...Вон там, например, – указал он рукою по направлению к мосту через Светлую... – там во время ледохода я чуть не утонул: льдина прорезала челнок, и он пошел ко дну. Хорошо, что успели спасти, и я отделался только лихорадкой. ...А там, – он указал на спускавшуюся по обрыву вплоть до реки большую монастырскую рощу... – там, на маевке, меня бог весть за что поколотили пьяные мастеровые... Как видите, все это не особенно отрадны воспоминания» (25).

Прошлое в романе – чрезвычайно активная сила. От него часто хотят убежать, избавиться (как бывшая певица оперетты Варвара Михайловна Бессонова, так и сам Арасланов). Но доказать свою непричастность бывшему невозможно. С дикой восточной страстью влюбляется казавшийся сдержанным и холодным Арасланов. Возвращается на сцену, хоть на одно представление, Варвара Бессонова. Но не менее значимо и устремление свободной воли человека. Индивидуальное целеполагание размыкает круг бесконечных повторений жизненных ситуаций. Открытым остается финал для Варвары Бессоновой, покидающей теперь уже не только сцену, но и мужа, предавшего ее любовь и доверие. А сам Арасланов, вопреки всему, не становится двойником своего соплеменника Шагибека Цералова, также пережившего утрату любимой женщины, но оставшегося в пространстве культуры и цивилизации.

Есть ли различие между прошлым отдельного человека и прошлым народа? города? Светлорецк органичен и одухотворен, и потому он «жив», обладает биографией, схожей с биографией народа и даже отдельного человека. Его прошлое уходит корнями в землю, на которой он стоит, и в этом смысле располагается в пространстве «природы» не меньше, чем в пространстве культуры.

Эксперсы в историческое прошлое Светлорецка в романе предпринимаются несколько раз. При первом знакомстве с городом он позиционируется как провинция. «В Светлорецке в описываемое время было всего только тридцать тысяч жителей, мужская и женская гимназии, татарская мечеть, десятка полтора церквей, в двадцать раз больше кабаков, принадлежавших почти одному владельцу, купцу Трофееву, у которого в трех уездах было, кроме того, по винокуренному заводу; жалкая общественная библиотека, где в отделе филосо-

фии значилась поваренная книга Молоховец, а русские писатели с иностранными фамилиями, как например, Шеллер, Губер, Гербель, значились в числе иностранцев по тощему и донельзя засаленному каталогу. Было еще два общественных собрания, дворянское – русское и магометанское; последнее для управления под председательством муфтия духовными делами всех магометан, кроме Кавказа и Крыма. Общественный музей, в котором, кажется, никто и никогда не бывал и – больше, по-видимому, ничего, если не считать нескольких деревянных пожарных каланчей, из которых одна недавно сгорела» (34).

Количество упоминаемых мест «с историей» (таких, как Черкалихин овраг или Архиерейская слободка) возрастает по мере приближения к сцене ночной поездки компании Квитковской на Чертово Городище, во время которой для Арасланова становится очевидна степень его увлеченности Ариадной Квитковской. Вообще, ввод краеведческого материала в повествование в эпизодах поездок героев на пикник / на природу – устойчивый прием региональной литературы: аналогичным образом вводится, например, легенда о разбойнике Аликае (А. Погорелов (Сигов) «Аликаев камень»), или рассказ о языческих святилищах на скалах (А. Иванов «Географ глобус пропил»). Прошлое города и места при этом подается как известное немногим, чаще всего одному человеку (в романе Федорова – Арасланову), выступающему в роли рассказчика. Внимание слушателей неустойчиво и кратковременно⁸. Да и сам рассказчик у Федорова в этот момент думает о другом, будучи захвачен своим чувством к Квитковской.

Таким образом, в романе А. Федорова богатое прошлое города существует как бы локализованно: оно спрятано в пыльных музеях и полупустой библиотеке и кажется слушателям абсолютно не связанным с их повседневным настоящим. Для русской образованной компании, выслушивающей объяснения Арасланова, по отношению к прошлому наиболее актуальна интонация негативной идентичности: «мы – не они». Другое время, наполненное иными народами и событиями, кажется слишком удаленным от дел сегодняшних. Такое отношение к истории сформировалось в недрах эволюционизма, который оперирует сменяющимися друг друга стадиями, где прошлое сменяется настоящим, уступая ему место и уходя навсегда⁹.

Текст романа во всей его художественной целостности оспаривает такой подход к прошлому. Геопозитическая логика романа утверждает, что именно прошлое способно определять наиболее радикальные повороты человеческих судеб.

Прошлое Светлорецка спрятано в зелени садов и оврагов, но корнями уходит вглубь истории этой земли: как, например, Черкалихин овраг, где в XVIII в. башкирский атаман Бахтияр замучил богатого купца Черкалихина, дочь которого хотел получить в жены. Привычный городской пейзаж имеет историческую проекцию, ведь город «был построен вскоре по взятии Казани по просьбе башкир, чтобы им ближе было платить положенный на них “ясак” во оный град, ибо пред тем тот ясак отвозился в Казань (челобитие имели в 7081 г., т. е. 1573 г. от Р. Х.)» (34). Архиерейская слободка, магометанское кладбище, женский монастырь. «На воротах монастыря красовался ангел, вырезанный из железа. Ходила легенда, что, когда Пугачев подступал к Светлорецку, ангел этот обращен был к нему, несмотря ни на какой ветер, лицом, как бы угрожая мятежнику» (70). Прошлое Светлорецка разворачивается в сюжетах истории становления российской государственности. Старинная церковка на горе оказывается не только свидетельницей, но и участницей войны с Пугачевым. «Ходила и про нее легенда, что когда Пугачев подступал к Светлорецку, колокола ее уныло звонили сами собою. Это предзнаменование спутало будто бы Пугача, и он сам не пошел туда, а послал своего помощника Чика и, по уверению хозяев, Чика будто бы угрожал Светлорецку как раз с того места, где теперь находилась их квартира. Здесь же, спустя неделю после казни Пугачева, Чика был обезглавлен, и голова его была посажена на кол, воткнутый в эту самую землю. В земле палисадника не раз находили старинные ядра и пули» (70).

Окрестности Светлорецка хранят названия, открывающие двери вглубь истории народов, населяющих эту землю прежде русских: Чертовое Городище, древняя дорога сибирских татар, курганы Чуди белоглазой, Терегулов луг, где паслись табуны ногайского хана, Тура-Тау (городская гора), лес Попово Жилище, «равнина, по которой вилась дорога к живописнейшему уголку в окрестностях Светлорецка, почему-то носившему романтическое название “Сатанинский трон”» (70). Интонация повествователя, рассказывающего о Светлорецке напрямую, минуя героя-рассказчика, постоянно двойится: то в ней доминирует дискурс городских обывателей, усредняющий, обезличивающий Светлорецк до рядового провинциального городка, то возникает взгляд художника, любующегося поэзией этого места, ценящего любые подробности.

Итак, жители Светлорецка в романе «ленивы и нелюбопытны» не в силу национальных особенностей, а просто как обыкновенные обыватели. Для них Светлорецк – всего лишь место жительства,

правда, достаточно живописное, но снабженное всеми изысками провинциальной жизни с ее сплетнями, неизбежной грязью на улицах и проч. Прошлое в романе доносит свой голос только для Арасланова: лишь он соединяет в себе любовь к этой земле и необходимый уровень образованности, чтобы уметь почерпнуть эти сведения из литературы. Арасланов кровно связан со своей родиной, и связь эта драматически отзывается в его судьбе.

Безмятежный Светлорецк, обвитый серебристой лентой реки, становится одним из «ключей», помогающих раскрыть образ Арасланова, его неполным двойником (как Варвара Михайловна Бессонова и Шагибек Цералов). Как густая зелень города покрывает руины, так и личность Арасланова оказывается только в некоторых своих проявлениях отстроенной по европейским «образовательным стандартам». Положение главного героя драматично в силу его «промежуточности» – причастности судьбам и ментальности сразу двух народов – башкирского и русского. В контексте романа каждый ментальный тип закреплен за своим локусом: сменив Петербург на Светлорецк, герой начинает мучительно переживать кризис этнической идентичности. Первоначальное грустное признание в том, что в нем от башкира осталась только вера «да две-три черты» (45), сменяется интуитивным пониманием смысла песни башкира-возницы, восторгом окружающих при переодевании его в башкирское платье («Башкурт! совсем башкурт! и красив как!», 129), наконец, острым чувством родины во время поездки по степи: «Он схватывал внешние черты всех, с кем встречался... Кровная связь с народом давала себя знать... “Родной! родной и по крови и по духу!” – с приподнятыми нервами, заставляющими его сердце усиленно биться и гореть глаза, повторял сотни раз Арасланов, находя в этом сознании глубокое нравственное удовлетворение и доходя порою до такого экстаза, в котором ему страстно хотелось уничтожить единственную лежащую между ними преграду, чтобы хоть на миг вполне слиться с ними и зажить их жизнью» (130).

Итак, «башкирское» в романе А. Федорова подается как природное, врожденное. Оно растворено в крови и принципиально непобедимо никаким образованием. Так, плохо владея башкирским, Арасланов все-таки видит сон, в котором не помнит ни слова по-русски. Однако диалектика *родного – чужого / врожденного – приобретенного* в романе сложнее. Ведь башкирский язык Арасланов изучал по книгам в Петербурге, так как забыл его, оказавшись вне родной языковой среды еще в Светлорецке. И историю города он знает благода-

ря полученному образованию и привитому вкусу к историческим знаниям.

Русские обыватели в романе равнодушны ко всему, что лежит за пределами их сегодняшних нужд. Для башкир историческая память сосредоточена в песнях, в фольклоре. Для характеристики прошлого башкирского народа очень важна категория «утраченного». Свойства характера, определяющие национальное своеобразие, искажаются и тускнеют (как, например, гостеприимство Сулеймана, которое он никак не в силах доказать на деле). Но есть и вполне живые элементы башкирской культуры. Одна из самых масштабных в романе – сцена сабантуя с борьбой, конными скачками, игрой на курае и др. И чувства, которые способны испытывать башкиры, оказываются часто на порядок более страстными и глубокими, чем у русских (даже обрисованных с большой симпатией, как например, Варвара Михайловна Бессонова). Умирает от горя и тоски неразделенной любви дочь муллы Лейли, теряет жизненные силы Шагибек Цералов, похоронивший любимую жену, сам Арасланов оказывается беспомощным перед лицом страсти, захватившей его. При этом в романе Федорова нет идеализации страсти как таковой, ибо никакая природная эмоциональность не помогла Арасланову разглядеть истинное лицо женщины, которая внушила ему столь яркое и глубокое чувство, но сама не собиралась придавать этой истории значение большее, чем удачное совмещение своих коммерческих интересов и флирта. Кажущая предсказуемость в распределении ролей (женское = иррациональное, сентиментальное и т. д., мужское = рациональное, волевое, логическое) в романе оборачивается своей противоположностью: гением расчетливости становится именно женщина, а мужчина платит за чувство всем, что имеет. И в этом финале немалую роль играет именно национальность (кровь, восточный темперамент) героя. Так, рациональное и иррациональное до поры до времени сосуществовали в герое на правах определенной самой личностью иерархии, иррациональное таилось в глубинах подсознания, было утаено от самого носителя рациональности. Прежде Арасланов только получал «предупреждения» о том, насколько быстро и поимовольно могут происходить в нем какие-либо изменения¹⁰.

После решающего объяснения с Квитковской Арасланов чувствует себя лишь точкой приложения сил, бушующих в нем самом: «Точно буря ударила Арасланова и ворвалась в него. Мысли его сорвались и смешались, как подхваченные ураганом желтые листья. <...> – Собака! – кто-то воплем крикнул из него. Он стиснул дрожащее и

вьющееся тело. Швырнул его оземь и в бешенстве хотел растоптать, как гадину, но что-то опять схватило его, как лист, и понесло прочь по аллее к оврагу, заставляя в то же время рыдать и рвать на себе волосы. <...> Он не знал – утро или вечер. Слепое бешенство все еще крутилось и бушевало в нем. Ему хотелось броситься на землю, кататься по ней, извиваться и грызть ее до крови зубами, топтать и царапать ногтями. Страсть, непреоборимая, животная страсть разорвала и сбросила с него, как ветошь, годами завоеванную культурную оболочку, и дикий, иступленный башкир вырвался из нее на свет. Ему хотелось бы вскочить на такую же, как он, дикую степную лошадь и гнать ее, бить и терзать, чтобы она сильнее вихря летела вперед и вперед, и потом с разбега ринулась вместе со своим всадником в пропасть и, не долетев до дна, оставила на острых уступах и камнях куски разорванного тела» (236).

В финале романа мы встречаемся с героем, пережившим катастрофический кризис личности. Сначала, объявившись в одной башкирской деревушке, Арасланов «выдавал себя за пророка, вторично посланного в мир». После длительного лечения он выздоровел, но «забыл все, что приобрел тяжким трудом: все научные знания, все понятия, связанные с образованием, даже русский язык. Он вышел из больницы тем диким башкиром, которым двадцать лет тому назад был привезен в Светлорецк, с опытом и рассудком восьмилетнего ребенка, и эти двадцать лет оставили в его голове след, похожий на фантастический, туманный сон, виденный когда-то давно-давно» (238).

Однако роман заканчивается эпилогом, который переводит героя из плана болезни в план эпоса. Последняя встреча читателя с Араслановым происходит в степи у ночного костра, к которому он приближается как ночная птица, как странник, как нищий, возникнув из ночной тьмы. Для старика-курайщика история его жизни стала продолжением народных сказаний о батыре Зая-Туляке, призванном освободить башкир от власти ногаев, но погибшем из-за любви к колдунье-змее, принявшей облик красавицы. Потеряв все, что имел, кроме имени, Араслан-Галий становится собственным тезкой: «И у нас явился свой Зая-Туляк назад тому полтора десятка лет. Тоже был он и красив, и умен, и учен. Зачарован был наш Зая от лихого глаза и от вражьей пули, да попал под ясные взоры чужой красавицы, и погубила она нашего Зая. Продал он за красоту ее народ свой и пропал без вести. А звали его так же, как тебя, – обратился Сулейман к нищему с влажными от слез глазами, – Араслан-Галий... Будь жив наш Араслан-Галий, избегни он чар волшеб-

ницы, – жили бы мы, как в стародавнее время, в приволье и довольстве, а теперь...» (243). Таким образом, Арасланов сам переходит в пространство эпоса, попав в категорию «утраченного», превратившись в духа степи, ее призрака, в тень на ее просторах. За пространством природным, эпическим остается последнее слово, которое замыкает круг, возвращая человека даже не к его собственным истокам, а к истокам его народа, этноса. Старик-курайщик при этом играет роль того самого «художника», чьими глазами башкиры будут отныне видеть историю жизни Арасланова, воспринимая ее как новую песню о жертвах, принесенных их народом на пути к свободе. В этом смысле народный сказитель определяет видимое совершенно аналогично тому, о чем пишет Волошин применительно к французским импрессионистам: «Художники – глаза человечества. <...> Люди всегда видят в природе только то, что раньше они видели в картинах. Поэтому-то новая картина, передающая природу с новой точки зрения, всегда кажется сначала неестественной и непохожей на правду. Но потом вновь открытые видимости сами переходят в число миражей человечества»¹¹.

Заканчивая рассуждения о «гении места», заметим, что столетие спустя сходный комплекс «природного» и «врожденного», трагически предопределивший судьбу героя повести Федорова, переносится современными литераторами уже на русских на Урале. Русские (как например, герои романа А. Иванова «Золото бунта») изображаются столь же чуткими к голосу земли, так же подверженными влиянию «гения места», они так же не в состоянии выйти из-под власти своих национальных и природных предопределений. Поэтому намеченные нами переклички текстов глубоко не случайны. Как считал тот же М. Волошин: «Могилы не разверзаются случайно. Произведения искусства встают из могил в те моменты, когда они необходимы»¹². О феномене глубинной связи писателя и места примерно в то же время писал и М. Пришвин: «...Земля опять потянет его (человека. – Н. Г.) на то же самое место, и захочется ему тут спеть свою песенку... Петь и любить назначено человеку силой земли в одной точке, это его место... тут он сам»¹³.

Подчиняясь этой логике, можно почти без всякого поэтического преувеличения сказать, что Урал как место с долгой и богатой исторической памятью поддерживается целым сонмом «гениев мест», которые нашептывают свои напевы тем писателям, которые хотят их слышать, становясь, в свою очередь, теми, кто определяет выражение лица новых «миражей человечества».

Примечания

¹ *Волошин М.* Скелет живописи // *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1988. С. 212.

² *Волошин М.* Индивидуализм в искусстве // Там же. С. 265.

³ Именно такой «фон» уловлен и развит в романе «Незавершенная литургия» прот. Алексия Мокиевского (СПб., 2006). Роман не очень силен с чисто эстетической точки зрения, но показателен в свете наших рассуждений, ибо в нем «гений мезу» выступает в роли ангела, заботливо хранящая церковь от преждевременного разрушения.

⁴ В последнее время появилось много статей, посвященных творчеству этих авторов именно в геопоэтическом, мифотворческом аспекте. См., напр.: *Абашев В. В.* Геопоэтический взгляд на историю литературы Урала // *Литература Урала: история и современность: Сб. статей.* Екатеринбург, 2006. С. 17–30; *Литовская М. А.* Литературная борьба за определение статуса территории: Ольга Славникова – Алексей Иванов // Там же. С. 66–76; *Подлесных А. С.* Кама в художественном пространстве романа А. Иванова «Чердынь – княгиня гор» // Там же. С. 76–81; *Абашев В. В.* «Какая древняя земля, какая дремучая история, какая неиссякаемая сила...»: геоэтика как основа геополитики // Михаил Осоргин: художник и журналист. Пермь, 2006. С. 197–207; *Литовская М. А.* Проблема формирования региональной мифологии: проект П. П. Бажова // Там же. С. 188–196.

⁵ Читатели иных регионов, возможно, воспринимают историческую прозу А. Иванова иначе. Примером может служить, например, интервью, взятое Л. Парфеновым у А. Иванова и опубликованное в еженедельнике «News week» в сентябре 2007 г.; из него очевидно, что для столичного читателя региональная «правда истории» находится скорее ближе к жанру «фэнтези».

⁶ Роман А. М. Федорова «Степь сказалась» впервые был напечатан в Петербурге в 1897 г. в приложении к журналу «Живописное обозрение» (позднее переиздавался отдельным изданием в 1908, 1912 гг.).

⁷ Здесь и далее текст цит. по: *Федоров А.* Степь сказалась. Уфа, 1981.

⁸ Слышен лишь один возглас быстро преходящего изумления: «А мы здесь живем и ничего этого не знаем!» (167).

⁹ Как мы уже говорили, современная литература, разрабатывающая региональную мифологию (А. Иванов и О. Славникова), движима прямо противоположной уверенностью: все, что происходило на этой земле, с народами, населяющими этот край, имеет самое непосредственное отношение к жизни людей, родившихся и живущих на этой земле, к ее течению и поворотам.

¹⁰ Такова, например, сцена примерки национального башкирского костюма: «В национальном башкирском костюме Арасланов выглядел совершенным башкиром. Сделав несколько движений руками и ногами, он почувствовал себя так свободно, точно всю жизнь свою не снимал его с плеч. Мало того, неловкость, которую он всегда чувствовал с своими единоплемениками, точно была сброшена с костюмом. Это обстоятельство обрадовало его и вместе с тем испугало» (129).

¹¹ *Волошин М.* Скелет живописи. С. 212.

¹² *Волошин М.* Чему учат иконы? // *Волошин М.* Лики творчества. С. 295.

¹³ *Пришвин М.* Дневники (1909) // *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1982. Т. 8. С. 46.

© А. Г. Прокофьева,
© В. Ю. Прокофьева
г. Оренбург

АВТОРСКИЕ ВНУТРИТЕКСТОВЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. И. ДАЛЯ ОРЕНБУРГСКОГО ПЕРИОДА

Современные исследования творчества В. И. Даля свидетельствуют о том, что оренбургский период (1833–1841) был наиболее значимым¹ в писательском творчестве автора знаменитого словаря. Его произведения этих лет публиковались на страницах «Отечественных записок», «Москвитянина» и др. В 1833–1839 гг. в «Библиотеке для чтения» Сенковского в разделе «Были и небылицы» печатались сказки писателя («О воре и бурой корове», «О Строевой дочери и о коровушке Буренушке», «Сказка о прекрасной царевне Милонеге-Белоручке, по прозванию Васильковый глазок, и о трехстах затяжных волокитах и поклонниках ее» и др.). Одни произведения этого периода не связаны содержанием с Оренбуржьем (например, «Бедовик», «Вах Сидоров Чайкин», «Павел Алексеевич Игривый»), другие созданы на оренбургском материале – «восточные повести» и рассказы «Бикей и Мауляна», «Майна», «Башкирская русалка»; «уральское предание» «Полунощник»; очерки «Уральский казак», «Охота на волков»; рассказ «Осколок льду»; цикл рассказов «Серенькая», «Рассказ Верхолонцева о Пугачеве», «Рассказ Грушина»; зарисовка «Обмиранье»; притчи и пр. В ряде произведений, таких как «Гофманская капля», можно встретить отдельные оренбургские мотивы. Некоторые из рассказов и очерков, посвященных жизни российской провинции, Даль объединял в циклы: «Картины русского быта», «Новые картины русского быта».

Служба на востоке России, в пограничном крае, научные изыскания писателя, проводившиеся им в Оренбурге, вызвали у Даля особый интерес к экзотике края, определили обращение к документам, этнологическому материалу, широко вводимому писателем в ткань художественных произведений, что неоднократно подчеркивается в своеобразных авторских замечаниях. Особенно ярко это проявляется в повести «Бикей и Мауляна» – произведении, созданном на основе оренбургских документальных материалов и впечатлений от края. Оренбургский материал, который нередко выходит за рамки основного сюжета повести, часто включается в рассуждения автора-рассказчика, а сам Даль в произведении распределяет его по нескольким группам: архивные документы, чиновничьи справки, рас-

сказы и письма очевидцев, увиденное лично автором или известное ему как жителю Оренбургского края.

Например, вторая глава этой повести начинается с указания на то, что «в архиве канцелярии оренбургского военного губернатора хранится, при одном деле, между прочим, бумага, на полях которой помечено собственною рукою тогдашнего военного губернатора следующее: “Написать о сем обстоятельстве в Азиатский департамент и упомянуть, что, по сим и другим сведениям, в Хиве должны находиться до 2-х тысяч человек русских пленников. Сделать выписки из подписей и повестить об участи сих несчастных в те места, отколе они показывают себя родом. Перед выходом каравана изготовить ответ на письмо сие, в виде объявления, и без подписи, коим уверить пленников наших, что правительство печется об их освобождении; послать, по просьбе их, тельные кресты и евангелие, для подкрепления веры и надежды страдальцев. – Доставившему письмо сие, сыну старшины Танинского рода, Гассановского отделения, Исянгильдия, старшине Бикейю, выдать из сумм, на сей предмет имеющихся, сто рублей и пять аршин алого сукна на чекмень”»².

Указав на реальный источник, послуживший толчком для создания произведения, автор обращается напрямую к читателю и комментирует документ, еще раз подчеркивая достоверность факта: «Читатели видят, о чем идет речь: Бикей Исянгильдиев доставил переданное ему через верного кайсака, из числа кочующих за рекою Сыр (Сыр-Дарья), письмо от русских пленников из Хивы. Убедительные жалобы и просьбы, полуграмотным языком изложенные, трогают и сокрушают в холе и довольстве проживающего читателя и заставляют призадуматься над тем, что мы называем обыкновенно судьбою человека» (228).

Достоверность факта подтверждается и приведенными писателем деталями: «Письмо было писано на вылощенной русской бумаге приготовленную на клею сажею, вместо чернил; свернуто трубкою, измято во множестве переломов; зашито в ветошку и во многих местах протерто, так что иных слов даже нельзя было и разобрать» (228).

Не довольствуясь этим, писатель знакомит читателя и с данными, собранными «оренбургским пограничным начальством», о пленении русских за период в более чем 70 лет: «...с 1758 по 1832 год увлечено в плен киргиз-кайсаками с оренбургской линии 3797 человек... средним числом около 52 человек на год. Из этого числа возвращено, отбито, выкуплено и бежало, в течение 73 лет, всего 1154 человека» (229).

Эти сведения В. И. Даль сообщает как раз перед Хивинским походом, организованным оренбургским губернатором В. А. Перовским ради освобождения русских людей, в котором и сам писатель будет деятельным участником. (Необходимо отметить, что тема плена русских людей затронута и в других произведениях писателя – «Осколок льду», «Полуночник», «Сметливость», «На своих не пойду» и др., нередко написанных на основе действительных рассказов русских пленных).

Приведенные сведения не имеют отношения к сюжету произведения, но они волнуют Даля и как гражданина России, и как чиновника Оренбургского края, и как исследователя, занимающегося этнологическими проблемами.

Строгое следование Даля реальным фактам проявляется в частом обращении к цифровым данным. Например, рассказывая о том, как появляются киргизские нищие, писатель отмечает: «Полинейные кайсаки вообще так бедны, что на 20 тысяч кибиток, зимующих от Гурьева до Звериноголовска, на протяжении 1850 верст, считают кругом по пути душ обоего пола на кибитку и притом только по семи голов рогатого скота, по пяти лошадей, по одному верблюду, по сту баранов...» (214).

Сам Даль следование действительным фактам считал главным достоинством своих восточных повестей, особенно «Бикей и Мауляны»: «Скажу, однако, о рассказе, на всякий случай, вот что: не только все главные черты его взяты из подлинного дела, но мне не было даже никакой нужды придумывать ни одного побочного обстоятельства, вплетать какую-нибудь выдумку; все происшествие рассказано так, как было...» (239). Это рассуждение о своей манере письма автор включает в текст повести.

Вследствие такого подхода писателя к жизненному материалу сюжеты Даля могут иногда показаться непритязательными, но произведения убедительны именно реальной основой. В повести «Бикей и Мауляна», например, рассказано об убийстве Бикей, преуспевающего сына степного киргиза-богача, братьями-завистниками и о судьбе его жены Мауляны. Сюжет основан на действительном факте – в Государственном архиве Оренбургской области до сих пор хранятся документы Пограничной комиссии об этом преступлении³. В архивное «дело» входит переписка председателя Оренбургской пограничной комиссии Г. Ф. Генса и оренбургского губернатора П. П. Сухтелена, говорящая о невозможности проверить показания свидетелей и рассказывающая о том, что отец Бикей, потеряв одного сына, постарался спасти других, взяв их вину на себя.

Кроме описания источников своей художественной деятельности, в авторские отступления Даль включает размышления научного плана на разные темы, в частности, о жителях востока и запада.

В повести «Майна» Даль как ученый подчеркивает недостаточную исследованность проблемы кочевников: «Кайсаков оренбургского ведомства, Малой и половины Средней орды, должно быть, по всем сведениям, более миллиона душ обоего пола; *я бы сказал* (здесь и далее курсив наш. – А. П., В. П.): взгляните на карту, если бы у нас была годная карта этих стран...» (292).

В этой же повести писатель размышляет о том, что «оседлую жизнь кайсак почитает величайшим бедствием в мире». Даль приводит пример, как степной кайсак «хотел подарить чем-нибудь оренбургского гостя своего и предложил ему кибитку», удивляясь тому, что его гость даже летом живет в доме, а не в кибитке. Продолжение разговора кайсака и оренбуржца звучит анекдотично:

«– И на лето не ставишь кибитки?

– Нет, не ставлю.

– А из дому в дом перебираешься иногда?

– Случается.

– Ну, так возьми верблюда у меня, чтоб было на чем перетаскиваться» (294).

Эту сценку Даль предваряет раздумьем о том, «*до какой степени расходятся понятия дикарей, не выдавших никогда нашего образа жизни, с нашими понятиями*».

В то же время в произведении не проявляется чувство превосходства цивилизованного человека над «дикарями». Автор пробует объективно, как ученый, оценить свои наблюдения: «Итак, вот народ, из частной жизни коего *я хочу* рассказать истинное и свежее происшествие. Народ этот, при всей грубости своего невежества и черствости души или сердца, по нашему образу чувств и мыслей, не лишен природою ни того, ни другого – ни чувств, ни мыслей» (294).

К приему сопоставления жизни, быта, нравов жителей востока и запада писатель прибегает часто. Сравниваются не только жилища, но и одежда, прическа, украшения. С долей иронии обращается автор-рассказчик к читателям повести: «...не знаю, приглянулась ли бы вам моя степная красавица с первого раза, особенно если бы вы пожаловали в зауральскую степь прямо с партера Александринского театра, из филармонической залы, с пышного придворного бала...» (248). Самому же автору облик кайсачки кажется приятным: «...свежее, дикое, яркое и смуглое лицо, в котором брови, ресницы, очи,

губы и подборные, скатного жемчуга зубы украсили бы любую из московских и питерских красавиц...» (248).

Писателю интересно сопоставление состязаний, игр у разных народов: «Борьба кайсаков и башкиров почти одинакова; но она не походит на борьбу русскую. Под силки не берутся, подножку не любят и не знают; а закинув друг другу пояс за поясицу, заматывают каждый в него обе руки, упираются один в другого правыми плечами и возятся, что медведи, иногда четверть часа на одном месте. <...> Бухарцы, к слову молвить, борются крайне забавно: они раздеваются и разуваются, выступают полунагие, в одних шароварах, ходят и кружат друг против друга, словно петухи...» (246).

Нередко, начиная с сопоставления обычаев, нравов европейцев и азиатов, Даль переходит к анализу жизненных устоев, деятельности властных структур у кайсаков – ханской власти в степи, роли «баранты» в организации правосудия: «Кайсаки до того ненавидят правосудие наше, наши обряды судопроизводства, что предпочитают им всякую домашнюю расправу, лишь бы обвиняемому ... не тягаться месяцами и годы, не сидеть, ожидая медленной, томительной переписки, в каком-нибудь гнилом остроге...»; «...суд и расправа всех мусульманских народов основываются на законе, на коране ... но нигде это не соблюдается менее чем у кайсаков, которые неохотно признают над собою власть, а самоуправство предпочитают всякой иной расправе» (235).

Сопоставляя жизнь людей востока и запада, Даль как этнолог отмечает разные способности их в том или ином ремесле, деле. С иронией писатель размышляет о том, что «русские вовсе не ходят с караванами в Среднюю Азию: торговля эта принадлежит исключительно бестолковым, безрасчетливым и безмерно корыстолюбивым мусульманам. Русский изворотлив, сметлив, предприимчив и переимчив у себя, дома; но караванная и морская торговля – не его рука. <...> По всей оренбургской линии нет ни одного почетного торгового дома...» (220).

С художественным и научным интересом писатель прослеживает происхождение тех или иных обычаев, дает им пояснения: «У кайсаков есть монгольский или калмыцкий обычай, который встречаем также у полукочевых башкиров, но которого не знают другие мусульманские народы, давать имя новорожденному по произволу, с первого встречного предмета или понятия. <...> Имя Исянгильди – в переводе: добро пожаловать, здорово пришел; Кунак-бай – значит богатый друг, но Джан-Кучук, душа-собака, собачья душа, есть кличка, достойная негодяя...» (232–233).

В. И. Даль подчеркивает, «как древни бывают иногда обычаи народные», приводя в пример обычай отдавать замуж вдову за брата умершего – обычай, по замечанию писателя, описанный Плано-Карпини, в 1246 г. по приказанию папы ездившим через Россию к татарам и монголам.

Сам писателю придает особую значимость таким авторским описаниям, считая их важными для характеристики героев («Если знать коротко быт степных кайсаков, если войти в обычаи и понятия их, то можно и должно оправдать Бикее...». – 225).

Внимателен Даль и к поэтическому творчеству восточных народов, видя в нем проявление духовной жизни изображаемых людей. Писатель сопоставляет турецкие, татарские, башкирские, киргизские песни и отмечает, что их смысл обычно заключен в четвертом стихе. Отличие киргизских песен он видит в том, что киргизы обычно поют «наобум, о том, что у них в глазах: постегивая нагайкой по тебенькам седла своего, покачиваясь взад и вперед, тянет кайсак полчаса сряду плачевным напевом: тау, агач, су, урман, тьюэ – то есть: гора, дерево, вода, лес, верблюд, доколе ему не взбредет на ум иной предмет или слово» (267).

Как лексикографу, Далю были интересны языковые особенности разных народов. Известно, например, что в Оренбурге писатель изучал татарский язык и пробовал переводить татарские произведения на русский. В повести «Бикей и Мауляна» он замечает: «Язык татарский так сжат, да и сами слова так коротки и малосложны, что решительно нет возможности переводить песни их в меру, ограничиваясь теми же четырьмя стопами» (267). В этом же произведении, рассказывая о Бикее, видящем в степи «мерцающую обманчивой водою даль», писатель размышляет о том, как по-разному называется это «явление, о котором я уже говорил», на разных языках: «...на поэтическом языке древнего Тибета столь выразительно называется *жаждою сайги*, у арабов *сераб*, у кайсаков *мунар*, у французов и русских – *мираж*, а у – извините – у нашего простолюдина: *марево*» (257).

И в этом авторском отступлении тоже звучит ирония, но уже по поводу иногда проявляющегося снобизма в отношении к просторечью.

Будучи лингвистом, Даль не мог обойти вниманием и особенности речи уральских казаков. В одном из лучших своих очерков «Уральский казак», давая характеристику главному герою, автор пишет: «...Маркиана Проклятова, как и всех земляков его, можно узнать по говору: он только слово вымолвит, и можно сказать ему положительно: “Ты уральский казак”. Так же легко узнать по говору

хозяйку его, Харитину, и дочерей, Минодору и Гликерию, хотя в говоре, в произношении казаков и родительниц их нет ничего общего. Казак говорит резко, бойко, отрывисто; отмечает языком каждую согласную букву, налегает на *p*, на *c*, на *t*; гласные буквы, напротив, скрадывает: вы не услышите у него ни чистого *a*, ни *o*, ни *y*. Родительницы, напротив, живучи особняком в тесном кругу своем, вечно дома, все без изъятия перенимают друг у друга шепелявить и произносить букву *л* мягче обыкновенного. Они ходят гулять и веселиться на *синчик* в *сёлковой субенке*, а *синчик* называется у них первоосенний лед, до пороши, по которому можно скользить в нарядных башмачках и выставлять вперед ножку, кричать, шуметь и хохотать» (172).

Для передачи восточной экзотики писателем вводится в текст произведений много слов восточного происхождения (баранта, батырь, курсук, кун, кади, калым, кунак, чекмень, байгуши и др.). Нередко, включая в текст произведения слово из другого языка, Даль тут же приводит русский перевод: *баксы* – киргизский шаман; «*платит туляю, пеню*», «*кади* или *казы*, судья»; *кул-байрам* – пир рабов; «*лупит нагайкою, камчей*»; «*калым* или выкуп», «*пешкеш*, то есть почетные подарки и гостинцы»; *ага* – старший брат или дядя и т. д.

Довольно часто автор обращается к восточной лексике, описывая какие-либо нравы: «...кайсаk пригонит вам в назначенный день и месяц, в назначенную точку линии лошадей или баранов, взявши деньги даже наперед; но он всегда украдет их снова, коли дадите ему на это случай, и будет этим хвалиться: он вещи не тронет, ибо называет это: *урлык* – воровством; а украсть коня, барана – молодецством, *джитлык*...» (253). Иногда такие пояснения даются не в тексте, а выносятся в авторские сноски, где писатель поясняет какой-либо восточный обычай и сопоставляет его с русским, например: «Во многих русских губерниях крестьяне тоже дают калым за невест, и плата эта называется *кладкой*», или раскрывает смысл слова: «Тумак, малахай, карнаух – шапка о трех лоскутах, покрывающих щеки и затылок» (273).

Еще одна распространенная тема авторских отступлений в произведениях Даля оренбургского периода – «пространственная».

Жизнь в далеком от столицы крае, впечатления, полученные Далем во время многочисленных служебных поездок, дали писателю богатейший материал для размышлений о российских городах и селах. Будучи чиновником особых поручений при оренбургском губернаторе В. А. Перовском, Даль достаточно хорошо знал не только Оренбург, но и другие города края и близлежащих губерний. В его

прозе упоминаются Казань, Чебоксары, Уральск, Пермь, Троицк, Челябинск, Екатеринбург, Пенза, Саратов, Саранск, Красноуфимск и др. Среди этих городов Оренбург привлекает внимание писателя прежде всего географической особенностью – расположением на границе Европы и Азии. Различное понимание этой границы дает основание для ироничных авторских размышлений в рассказе «Европа и Азия»: «Да где же, скажите, начинается Азия, то есть где, собственно, оканчивается Европа? Неужели это такая вещь, которая, как бы сказать, покрыта мраком неизвестности, или это, наконец, тайна природы, до которой люди еще не дошли, несмотря на ученость свою...

Вот, посмотрите, в одной немецкой географии Волга принимается за настоящую границу, и Казань полюбобной сделкой передана Азии; в другой, граница эта: Уральский Кряж, Общий сырт и низовье Волги; в третьей – Уральский хребет и река Урал; другие толкуют, что вся Оренбургская и Пермская губернии принадлежат Европейской России, а следовательно и Европе...» (17).

По прозаическим произведениям Даля можно представить Оренбург 1830-х гг., его географическую специфику, историю основания, архитектуру, особенности жизни, быта оренбуржцев, развитие торговли лесной и дровяной, торговые связи со Средней Азией и многое другое. Оренбург Даля – «это *город степной*, где дынь и арбузов много, а орехов нет» («Обмиранье»). В повести «Бикей и Мауляна» Даль пишет: «Оренбург, по уверению книжников, стоит выше океана, здесь-то и степь наша сама принимает вид сухого моря. Выше – места разнообразные, частью гористы и лесисты; но бедный Оренбург, перенесенный с места на место до трех раз, судьбы своей не миновал: он наконец-таки расположился в безлесной и голой пустыне» (216). Этих сведений Далю кажется недостаточно для читателя, и он делает примечание, в котором сообщает: «Оренбург был первоначально заложен на месте Орской крепости, потом перенесен туда, где ныне Красногорская, и, наконец, уже основан там, где стоит и поныне» (216).

С определенной долей иронии, переданной в мнимом диалоге автора с читателем, отмечаются некоторые особенности городской жизни оренбуржцев – например, любовь к транспорту, нежелание ходить пешком: «Оренбург ... вмещает в себе почти столько же рыдванов и колымаг, сколько числится в городе малых и больших домов. Куда на них ездят? – спросите вы. – Да мало ли куда: то за угол, то за другой, – визит, дамский визит, сами вы знаете, дело великое, а с визитом не ходить же пешком, да и не ездить же, упаси

бог, и на дрожках! Ей-ей, иногда бедному вершнику – фалетору, повашему, – некуда деваться – так колымага напирает, так крут поворот от ворот до ворот – нужды нет: пошел четверкой! но зато, браниться бранись, а на мир слово покидай – зато оренбургский карандас, или по-симбирски тарантас, а также разлюли-долгуша – повозка на долгих, зыбких дрогах, самый удобный и выгодный снаряд для езды в поле и в дороге, ломки мало и опрокинуть его почти нельзя вовсе» (217).

В своей прозе Даль различает города столичные, губернские, уездные. Обращаясь к антититезе *столица – провинция*, писатель подчеркивает интеллектуальный потенциал последней: «Чем дальше от столиц наших на юг и восток, тем простор становится шире, и еще много, много видится тут умственно впереди...» («Обмиранье». – 128).

Изображение Далем городов, особенно уездных, нередко сопровождается *мотивом дороги*, который подчас связан с переселенческой проблемой (Даль столкнулся с ней в Оренбургском крае): «Так и я скакал когда-то, и коренной обитатель этой дикой, обильной стороны башкир помахивал кнутиком и тянул, уныло завывая, тоскливую песню свою. Дымок по ясному небу издалече указал жилие, и это был городок, населенный казаками, мещанами, торгашами, немногими татарами и должностными лицами, окруженный хорошими селами, *скопом переселенцев* из десятка малоземельных губерний, даже из Украины» (129).

Обо всем этом автор рассказывает как человек, еще не привыкший к местной экзотике, которого настолько изумляет окружающая действительность, что он то и дело забывает (или как бы забывает) о главном сюжете и иногда иронично замечает: «*но я опять уже покинул свой рассказ и замолол другое*» (217) – или поясняет причину этого: «Бикей, о котором начинаю говорить в десятый раз и все опять сбиваюсь на иные, посторонние предметы, но на предметы, вероятно, немногим читателям близко знакомые...» (237).

Таким образом, в прозе В. И. Даля обнаруживаются многочисленные авторские внутритекстовые проявления, имеющие различный характер: историко-философский, социально-этнологический, публицистический, литературно-критический. Автор выступает как повествователь, чаще всего принимающий маску «бывалого» человека, предлагающий определенную точку зрения, ведущий диалог с читателем. Иногда авторская субъективность Даля проявляется не только в тексте, но и в его рамочных компонентах: авторских примечаниях, послесловиях.

Примечания

¹ См., напр.: *Фесенко Ю. П.* Проза В. И. Даля: Творческая эволюция. Луганск; СПб., 1999. С. 242–246.

² *Даль В. И.* Оренбургский край в художественных произведениях писателя. Оренбург, 2001. С. 227–228. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

³ Государственный архив Оренбургской области. Ф. 6. Оп. 10.

© **Л. М. Митрофанова**
Екатеринбург

БАШКИРСКИЙ ОБРАЗ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

Башкирия в русской литературе – тема, академическое изучение которой началось ровно полвека назад: в 1957 г. в связи с 400-летием добровольного присоединения Башкирии к Российскому государству было принято решение о разработке темы русско-башкирских связей в литературе. В результате в 1961–1968 гг. в издательстве «Китап» был издан пятитомный сборник «Башкирия в русской литературе» под редакцией М. Г. Рахимкулова¹. В эпоху «перестройки» в том же издательстве началось переиздание антологии в обновленном – значительно дополненном и расширенном – виде. В итоге в период с 1989 по 2001 гг. были переизданы все пять томов русско-башкирской антологии. В 2004 г. выходит и шестой, заключительный, том издания, практически сразу ставший библиографической редкостью².

В обоих изданиях антологии произведения Д. Н. Мамина-Сибиряка (общим количеством полтора десятка) вошли во второй том. Среди них лишь четыре связаны исключительно с башкирской тематикой и благодаря жанровым особенностям (рассказы и эскизы), а следовательно, небольшому объему напечатаны полностью. Это «Юммя», «Горная ночь», «Байгуш» и «Кара-Ханым». Из публицистики Мамина-Сибиряка представлены фрагменты очерков «От Урала до Москвы» и «Бойцы», из произведений крупной формы – отрывки из повести «Охонины брови», романов «Приваловские миллионы», «Дикое счастье» и «Хлеб».

Вместе с тем, в 1970-е гг. известный свердловский исследователь Н. В. Кузнецова составила библиографию «Урал в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка», представленную сегодня в тематическом каталоге краеведческого отдела Свердловской областной библиотеки им. В. Г. Бе-

линского. Раздел «Башкирская тематика в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка» дополняет список произведений, представленных в антологии М. Г. Рахимкулова: это, в основном, публицистика (письма «С Урала», путевые заметки «По Зауралью», исторический очерк «Город Екатеринбург», очерк «Поездка на гору Иремель» – с подзаголовком «Из летних экскурсий»), а также рассказ «Худой человек».

В контексте рассмотрения литературного наследия Мамина-Сибиряка на башкирскую тему хотелось бы отметить еще один факт: в 1978 г. в Башкирском книжном издательстве в серии «Золотые родники» вышел сборник произведений уральского писателя³. Составитель Л. Г. Бараг отдал предпочтение тем произведениям, которые тематически связаны с Башкирией. Большинство из них («Горная ночь», «Орда», «Озорник», «Мертвое озеро», «На кумысе», «Кара-Ханым») не входили в собрания сочинений писателя и не были знакомы широкому кругу читателей. Часть из них («Орда» и «Мертвое озеро») не вошли ни в сборник «Башкирия в русской литературе», ни в библиографию, составленную Н. В. Кузнецовой.

Однако ни М. Г. Рахимкулов, ни Н. В. Кузнецова, ни Л. Г. Бараг не обозначили еще как минимум два произведения, бесспорно, интересных в названном отношении, – это роман-трактат, роман-притча «Без названия» и легенда-притча «Ак-Бозат», условно названная автором «киргизской», а по сути воспроизводящая мышление и систему ценностей всякого кочевого народа, в том числе башкирского. Кроме того, в отношении мифопоэтики последнее произведение стоит значительно ближе к мифологии древних башкир, чем древних киргизов (последнее, впрочем, можно утверждать лишь с определенной долей условности). Маргинальное положение легенды «Ак-Бозат» – свидетельство некоторой маргинальности, пограничности башкирской темы в целом в литературном наследии Мамина-Сибиряка. Интерес к культуре, историческому прошлому и настоящему Башкирии – составная часть интереса писателя к Востоку вообще, столь естественному для рубежа веков. На философско-художественном уровне этот интерес у Мамина-Сибиряка был реализован в цикле «восточных легенд», привлекавших внимание уже нескольких поколений уральских литературоведов⁴. Однако очевидно, что интерес Мамина-Сибиряка к башкирской тематике устойчив и находится в русле его разносторонних интересов к уральскому региону в целом.

Основной художественный прием малой прозы Мамина-Сибиряка на башкирскую тему – обязательное присутствие в рассказах спутника автора: человека из народа, носителя исконно русского, народ-

ного (точнее, простонародного) сознания. Как правило, таковым становится ямщик (или кучер), а также охотник – словом, люди, в силу своей профессиональной занятости обладающие уникальным опытом и особым внутренним зрением. В результате достигается эффект предельной достоверности изображаемого. Особенно интересен в названном отношении Павел Степаныч – спутник автора на охоте в рассказе «Байгуш». Башкирский мирообраз в творчестве Мамина-Сибиряка, таким образом, строится исключительно на *гетеростерейности*, на восприятии русскими инонационального, в данном случае – башкирского. Используя народную речь, названную дихотомию можно определить так: «*по-ихнему*» / «*по-нашему*» (201⁵).

«*Собаки*» – традиционное обращение русских к представителям «неумытой орды»: «Вот они, собаки, где радуются» («Юмья», 201); «...башкыр-то <...> ах, собака старая!» («На кумысе», 200). Архетипически оно, как известно, восходит к драматическим страницам отечественной истории, материализованной в формулах былинного эпоса: «Говорит собака ли царь Калина...»⁶. Определение «*башкиришки*», также популярное в русской простонародной среде, содержит оттенок пренебрежительности благодаря суффиксу -ишк-. Так, например, называет башкир оказавшийся в плену дьячок Арефа (повесть «Охонины брови»): «Ох, съедят мою кобылу башкиришки!» (208). Еще одно типично народное определение башкир как «*чертей немаканных*» (рассказ «Озорник», 218) связано с конфессиональным неприятием православным русским сознанием их как иноверцев, «*нехристей*»: «Муторно на них глядеть-то... Нехристь, она нехристь и есть: в ем и силы-то, как в другой бабе...» («Бойцы», 198). Авторское определение башкир, активных участников пугачевского бунта в повести «Охонины брови», – «*орда*»: «“Орда” давно бы передушила их всех, да не давали в обиду свои казаки, которые часто вздорили с “ордой”» (209). Будучи стилистически нейтральным, оно противостоит по-народному экспрессивному определению башкир как «*неумытой орды*» (например, в романе «Хлеб», 201). В среде уральской интеллигенции и местной аристократии башкиры именуется на греческий манер – «*номады*», что соответствует собирательному образу древнего кочевника. Так, приехавшая на кумыс Зоя Ляховская воспринимает башкир в отвлеченно-экзальтированной манере: «Вот отлично было бы пожить жизнью этих номадов, а для этого стоило только поставить свою палатку около башкирских кош. <...> Это будет прелестно!.. Можно создать всю обстановку во вкусе кочевников, до последнего гвоздя. А как это будет оригиналь-

но!..» (195). В целом именование представителей башкирского племени в творчестве Мамина-Сибиряка имеет широкий диапазон и тяготеет к некоторой полярности: от уничижительного «собаки» и «неумытая орда» – к пренебрежительному «башкиришки», «черти немаканные» и «нехристи» – стилистически нейтральному «орда» – и высокому «номады».

В экспозиции практически всех «башкирских» рассказов Мамина-Сибиряка присутствует описание природы, центральным образом которой становится «*благословенная башкирская степь*» (201). Эпитет «благословенный» является здесь наиболее частотным и распространяется в целом на описание и Башкирии, и Зауралья: так, в романе «Хлеб» – это «благословенное Зауралье», «угодное место», «божецкая благодать», отнятая когда-то у «неумытой орды»⁷. В целом эпитеты «благословенный», «благодатный», «божецкий», «угодный», «чудный» в прозе Мамина-Сибиряка связаны с *мотивами утраты / поиска обетованной земли*. В романе «Хлеб» мотив поиска обетованной земли, которую ищет Михей Колобов, безусловно, имеет библейское происхождение. Однако интересна этимология этого мотива в «башкирской» прозе писателя. Вероятно, подобный образ этого края имеет и мифопоэтический источник: таковым в первую очередь является основополагающий текст всей башкирской культуры – эпическое сказание «Урал-батыр». В финальных сценах кубайра смертельно раненому Уралу преподносят последние капли живой воды, им же отвоеванной у драконов и дивов. Однако Урал-батыр отказывается пить: этими каплями живительной воды он окропляет окружающее, и увядающая природа становится бессмертной⁸.

Однако «благодатный простор» башкирских степей в прозе Мамина-Сибиряка при более внимательном рассмотрении поражает своей пустотой и пустынностью: «Картину портило только полное отсутствие леса – все было точно выбрито, как башкирские головы» («Юмья», 201). Этот образ получает свое развитие и в рассказе «Байгуш» в комментариях охотника Павла Степаныча: «И горы-то теперь точно бритые башкирские башки» (231). Взгляд самого повествователя, невольно ищущий среди этой благодати человеческого жилья (богатых сел, деревень, улусов, стойбищ), натывается лишь на «роковые заплаты» приисковых площадей, «*пустые*» избушки, «ужасно» напоминающие «гнилые зубы», да «*пустыри*», отделяющие избы друг от друга, «точно часть гнилых зубов вывалилась» (229–231). Вывод относительно увиденного опять-таки принадлежит человеку из народа, охотнику Павлу Степанычу: «Одним словом, благословен-

ная Башкирия, – значит *пустыня*» (229). В рассказе «Кара-Ханым» приехавшую в башкирскую деревушку Юсбашеву русскую женщину Наталью поразил тот образ жизни, который ведет местное население: вместо домов стоят покосившиеся лачуги почти без крыш и надворных построек, а в самих лачугах «страшная пустота»⁹.

Вероятно, Г. Д. Гачев подобного рода феномен объяснил бы как «помещение-боязнь», связав данную ситуацию с кочевым прошлым башкирского народа¹⁰. Именно так характеризует исследователь мироощущение других кочевников, киргизов, обращаясь к их фольклору и к литературному творчеству талантливого представителя этой нации Ч. Айтматова: «...призрачность, мнимость, необязательность помещения, факультативность крыши над головой»¹¹. Кочевой народ, живущий по принципу «все мое ношу с собой», привыкший к воздушной и легко снимаемой юрте, «...не может опредмечивать себя ни в городах, ни в храмах, ни в статуях, ни в удобренной земле, ни в письменности»¹². Как следствие, понятие пространства, характеризующееся сменой мест, у таких народов превалирует над понятием времени – то есть развитием, которое и приводит в итоге к смене общественных формаций на одной земле. В этом, вероятно, истоки особого равнодушия башкирского племени к собственному потомству, к смене поколений, а также особая форма восприятия времени – в частности, возраста человека – исключительно через призму собственных ощущений, как правило, драматического характера. Так, «проголодав» (то есть прожив, постоянно голодая) восемь лет, Ахметка, герой рассказа «Кара-Ханым», мечтает, когда вырастет, пойти по стопам своего отца, который в голодное время всегда оставлял многодетную семью на произвол судьбы: «Как только полетят белые мухи, большой Ахметка уйдет из Юсбашевой. Пусть старики, женщины и малайки дохнут от голода, а он прокормится где-нибудь около русских... А когда наступит весна, он вернется в Юсбашеву и будет греться на солнышке, ходить по гостям, воровать лошадей и колотить жену. Так делал его отец Карагуз»¹³.

Слова «пустой», «пустынный», «пустыня», характеризующие в целом башкирский ландшафт и особенности топоса в творчестве Мамина-Сибиряка, как показывает анализ лингвистических словарей, суммарно обладают значениями «безлюдности», «необитаемости», «лишенности всего», а также «суетности» и «тщетности» происходящего. В целом же башкирскую прозу Мамина-Сибиряка пронизывает антитеза *мертвого* и *живого*: цветущая, благословенная башкирская земля – и вымирающее племя, живущее на ней; башкирс-

кий «пир» во время «юмми» – и жуткие в своей безысходности башкирские голодовки; «страшный гвалт» во время праздника – и «мертвая тишина», напоминающая поминки, после него. Данные образы, в конечном итоге, поддерживают авторскую мысль о вымирании башкирского племени, которая по-башкирски звучит предельно кратко: «*башка кунчал*».

В отношении категориальной оппозиции «живое» / «мертвое» в прозе Мамина-Сибиряка особенно показателен рассказ «Юммя». В основе его сюжета – описание «юмми», по-русски «помочи», – обычая, укоренившегося как в русской, так и в башкирской среде. Во время страды «всем миром» оказывается помощь наиболее значимому и уважаемому (у русских таковым является, например, сельский поп) или зажиточному (здесь – это «богатеющий башкирище» Бузыкай) лицу. Суть данного обычая лаконично и вместе с тем как всегда точно у Мамина-Сибиряка выразил простой русский человек – кучер, сопровождающий рассказчика: «...траву подвалили, а он им угощение и всякое прочее» (201). В своем творчестве писатель дважды обращается к названной теме, создавая колоритные картины русской «помочи» (роман «Хлеб») и башкирской «юмми» (эскиз «Юммя»).

Ключевым в этих картинах становится описание труда. У русских коллективный труд – это всегда «битва», борьба человека с природной, материальной или социальной стихиями (подобным образом, например, описывается момент «спешки» в очерке «Бойцы», заводской труд – «царство огня и железа» – в романе «Горное гнездо», ирбитская ярмарка в целом ряде произведений Мамина-Сибиряка). В романе «Хлеб» такого рода «битву» напоминают сцены косьбы – «помочи» крестьян суслонскому попу Макару: «С высокого правого берега ... раздвигалась широкая картина. Сейчас она была оживлена сотнями косцов, двигавшихся *стройной ратью* (курсив мой. – Л. М.)»¹⁴. Картина башкирской «юмми», «пестрая и яркая», органична окружающей природе, полной жизненных сил и пронизанной атмосферой праздника. У башкир однозначно отсутствуют моменты и борьбы, и преодоления: перед нами по-восточному спокойная картина, когда сама благоуханная природа как бы заодно с человеком. В своей палитре автор использует исключительно восточные краски и образы: луг «...походил на развернутый кусок *зеленой шелковой материи, переливавший и лоснившийся* на солнце *прихотливыми зигзагами*» (202). Портреты богатых башкирских стариков, старшин органичны окружающей природе: они разодеты «в *яркие халаты*, как и следует степнякам» (202).

Мамин-Сибиряк вводит в текст эскиза понятие «*обашириться*», означающее башкир, в свое время выпавших из национального контекста и, как правило, обрусевших, однако впоследствии вновь вернувшихся к родным истокам. Таков, например, младший брат башкирского богатея Бузыкая, окончивший когда-то курс в Омской военной гимназии. «Обашикивание» в первую очередь касается внешнего вида: ластиковый бешмет, тюбетейка, мягкие татарские сапоги и татарского же покроя длинная ситцевая рубаха с широкими рукавами и отложным воротом – перед нами портрет богатого башкира. Очевидно, что если «башкирский» здесь выступает в качестве родового понятия, то «татарский» обретает статус понятия видового, являясь, таким образом, в целом синонимичным понятию «азиатский» или «восточный». Использование Маминым-Сибиряком видового понятия «татарский» связано с описанием каких-то узловых моментов национальной (в данном случае башкирской) культуры и ментальности, где ярко выступает специфика иной цивилизации, иного образа мира. В частности, в эскизе «Юммя» таковыми являются *борьба и трапеза*, являющиеся обязательными атрибутами башкирской «юмми».

Описание национальной башкирской борьбы, ориентированное в первую очередь на русскоязычного читателя, проводится автором через сравнение борьбы «*по-татарски*» с борьбой «*на заводах*» – речь идет о заводских русских, в первую очередь уральских, рабочих. Внешнее отличие связано с тем, что башкиры боролись «*через опояску*», в то время как русские рабочие «*за вороток*». Если у русских побежденным считается упавший, то у башкир побеждает тот, кто окажется наверху, потому что при борьбе через опояску падают оба бойца. Однако глубинное отличие связано с коллективистским духом русской нации и в первую очередь – заводских рабочих. Художественной квинтэссенцией данного тезиса можно назвать знаменитый сказ «Широкое плечо» другого «певца Урала» – П. П. Бажова. Итак, если у татар борьба происходит в одиночку, то у русских, подчеркивает и Мамин-Сибиряк, «...всегда идет одно село на другое, завод на завод, город на город, и весь смысл борьбы в том, кто “унесет круг”» (203). И если у башкир боролась исключительно молодежь, а люди солидного возраста принимали участие лишь жестами и криком, то русская борьба начиналась непременно мальчишками, а лучшие борцы выступали последними, подобно призовым лошадям на скачках. В результате подобного рода соперничества русская борьба заканчивалась всеобщим побоищем, в то время как у башкир «...все шло тихо и мирно, не разжигая патриотизма односельчан» (203).

Общая трапеза у башкир, и особенно подготовка к ней – приготовление махана и бишбармака – становятся «лакмусовой бумагой» в отношении особого, детского и непосредственного, темперамента представителей башкирского племени: «крику, беготни и суматохи около казанов было даже слишком много» (205). Очевидно, поэтому в среде русских писателей и этнографов XIX столетия башкиры заслужили универсальное определение «детей природы». Д. Н. Мамин-Сибиряк конкретизирует его, называя подобный тип национального мировосприятия «*степным детством*» (204) и «*настоящим степным джентльменством*» (224).

Однако зерно национальной истории и национального характера башкир сосредоточено, по мысли писателя, в жанре песни – «родной матери», помнящей всех своих «любимых детей» (211). Мамин-Сибиряк создает яркий и многогранный образ башкирской песни и ее исполнителей через призму восприятия разными русскоязычными героями – и народом, и интеллигенцией: «проклятая» и «заунывная» (211); «монотонная» (195); «унылая» (208); «грустная» (227); похожая на «рыдание» (238). Перед нами проходит целый ряд «башкирских бардов» (заметим, что Мамин отказывается от традиционного башкирского определения барда как «сэсэн») – это байгуш Надыр в «Горной ночи», башкирский бандурист, байгуш Араслан, в одноименном рассказе, сидящий в усторожском остроге башкир Аблай в повести «Охонины брови». Байгуш (или багуш) по-башкирски означает «нищего», «беднягу», «бедняжку». Обычно байгуши были и музыкантами: нищенствующими, странствующими исполнителями песен – фактически, это аналог русских «калик переходящих». Однако автор создает и потрясающую по своей экспрессии сцену коллективного пения – кровавую славу погибшим бойцам поют башкирские батыры во время пугачевского восстания, воодушевляя к новым жестокостям, призывая смывать кровь кровью. Интересно, что коллективное исполнение национальных песен становится возможным у башкир лишь в крайней, экстремальной ситуации, какую автор и воссоздает в повести «Охонины брови». В нейтральной и даже праздничной ситуации коллективное пение невозможно. Так, после юмми, когда все было кончено и кости обглоданы, помочане начинают расходиться и разъезжаться по домам: «Опять все это делалось молча и ни в одном месте не вспыхнула песня. Русское ухо не привыкло к такой мертвой тишине, и как-то чувствовалось даже жутко, глядя на расходившихся помочан: неужели у них не осталось ни одной радости, которая просилась бы на волю, ни одной светлой

мысли, ни одного теплого чувства? Так расходятся только с поминок» (207). Очевидно, что подобная ситуация связана с трагической сутью национальной истории башкир, определяющей содержание большинства кубаиров и особую манеру и место их исполнения. Исполнение песни сидящим в остроге башкиром Аблаем, нагоняющее на всех «страшную тоску», автор сравнивает с «протяжным волчим воем»¹⁵. Таким образом, именно национальная песня обнажает исконный смысл и самого этнонима «башкорт»: баш курт – значит «главный волк, волк-вожак». Эту версию, связанную с тотемистическими представлениями старотюркских племен, в начале XX столетия горячо поддержал тогдашний преподаватель Уфимской женской гимназии, позднее профессор филологии В. И. Филоненко. Размышляя об особой смелости и безграничной отваге народа-кочевника, Филоненко приходил к такому выводу: «Главный волк» в переносном смысле, на фигуральном языке востока, значил «главный, отважный грабитель»¹⁶. Подобная этимология, вероятно, способствовала и обилию фразеологизмов с «волчьей» семантикой в прозе Мамина: «волчий билет», «волчий хлеб», «волчьи нравы», «сибирский волк», «Волчья песня» (название одного из рассказов).

В мире башкирской прозы Мамина-Сибиряка сосуществуют две системы координат: собственно эстетическая, художественная, и этическая, социально-нравственная, что в целом типично для всей уральской прозы писателя¹⁷. В результате одно и то же жизненное явление получает двойное толкование, двойное эмоциональное и стилизованное прочтение. Так, описывая обитателей плетеной башкирской избы, ее абсолютную пустоту и предельную нищету, автор, однако, особое внимание обращает на «полуголового Гафиза», иронически замечая, что «темные глаза будущего конокрада так и блестят живыми огоньками» («Орда»)¹⁸. Вместе с тем, в этом же очерке присутствует и иная, этико-публицистическая, оценка конокрадства: «Конокрадство – неискоренимый порок всех степняков...»¹⁹. Таким образом, «личное начало» выражается у Д. Н. Мамина-Сибиряка посредством авторской иронии – она универсальна и беспощадна. В то же время размышлениям и выводам Мамина-публициста свойственна драматическая и даже трагическая тональность. Этот момент взаимного сочетания комического с трагическим (драматическим) определяет специфику, общее настроение и пафос произведений Мамина-Сибиряка на башкирскую тему.

Примечания

¹ См.: Башкирия в русской литературе: В 5 т. / Сост., предисл., биографич. справки, коммент. и библиогр. М. Г. Рахимкулова. Уфа, 1961–1968.

² См.: Башкирия в русской литературе: В 6 т. / Сост., предисл., биографич. справки, коммент. и библиогр. М. Г. Рахимкулова. Уфа, 1989–2004.

³ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Повесть и рассказы / Сост., предисл. и библиографич. примеч. Л. Г. Барага. Уфа, 1978.

⁴ См.: *Дергачев И. А.* Жанр легенды в творчестве Д. Н. Мамина-Сибиряка и пути развития русской литературы // Русская литература 1870–1890-х годов. Сб. 5. Свердловск, 1973; *Соболева Л. С.* Образы «Слова о полку Игореве» в легенде Д. Н. Мамина-Сибиряка «Сказание о сибирском хане, старом Кучуме» // Модификации художественной формы в литературном процессе: Д. Н. Мамин-Сибиряк – художник. Свердловск, 1989. *Приказчикова Е. Е.* Философский контекст и мифологическая символика «восточных легенд» Д. Н. Мамина-Сибиряка // Известия Урал. гос. ун-та. 2002. № 24, Гуманитарные науки. Вып. 5. С. 66–86.

⁵ Здесь и далее все тексты без дополнительных указаний цит. по: Башкирия в русской литературе: В 6 т. Т. 2. Уфа, 1991.

⁶ Цит. по: Илья Муромец и Калин-царь // Фольклор народов России: В 2 т. Т. 2. М., 2002. С. 147–163.

⁷ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Хлеб: Роман // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М., 1955. С. 337–338.

⁸ См., в частности: *Мирбадалева А. С.* Башкирский народный эпос // Башкирский народный эпос. М., 1977. С. 8–55.

⁹ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Кара-Ханым // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1999. С. 252.

¹⁰ *Гачев Г. Д.* Национальные образы мира: Курс лекций. М., 1998. С. 270.

¹¹ Там же. С. 271.

¹² Там же.

¹³ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Кара-Ханым. С. 246–247.

¹⁴ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Хлеб: Роман. С. 429.

¹⁵ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Охонины брови // *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1955. С. 314.

¹⁶ Цит. по: *Гарипов Т. М.* Новые версии происхождения этнонима башкорт // Башкирская этнонимия: Сб. статей. Уфа, 1986. С. 7.

¹⁷ См.: *Митрофанова (Шайхинурова) Л. М.* «Приваловские миллионы» и «Уральские рассказы» Д. Н. Мамина-Сибиряка: аспекты комического и иронического контекст: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002. С. 17–18.

¹⁸ Цит. по: *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Повесть и рассказы. / Сост., предисл. и библиографич. примеч. Л. Г. Барага. Уфа, 1978. С. 78.

¹⁹ Там же. С. 76.

**РОЛЬ АВТОРСКОГО НАЧАЛА
В НАЦИОНАЛЬНОМ САМООПРЕДЕЛЕНИИ ЛИТЕРАТУРЫ:
ТВОРЧЕСТВО М. БУРАНГУЛОВА**

Культура человечества, включая и словесное искусство, не однокачественна и не унитарна. Несмотря на то, что в историко-типологическом плане литературное творчество разных народов по своей внутренней природе составляет единство, для всемирной литературы глубоко значимыми являются такие факторы, как национальное своеобразие и неповторимость литературы.

Однако создание художественного произведения с ярко выраженными индивидуальными национальными чертами, способность отображения национального мировоззрения, мироощущения и воссоздания картины мира того или иного народа – задача не из легких. Именно поэтому каждой национальной литературе требовался определенный, довольно сложный как в практическом, так и в теоретическом плане период становления в качестве носителя народного духа. И на этом пути фольклор является естественным неиссякаемым источником творчества для всей книжной литературы¹.

Целый ряд научных проблем связан с генетическими особенностями национальных литератур, с условиями их культурно-исторической эволюции и нынешнего состояния. В частности, наиболее важным, на наш взгляд, является вопрос о связи профессионального творчества с фольклором и с мифологической основой художественного постижения мира. Аналогично тому, как русская художественная литература в качестве самостоятельной и самодостаточной идейно-эстетической системы обособилась от общего восточнославянского «сплава», башкирская профессиональная литература выделилась из системы региональной наднациональной тюрко-мусульманской литературы Урало-Поволжья.

Необходимость создания башкирской литературы, выражающей в художественном слове национальный образ мира, глубоко осознал башкирский ученый-энциклопедист, востоковед, теолог и религиозный деятель, один из создателей национальной прозы нового типа Ризаитдин Фахретдин (1859–1936), перу которого принадлежат слова: «Народ, не имеющий писателей и ученых – несчастен, народ, позабывший своих великих людей – беззащитен, не имеющий литературы – бездушен»². Однако на рубеже XIX–XX вв. баш-

кирская литература еще не имела необходимого опыта письменной литературы. Творчество башкирских авторов предшествующего периода, за редким исключением, особо не выделялось из общего для тюрко-мусульман Урало-Поволжья контекста региональной художественно-литературной системы. Исходя из задачи каким-либо образом обозначить национальную среду описываемых в произведении событий, в начале повести «Асьма, или Проступок и наказание», написанной в 1903 г.³, Р. Фахретдинов был вынужден дать своеобразное предисловие. В этом предисловии, состоящем из девяти абзацев, автор сообщает, что события его произведения происходили среди башкир, дает краткую характеристику мест их проживания, в частности, перечисляет Самарскую, Оренбургскую, Уфимскую, Пермскую губернии, приводит некоторые историко-этнографические сведения. Таким образом, еще не владея художественными средствами выражения этнической специфики изображаемого мира, автор был вынужден прибегнуть к такому своеобразному способу введения читателя в контекст описываемых в его повести событий.

Литературное наследие видного поэта, драматурга, публициста и фольклориста Мухаметши Бурангулова являет собой венец исканий нескольких поколений башкирских писателей в области национального самоопределения родной литературы. Необходимо отметить, что к литературному творчеству М. Бурангулова побудило отличное знание башкирского фольклора.

Мухаметша Абдрахманович Бурангулов (1888–1966) получил хорошее для своего времени образование западного типа – окончил земскую школу, и восточного – учился в различных медресе. Рано потеряв родителей, жил у родственников, но тяга к знаниям была сильной, и он каждое лето трудился, зарабатывая себе на учебу. Переломным в судьбе будущего литератора стало его участие в качестве переводчика в кампании по переписи населения 1907–1908 гг. В это время он знакомится со знаменитым сказителем Габит-сээном Аргынбаевым (1856–1921) из аула Идрис Иткульской волости (нынешний Баймакский район Башкортостана)⁴. Его поражает не только виртуозная игра сээна на башкирском народном инструменте курае, но и способность держать в памяти и с огромным артистизмом исполнять народные сказания-кубаиры, состоящие из тысячи и более строк. Знакомство с Габит-сээном полностью определяет будущий жизненный путь М. Бурангулова. Позже он знакомится с Хамит-сээном Альмухаметовым (1861–1923) из аула Малый Иткул (ныне Второе Иткулово Баймакского района) и попеременно, частя-

ми, в 1910 г. записывает у этих сказителей основное произведение башкирской словесности – теперь уже приобретший всемирную известность народный эпос «Урал-батыр».

После знакомства с Габит-сэсэном в 1908 г. М. Бурангулов поделился своими впечатлениями с тогда уже известным ученым Ризаитдином Фахретдином. Р. Фахретдинов ответил М. Бурангулову: «Одна неделя твоего пребывания с Габит-сэсэном оказалась намного полезней столько лет твоего пребывания в старометодном медресе». И добавил: «Именно такие люди не позволяют загнать в могилу историю башкирского народа»⁵.

После этих напутственных слов М. Бурангулов начинает профессионально заниматься сбором и изучением башкирского фольклора. Естественно, вся его научно-собираТЕЛЬская деятельность производилась за свой счет. Нередко М. Бурангулову приходилось идти вопреки интересам своей семьи. В 1915 г. в журнале «Шура», редактором которого был Р. Фахретдинов, увидел свет первый результат фольклорных исследований М. Бурангулова – песня «Ашкадар», сопровождаемая преданием и историей возникновения песни. Публикация вызвала живой интерес читателей.

Только за период 1907–1917 гг. М. Бурангулову удается записать почти весь на сегодняшний день известный свод башкирских мифологических сказаний-кубаиров, а именно: «Урал-батыр», «Акбузат», «Акхак-кола», «Кара-юрга», «Кунгыр-буга». Нужно отметить, что в это время не было никакой звукозаписывающей техники. Перебив сказителя, нужно было ждать, чтобы он опять вошел в образ, одухотворенное состояние, при котором он исполнял сказание, а следовательно, перебивать сэсна было нельзя. Поэтому, по нашему убеждению, М. Бурангулову волей-неволей приходилось на ходу запоминать отдельные фрагменты эпических произведений, чтобы позже перенести их на бумагу. Так складывалось национальное художественное восприятие мира М. Бурангулова, что в дальнейшем найдет отражение во всех без исключения литературных и публицистических произведениях этого автора. Обладая незаурядным талантом, записывая хранящиеся в памяти выдающихся башкирских сэсэнов произведения и таким образом пройдя бесценную школу сказительского мастерства, М. Бурангулов и сам становится видным сэсэном. Именно поэтому, на наш взгляд, М. Бурангулов сохранил стойкость идейно-эстетических взглядов, несмотря на все невзгоды судьбы, неоднократные аресты и отношение к нему власть предержащих.

После образования Башкирской республики (на утвердившем ее автономии Учредительном Курултае в декабре 1917 г. М. Бурангулов был делегатом от своего Бузулукского уезда) его научно-собираТЕЛЬСКАЯ деятельность приобретает более системный характер. В 1921 г. М. Бурангулова приглашают в город Стерлитамак, бывший в ту пору столицей республики, на должность научного сотрудника Научно-исследовательского общества при Народном комиссариате просвещения Башкирской Советской республики. После этого он получает возможность полностью посвятить себя преподавательской и научной деятельности. С этого времени М. Бурангулов начинает активно творить. Одна за другой создаются и с большим успехом идут на сцене Башкирского театра драмы его пьесы. В результате творческого сочетания научно-собираТЕЛЬСКОЙ и литературно-художественной деятельности М. Бурангулов добивается больших успехов. В 1944 г. Указом Президиума Верховного Совета БашАССР за создание в 1942 г. поэмы-кубаир «Отечественная война» ему присуждается почетное звание «Народный сэсэн БАССР».

Однако не все было гладко в биографии М. Бурангулова. Неоднократные аресты в 1920 и 1937 гг., увольнение с должности научного сотрудника-фольклориста в 1940 г., исключение из Союза писателей СССР и лишение звания народного сэсэна в 1946 г., наконец, новый арест в 1950 г. отнюдь не способствовали реализации огромного творческого потенциала поэта и ученого.

Литературно-художественная деятельность М. Бурангулова начинается с написания драмы «Ашкадар» (1917). С 1917 г. до середины 1940-х гг. она с большим успехом идет на сцене Башкирского театра драмы. В своем первом драматическом произведении автор использует трагическую историю из одноименной башкирской песни. В ставшем сейчас широко известным, маленьком по объему предании речь идет о трагической судьбе молодого человека, который недавно женился по любви. Его молодая жена, оставшись вдовой, сочиняет песню о трагической гибели мужа. Из этого лаконичного сюжета автору удалось создать полномасштабную картину жизни башкирских охотников, скотоводов, земледельцев. В своей пьесе он использовал много этнографических элементов, уделив основное внимание фольклорно-этнографическому изображению быта, обычаев, свадебных обрядов башкир.

М. Бурангулов и позже продолжал писать историко-этнографические пьесы подобного типа. В первые годы формирования башкирской советской драматургии он создает целое тематически-стилевое

направление. К нему относятся «Голубая шаль» (1918), «Буранбай» (1920), «Тафтиляу» (1921), «Алпамыша» (1922), «Кантон Салим» (1923), «Ялан Яркей» (1923–1926), «Черный иноходец» (1924), «Шауракай» (1925, 1948), «Фатима дочь Муфтия» (1926), «Башкирская свадьба» (1926–1943), «Гульчачак» (1939), «Таштугай» (1938–1959)⁶. Необходимо отметить, что, несмотря на огромный успех у зрительской аудитории, только две из вышеперечисленных пьес были изданы. Первой из них в 1919 г. в Оренбурге увидела свет драма «Ашкадар», а второй в 1923 г. в Уфе – «Башкирская свадьба».

Из тринадцати пьес этого типа, не считая двух изданных, до сегодняшнего дня в рукописном виде дошли четыре – «Ялан Яркей» (1923–1926), «Шауракай» (1925, 1948), «Гульчачак» (1939), «Таштугай» (1938–1959). О недошедших до нас произведениях нам известно то, что драмы «Буранбай» и «Тафтиляу» и комедия «Кара Юрга» были написаны на основе одноименных народных песен и их преданий. Пьеса «Алпамыша» написана на основе одноименного эпического сказания, «Кантон Салим», «Фатима дочь Муфтия» возникли на основе преданий одного цикла.

На титульной странице пьесы «Ялан Яркей» автор подчеркивает, что она написана на основе фольклорного материала. Надо заметить, что в одной из статей, опубликованных в газете «Башкортостан» в 1926 г., автор пишет, что, как и у всех других народов, у башкир имеется богатая народная литература. В ней безусловно много таких образцов, которые можно будет взять за основу создания жанров письменной литературы (таких, как роман и драма)⁷.

Пьеса основывается на предании башкирских песен «Ялан Яркей», «Кара урман», «Будря тал» и логично разделена на три части. Все три части отражают три этапа жизни героя пьесы, прототипом которого была реальная личность. Драмы «Шауракай» и «Таштугай» также основаны на сюжетах одноименных песен и преданий. Драма «Гульчачак» являет собой один из вариантов пьесы «Башкирская свадьба». Все названные произведения основываются на историко-этнографическом материале, глубоком знании башкирских обычаев и обрядов, музыкально-песенной культуры, национальной хореографии. Из всех вышеперечисленных произведений наиболее яркую и противоречивую жизнь на сцене судьба уготовила пьесе «Башкирская свадьба», которая с успехом ставится и по сей день.

Из чисто исторических произведений М. Бурангулова необходимо назвать «Карасакал» (1930–1939), «Идукай и Мурадым» (1940–1943), «Мэрген» (1939). В соответствии с господствовавшей в то время иде-

ологией в них чувствуется историко-революционный пафос, однако все они написаны на основе известных башкирских эпических сказаний. О трагедии «Идукай и Мурадым» нужно сказать особо, ибо широкоформатное, многоплановое и, безусловно, талантливо написанное произведение сыграло немаловажную роль в судьбе автора. После известного постановления ЦК ВКП(б) 1946 г. трагедия «Идукай и Мурадым» объявляется вредной и реакционной, восхваляющей байско-феодалную верхушку башкир. На заседании Правления Союза советских писателей Башкирии 26 октября 1946 г. дело доходит до того, что все литературное творчество М. Бурангулова объявляют зараженным национализмом, а все исторические пьесы – вредными⁸.

Среди исторических пьес М. Бурангулова есть и те, в которых отображены события Октябрьской революции и гражданской войны. Однако тексты этих произведений – а их не менее четырех – до сегодняшнего дня не дошли.

Не чужда была произведениям М. Бурангулова и современная на тот момент тематика. В его творчестве важное место занимают произведения, посвященные актуальным вопросам времени: «Шайка абзеллицев»⁹, (1926–1929), «Прокурор» (1930), «Настоящая любовь» (1947), «Молодые сердца» (1949), «Безымянное лицо» (1950). Несмотря на, казалось бы, современную тематику, совершенно далекую от возможности отражения историко-этнографического материала, и в этих пьесах М. Бурангулову удалось создать яркие образы, несущие в себе неповторимый национальный колорит.

В заключение хочется сказать, что все творчество М. Бурангулова являет собой вершину яркой, своеобразной национальной художественной мысли башкир. Верность своим идейно-художественным принципам он пронес через всю долгую, неординарную, полную трагизма жизнь. Даже на восьмом десятке лет, обращаясь к властям, М. Бурангулов ничего не просит для себя, а просит лишь дать ему возможность творить и публиковать то, что уже было им написано. Однако несмотря на то, что в 1959 г. он был полностью реабилитирован, его произведения нигде не печатались. Лишь стихотворение «Благодарственное письмо», написанное по поводу проведения вечера, посвященного его 70-летию, было опубликовано в периодической печати. Основной массив произведений М. Бурангулова пришел к читателю в последние полтора десятилетия.

Примечания

¹ Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб., 2000. С. 79.

² Цит. по: *Хусаинов Г. Б.* Ризаитдин бин Фахретдин // Научное наследие Ризы Фахретдинова и актуальные проблемы востоковедения: Матер. респ. науч. конф. Уфа, 2001. С. 9.

³ См.: История башкирской литературы: Начало XX века. Проза. Уфа, 1984. С. 19–21.

⁴ *Бурангулов М. Г.* Завет сэсэна. Уфа, 1995. С. 5.

⁵ Там же.

⁶ *Бурангулов М. Г.* Таштугай: Пьесы. Уфа, 1994. С. 6.

⁷ *Бурангулов М. Г.* Завет сэсэна. С. 9.

⁸ Там же. С. 11.

⁹ *Бурангулов М. Г.* Таштугай: Пьесы. С. 16.

© **В. М. Ванюшев**

Ижевск

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И ПРАВСТВЕННО-ФИЛОСОФСКИЕ ИСКАНИЯ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПОЭМАХ Г. Е. ВЕРЕЩАГИНА

Творческое наследие первого удмуртского ученого и писателя Г. Е. Верещагина (1851–1930), в довоенные годы силою властных структур искусственно преданного забвению (ибо он служил в церкви), постепенно возвращается в духовный мир современного общества. Немало способствовали этому научные изыскания Удмуртского института истории, языка и литературы УрО РАН, выпустившего ряд изданий, посвященных этому талантливому сыну своего народа, в том числе – десять книг Собрания его сочинений, куда вошли материалы непреходящей ценности в области этнографии, фольклора и языка удмуртов, а также русских, бок о бок проживавших с ними. Пятый том целиком состоит из литературно-художественных сочинений Г. Е. Верещагина, большинство которых, как и многие другие работы, осталось в рукописях. В их число входят и поэмы «Загубленная жизнь» и «Скоробогат-Кащей», созданные на русском языке. Хотя они ориентированы скорее на русскоязычного читателя, поэмы относятся к числу выдающихся явлений удмуртской литературы периода ее становления.

Русскоязычные поэмы первого удмуртского писателя представляют определенный этап истории национальной литературы. К ним примыкают и другие произведения, написанные в дооктябрьский период на русском языке: повесть «Дитя большого века» Кедре Митрея, его же трагедия «Эш-Тэрек», поэма «Над Шошмой» Кузубая Герда. Не имея сложившихся традиций письменного художественного творчества на родном языке, первые удмуртские писатели, как

и основоположники многих других национальных литератур России, учились у классиков русского и мирового искусства слова и часто подражали им.

Поэмы «Загубленная жизнь» и «Скоробогат-Кашей» – лиро-эпические сочинения. Повествовательные сюжеты в них довольно просты. Их можно пересказать в нескольких словах. Не они занимают основное место в произведениях, а лирические отступления, представляющие собою философские размышления и героев, и автора-повествователя. Повествовательные сюжеты как бы подчинены им, разворачиваются из лирических ситуаций, на фоне которых и формулируется философское содержание произведений. Немудреные истории из жизни персонажей представлены как результат размышлений автора-повествователя, очень близкого к биографическому автору – писателю, краеведу, священнику, – который одновременно является здесь не только субъектом, но и объектом изображения.

В поэмах речь идет, прежде всего, о нем – о его образе жизни, различного рода впечатлениях, раздумьях, педагогическом, этнографическом и литературном труде. Обе поэмы оформлены так, будто они целиком являются письменными посланиями «бесценным друзьям» повествователя. Прямые обращения к ним встречаются не только во вступительных, чисто лирических частях произведений, но и неоднократно внутри текстов, излагающих истории жизни и нравственного падения главных героев. И повествовательный сюжет поэмы «Загубленная жизнь» о судьбе «пречестного» гражданина, служащего, ожидавшего «седьмого класса чин», но «споткнувшегося» о предательство товарища, оболгавшего его, засадившего в тюрьму и в конце концов окончательно погубившего его, – лишь рассказ повествователя о том, что, сочиняя стихи в своём «блаженном уголке», в деревне, он задумался, какую тему взять, и выбрал именно эту историю, происшедшую у него на глазах: о загубленной пьянством жизни «пречестного» человека. Не случайно она, хотя и занимает значительную часть поэмы, оформлена как содержание лишь одной из тринадцати глав, излагающих мысли и чувства повествователя. Таким же образом подана и легенда о пчеле – другой относительно самостоятельный эпический сюжет, являющийся, как подчеркивает автор-повествователь, стихотворным пересказом притчи, услышанной им в детстве от отца. Словом, собирающим в единое целое все многочисленные фрагменты поэмы является не эпический, а лирический сюжет, т. е. ход зарождения, развития и окончательного формирования чувств, философских размышлений повествователя.

Подобным образом построена и поэма «Скоробогат-Кашей», эпическим фоном философского содержания которой также является история жизни человека, на этот раз загубленной из-за другого порока – жадности, стяжательства.

Основных героев в поэмах немного, но каждый из них наделен ярким, запоминающимся характером. Среди них выделяются лица, воссозданные памятью автора-повествователя (отец, любимая), и созданные его творческим воображением («пречестный» чиновник, его родители, жена, рыбаки, беглые люди – в «Загубленной жизни»; Кашей, его родители – в «Скоробогате...»; богатые сердобольные купцы, приютившие мальчиков-сирот, – в обоих произведениях). Особняком стоят образы Бога, шмеля, шершня и пчелы из «Легенды о пчеле». Где-то «за кадром» постоянно и незримо присутствуют «бесценные друзья» повествователя.

В поэме неторопливо, но обстоятельно рисуется образ чиновника, безмятежно служившего в некоем городке, расположенном на берегах большой реки, на глазах читателей прошедшего немалую эволюцию – из разряда положительного героя он превращается в резко отрицательный тип. Он был развитый, умел вести беседы. Был не жадный, но бережливый. Не выпивал, по кабакам не ходил, табак не курил, в карты не играл. Был сердобольным, набожным человеком, подавал нищим и калекам, с желанием посещал церковь. Любил читать. Был очень рад рождению долгожданного сына, заботился о нём. На службе его уважали, хотя иные порой завидовали ему.

Но затем происходит катастрофа. Сломленный клеветой одного из участников крестин и несправедливым арестом, герой топит свое горе в вине и довольно скоро встает на путь нравственной деградации, картины которой повествователь в избытке и с горечью наблюдал и в городе, и в деревне. Мысль повествователя предельно прозрачна: даже такой всесторонне положительный человек, отдавшись во власть порока, может пережить полную метаморфозу, меняющую все его привычные установки: он не считает для себя зазорным спать на улице, совершает воровство, разоряет семью, губит любимую жену – и все это ради пагубной страсти. Конец его логичен: преждевременная и бесславная смерть, сиротство сына, в памяти которого отец на всю жизнь остается лишь слабым, безвольным человеком.

О пьяницах, принадлежащих уже не себе, а сатане, совершающих разнообразные преступления, в поэмах говорится не раз. В одном из

лирических отступлений повествователь сокрушается по поводу пьянства, ставшего национальным бедствием России:

О, русский! Русский! Ты
Не знайся (так! – В. В.) бы с вином –
И песню нищеты
Не пел бы под окном...¹

Все содержание поэмы говорит о том, что эти строчки – не просто слова, рожденные в часы досужего стихотворства деревенского священника, а отчаянный крик души поэта-просветителя. Они и сегодня звучат весьма современно: пьянство (к сожалению, нередко романтизируемое в произведениях литературы и искусства) стало социальным злом в России.

Обе поэмы построены так, что представляют собой развернутую форму притчи, для которой характерен повествовательный сюжет дидактической направленности и вытекающий из него нравоучительный вывод. В поэме «Загубленная жизнь» значение вывода из сюжета о человеке, предавшемся пьянству, несет сон: его видит «чинок», когда спит на темной улице, «*Лицом уткнувшись в грязь, / Как в пуховик свой князь*». Он будто смотрит на себя со стороны, находясь в метафорически преображенном мире, и видит себя погибающим в пучине морских волн.

В поэме «Скоробогат-Кашей» также есть подобный вывод. Он звучит в предсмертном внутреннем монологе самого Кашея, которого вдруг озарило осознание преступной бессмысленности всей его жизни – и убийства родителей как бы из озорства, и грабежа приемного отца ради обогащения, и спаивания-одурманивания других людей ради еще большего обогащения и накопительства, и аскетического, отшельнического существования, порожденного жадностью. В этом монологе сконцентрирован весь смысл эпического сюжета произведения. Им завершается довольно разветвленный лирический сюжет, складывающийся из психологических переживаний персонажей и из философских рассуждений повествователя.

Притчеобразную форму имеет целостная идейно-композиционная структура поэм, что свидетельствует о просветительском, дидактическом характере поэтического мышления автора произведений, стилиевой доминантой которых является принцип антитезы. Нетрудно заметить, что в первой части жизнеописания героя «Загубленной жизни» повествователь отмечает в «чинке» те черты характера, которые соответствуют его нравственному идеалу; в предсмертном же монологе Кашея те же самые черты показаны словно наизнанку:

этот герой бедным не подавал, от церковного храма держался вдали, священный запах фимиама не обонял, постов не соблюдал, сам не пил, но многих (причем в корыстных целях, отчего его грех во много раз умножается) приучил к пьянству...

Связующих нитей между этими произведениями немало. Поэмы «Загубленная жизнь» и «Скоробогат-Кашей» составляют поэтическую дилогию, объединенную образом повествователя и лирического героя, общей этико-философской направленностью поэм, обуславливающей, в свою очередь, и общую изобразительно-выразительную образную структуру. Думается, эту дилогию можно назвать словами заголовка одной из поэм – «Загубленная жизнь».

Для определения идейно-эмоционального содержания поэм важно выявить развертывание в них лирических мотивов. Прежде всего обратимся к тем фрагментам произведений, в которых повествователь рассказывает о себе в эпических микросюжетах типа «я делал то-то», насыщенных эмоциональным отношением к описываемому. Во многих случаях они оформлены в виде лирических отступлений, и потому повествователь предстает в них в образе субъекта переживаний, т. е. лирического героя. Среди многочисленных фрагментов подобного рода в особую группу выделяются картины природы, которые всегда прекрасны, благородны, чисты, вызывают у повествователя возвышенные чувства, в каком бы окружении они ни находились. Насколько жалко выглядит подробно описанная усадьба скупого и жадного Кашея, но как прекрасен и благороден его сад:

Как только солнце начинало
Смотреть из-за соседних гор –
В домах прислугу пробуждало,
Пичужек слышался там хор.
То арфа будто там играла,
Свистела будто там свирель,
То вдруг, то тихо начинала
Переливаться песни трель².

Природа воспринимается повествователем как образец высшей нравственности и чистоты. Недаром ее звуковые и цветовые образы ассоциируются с произведениями искусства. Как верно заметила музыковед и литературовед Елена Красновская, поэмы изобилуют названиями музыкальных инструментов и музыкальными терминами, такими как колокол, кампан, арфа, аккорд, лира, мадригал... «Художественный мир, созданный Г. Верещагиным в поэмах, соткан из упоминаний о различных музыкальных жанрах, уходящих своими

корнями в глубь веков, разнообразного инструментария – народного и светского, многоголосия мира живой природы – птиц, лепечущих ручейков, шелестящих лесов. Все это обогащает поэтику диалогии, усиливает субъективную лирическую насыщенность, помогает постижению многогранной личности Г. Е. Верещагина...», – справедливо пишет она³.

В психологическом восприятии повествователя легко заметить предпочтение живой природы городу. Противопоставляя чудесные места «на стремнистых берегах» и город, расположенный поблизости, о последнем повествователь сообщает: «*Здесь всё слилось в одно – и масло, и ...*». Тем не менее, городские пейзажи в поэмах поэтически красочны. Пейзажная лирика противостоит описанию мрачной городской жизни, ломающей и губящей судьбы людей. Вот Кашей сидит у окна в тяжелых думах о своем жизненном пути, ставшем бесполезным пустоцветом и так мрачно угасающем, а за окном – вечная, никогда не прекращающаяся, несуетная, полная благотворной деятельности жизнь природы:

Полночный час. Везде во граде
Царит немая тишина.
В своём серебряном наряде
По небу шествует луна...⁴

За этим пейзажным описанием следуют строки, замыкающие лирический фрагмент и начинающие вторую часть, где величавой природе противопоставляется полная драматических переживаний человеческая жизнь.

Философские размышления повествователя составляют глубокий и центральный слой общего содержания произведений. Объектов лирических размышлений автора здесь немало. Однако мотив смысла жизни, соотносительности живого и мертвого занимает, пожалуй, главное место в лирическом сюжете поэм, особенно в произведениях о Кашее. Он, как и многие другие лирические переживания, «оправдан» повествователем с помощью жизненных ситуаций, изображенных в эпическом сюжете: малолетний Кашей убивает своих родителей, в его зрелые годы от пули погибает приятель, а в старости он сам, мучимый совестью, умирает от апоплексического удара.

Перед жизнью и смертью все равны, какими бы особенными мы ни считали себя, как бы ни старались отличиться от других. Эта главенствующая мысль ярко выражена в монологе когтистой мудрой птицы – филина, угрюмо сидящего на ветках, «смотря на ряд могил бугристый» на городском кладбище:

Лежите, мертвецы глухие,
Покой в утробе вам земной.
Я ваши косточки сухие
Здесь стерегу порой ночной.
Лежи, богач – копитель злата!
Дом на земле твой был высок,
А под землей твоя палата
Из небольших шести досок⁵.

Кичливый гордец, гуляка «бесподобный», селяне, знатные дворяне, тузы-богачи, звери-палачи – каждый из них со своими претензиями в жизни – в конечном счёте оказались в одном «ряду бугристом»:

В гробах хоть тёмно, но уютно,
Лежать вы только и пришли,
Лежите вечно, непробудно
В объятьях матушки-земли⁶.

Этот развернутый лирико-философский сюжет, изложенный в преддверии основных событий произведения, звучит как прелюдия к большому музыкальному сочинению, как камертон, дающий пробный звук для слаженного настроя оркестра. И впрямь, тема жизни и смерти вновь и вновь появляется на всем протяжении поэмы. Подобная повторяемость, движение мыслей и чувств по спирали характерны для лирического сюжета. Читатель с разных сторон наталкивается на стержневую мысль сочинения о бренности человеческой жизни. Жизнь человека приобретает ценность лишь в доброте и в трудах, в благодеянии для других. В этом смысле значение развернутого эпитафия ко всей диалогии, основного ключа к пониманию ее философской сути имеет «Легенда о пчеле» из «Загубленной жизни». По форме это притча, в которой рассказывается, как сам Бог одобряет альтруизм пчелы-труженицы и не только осуждает эгоизм и жадность шершня и шмеля, пожалевших мед для «прохожего», но и наказывает за это их самих и весь их род (они становятся неспособными собирать мед).

Помимо эпического и лирического сюжетов в создании художественного целого поэм участвуют и другие уровни поэтики. Богат и многообразен в поэмах мир сравнений и метафор, немало развернутых сравнений. О Кашее, укравшем деньги у приютившего его купца, сказано:

И вышел чистым, будто честный,
Совсем не знающий вины,
Как гусь выходит неказистый
Сухим и чистым из волны⁷.

В сравнениях и метафоризации событий, происходящих в поэмах, настойчиво проступает мир библейских сюжетов и образов, традиционно маркированных знаком «плюс» или «минус». Они становятся своеобразным мерилom оценки внутрхудожественной реальности, рисуемой поэтом. Так, о Кашее сказано:

Пред сном, в часы уединений,
Мечтал о жизни богачей
И им завидовал порою,
Как змий-завистник праотцам⁸.

Змий-завистник и искушитель из райского сада завидовал и Богу, и созданным им людям, потому и толкнул Адама и Еву на грехопадение.

Обе поэмы построены на сопоставлениях, контрастах и оппозициях. Это заметная черта их поэтики. Противостоят друг другу Бог и сатана, далее – рай и ад, жизнь и смерть, природа и город. Божьему миру соответствуют чудные картины природы и позитивные моральные качества людей: честность, трудолюбие, доброта, стремление помочь другим. К миру сатаны, ада относятся предательство, заглавным представителем которого обозначен Иуда Искариот, пьянство как результат стараний первого винокура (т. е. черта), стяжательство, жадность, зависть. Эта оппозиция пронизывает все уровни поэтики произведений, в том числе и лексические изобразительно-выразительные средства. В сравнениях и метафорах многое отрицательное связывается с образами беса, дьявола, ада, доброе – с образами Бога, рая.

Оппозиционные отношения обозначены и в менее масштабных деталях. Так, друг другу противостоят богатство и нищета, трезвость и пьянство, трудолюбие и тунеядство, жизненная суета и вечный загробный покой, радости жизни и ее бренность, реальное и мнимое, строгость в общественном поведении и либерализм...

Всей своей художественной структурой поэмы находятся в своеобразной переключке, в интертекстуальных отношениях с широко известными сочинениями. Это, прежде всего, памятник мировой культуры, Священное писание – Библия, а также многие произведения мировой классики.

В психологии, в характере Кашея читатель не может не заметить переключки с образом Плюшкина из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя, с внутренним миром Барона из «Скупого рыцаря» А. С. Пушкина, в философской насыщенности поэм – с религиозно-нравственными исканиями Л. Н. Толстого, в сатирической тональности их – с произведениями М. Е. Салтыкова-Щедрина...

К Пушкину у Верещагина было особенно почтительное отношение. В дилогии заметно вольное или невольное подражание Пушкину на многих уровнях поэтики.

Совсем недавно из письма Григория Егоровича, отправленного в 1922 г. сыну Ивану, проживавшему в Москве, мы узнали о двух еще не найденных нами русскоязычных поэмах Верещагина. Это «Письмо жены Понтийского Пилата» и «Христовидец». Судя по названиям, в образной структуре, а может быть, и в идейно-эмоциональном содержании они тесно связаны с теми поэмами, которые мы только что рассмотрели. Вполне возможно, что это была не дилогия, а поэтическая тетралогия Г. Е. Верещагина, и нам остается надеяться, что мы еще будем счастливы читать и анализировать ее полностью.

Во времена господства критики ортодоксального соцреализма, требовавшей от писателей изображения жизни в «ее революционном развитии», поэмы, будь они тогда опубликованы, были бы осуждены за «абстрактный гуманизм» (такие упреки звучали даже в адрес поэзии Флора Васильева). Сегодня произведения Верещагина вновь обрели актуальность, ибо ситуации, изображенные в них, универсальны и повторяются в жизненном укладе современного общества. Так, вновь обострилось противоречие между бедностью и богатством, обнажилась прямо-таки сатанинская сила денег, губящая души людей, разгулялась страсть к наживе, особенно у «сильных мира сего», а отсюда гуманистический, альтруистический пафос сочинений Г. Е. Верещагина становится крайне острым и злободневным.

Но главное даже не в этом. Г. Е. Верещагин, в творчестве которого обнаруживаются связи и переклички с произведениями многих русских писателей не только XIX, но и XVII–XVIII вв., в конце XIX – начале XX столетия стоял у самых истоков формировавшейся удмуртской литературы. Поэтому всестороннее изучение его творческого и научного наследия – наша ближайшая и самая важная задача.

Примечания

¹ *Верещагин Г. Е.* Собр. соч.: В 6 т. / Под ред. В. М. Ванюшева. Т. 5: Литературные сочинения. Ижевск, 2004. С. 197.

² Там же. С. 230–231.

³ *Красновская Е. Г.* Содружество двух муз: статьи, библиографии. Ижевск, 2004. С. 43.

⁴ *Верещагин Г. Е.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. С. 255.

⁵ Там же. С. 217–218.

⁶ Там же. С. 218.

⁷ Там же. С. 228–229.

⁸ Там же. С. 228.

**УРАЛ В РОМАНЕ «ДОКТОР ЖИВАГО»,
ИЛИ ГДЕ НАХОДИТСЯ ЮРЯТИН?**

Борис Пастернак провел на Урале около полугода – с середины января до конца июня 1916 г. В автобиографической прозе он говорит об этом времени крайне скупно. И в «Охранной грамоте», и в очерке «Люди и положения» о своей жизни на Урале Пастернак ограничился беглым упоминанием.

Но если судить по результатам, путешествие на Урал сыграло исключительно важную роль в самоопределении Пастернака и в его творчестве. На Урале написаны стихотворения «Марбург» и «На пароходе», признанные шедевры пастернаковской лирики. Здесь была завершена этапная книга стихов «Поверх барьеров», положившая конец сомнениям Пастернака в собственном поэтическом призвании. Уральским впечатлениям обязана значительная часть его прозы. Действие повести «Детство Люверс» разворачивается в Перми и Екатеринбурге, в Усолье приезжает герой «Повести» (1929), с Пермской губернией связаны действие и героини прозы «Записки Патрика» (1930-е гг.). Наконец, на горнозаводском Урале, в имении Варыкино и в городе Юрятине, разворачиваются события второй книги «Доктора Живаго». Словом, Урал стал одним из главных мест художественного мира Пастернака.

Я не предполагаю охватить здесь всю уральскую тему Пастернака. Моя заметка будет посвящена лишь одному сегменту этой темы – уральскому городу Юрятину. Это один из главных топов романа. Юрятин – родной город Ларисы Антиповой, здесь пересекаются судьбы героев и разворачивается драма их отношений.

О символических аспектах Юрятина писали многие ученые. Сошлюсь хотя бы на исследования Игоря Смирнова и Ежи Фарыно¹. Но можно взглянуть на романский Юрятин по-иному. Не с точки зрения символики, а с точки зрения географии. Иными словами, ответить на вопрос: где находится Юрятин?

Так поставить вопрос нам позволяет характерная для Пастернака точность его описаний мест, где происходит действие произведения. Например, если в «Повести» он пишет, что работу завода можно было вообразить по виду его «пяты дымовых шапок», то большая вероятность, что так оно и было увидено. В этом можно убедиться, взглянув на фотографию содового завода близ Усолья,

помещенную в известном уральском путеводителе Весновского². На содовом заводе «Любимова, Сольвэ и К°» Пастернак пробыл несколько дней в июне 1916 г. Сюда он и привез Сергея Спекторского, героя «Повести».

Так и у Юрятина есть реальный прототип. Это город Пермь, где Пастернак не раз бывал в мае и июне 1916 г. В целом, Пастернак провел в Перми не меньше полутора недель и хорошо изучил этот небольшой провинциальный губернский центр. О превосходном знании города можно судить по повести «Детство Люверс», где Пермь описана с такой топографической и топонимической точностью, что все места повести – улицы, районы и даже упомянутые строения – можно соотнести с картой города.

В случае с Юрятиным дело обстоит значительно сложнее, но есть веские основания связывать его с Пермью.

Прежде всего, стоит обратить внимание на то, как Пастернак локализует Юрятин в географическом пространстве. В романе это губернский город на северо-востоке Урала. Упоминание о белых ночах позволяет локализовать его в широтном отношении: известно, что белые ночи наблюдаются около 60-ой и выше параллели. Далее. Юрятин расположен на большой судоходной реке Рыньве, которая в романе даже названа «знаменитой»³. А в «Записках Патрика», где впервые появляется топоним Рыньва, говорится, что река занесена на «карты любого масштаба» (3, 249). Иначе говоря, речь идет об одной из крупнейших рек России. Другая привязка города к географическому пространству – железная дорога. Пастернаковский Юрятин расположен «на линии одной из уральских железных дорог» (4, 107). Если принять во внимание замечание, что в 1915 г. по ней «без счету... днем и ночью» (4, 109) на запад идут воинские эшелоны, то речь, скорее всего, идет об одной из линий транссибирской магистрали. Это соображение лишний раз подтверждают слова Комаровского: «На путях в Юрятине стоит под парами служебный поезд Дальневосточного правительства. Вчера он прибыл из Москвы и завтра отправляется дальше» (4, 445). Наконец, важный ориентир – проходящий через город тракт, о котором говорит Самдевятов: «...тракт наш знаменитый. Через всю Сибирь проложен. Каторгой воспет» (4, 258). Речь здесь идет, конечно, о Сибирском тракте.

В точке схода перечисленных пространственных координат находится единственный город на Урале – Пермь. Город стоит на берегу Камы, одной из крупнейших российских рек, через него проходит Сибирский тракт. С 1908 г., с завершением строительства железно-

дорожного моста через Каму, Пермь стала главным транзитным пунктом на северной ветви транссибирской магистрали.

Помимо того, что Юрятин сближается с Пермью по расположению в пространстве России, о прототипе напоминают существенные черты его облика.

Напомню первое описание этого города в романе. Он появляется перед глазами героя по-театральному эффектно: «К этому времени туман совершенно рассеялся. Следы его оставались только в левой стороне неба, вдали на востоке. Но вот и они шевельнулись, двинулись и разошлись, как полы театрального занавеса. Там, верстах в трех от Развилья, на горе, более высокой, чем предместье, выступил большой город, окружной или губернский. Солнце придавало его краскам желтоватость, расстояние упрощало его линии. Он ярусами лепился на возвышенности, как гора Афон или скит пустынножителей на дешевой лубочной картинке, дом на доме и улица над улицей, с большим собором посередине на макушке. “Юрятин!” – взволнованно сообразил доктор. – “Предмет воспоминаний покойницы Анны Ивановны и частых упоминаний сестры Антиповой! Сколько раз я слышал от них название города и при каких обстоятельствах вижу его впервые!”» (4, 247).

Этому виду города можно найти достаточно близкие соответствия в имеющихся литературных описаниях Перми. Для сравнения приведем соответствующее место из путевого очерка П. И. Мельникова-Печерского: «Вот и Пермь раскинулась перед нами. Вид на этот город с Камы и с низменных мест, находящихся у подошвы горы Мотовилихинской, очень хорош. Большие каменные дома тянутся длинной линией по берегу Камы; над ними возвышаются церкви и монастырь; по левую сторону города высокая и крутая гора ... ещё более увеличивает красоту ландшафта»⁴. Гора и Собор как доминанты вида Перми с Камы отмечаются и в других литературных описаниях города. Например, у В. И. Немировича-Данченко, у Д. Н. Мамина-Сибиряка⁵.

Важно иметь в виду, что у П. И. Мельникова мы находим и близкий к роману пространственный охват описания, и ту же, что в романе, точку зрения. Напомним, что в романе герой видит город на горе от железнодорожной станции Развилье – в реальном пространстве ей соответствует станция Мотовилиха. Не будем здесь подробно аргументировать это утверждение. Но обратим внимание, что названия *Мотовилиха* и *Развилье* не только созвучны, но и родственны. Название пермского заводского поселка генетически связано со словом *мотовило*. Так, например, интерпретирует этот топоним Е. Фа-

рыно⁶. В словаре Даля мотовило описывается как «костыль, с *развилиной* на другом конце ... для намота пряжи с веретена». Иначе говоря, Развиле семантически (по принципу метонимии) производно от Мотовилихи.

Зарисовка вида Перми у П. И. Мельникова по времени одна из самых ранних. Его очерк написан в 1839 г. Тогда склоны прибрежного холма с центральной частью города еще не были полностью застроены, поэтому в его описании ярусность застройки, акцентированная в описании Юрятина у Пастернака, только угадывается («над ними возвышаются церкви и монастырь»). Зато эффект ярусности центральной части города со Спасо-Преображенским собором на вершине горы Слудка отчетливо наблюдается на одной из панорам Перми, снятых в 1910 г. князем С. М. Прокудиным-Горским. Снимок был сделан со склона Мотовилихинской горы. Но даже вид со значительной высоты на центр города не скрадывает крутизны склонов. Здесь хорошо видно, как здания ступенями («дом на доме») восходят по склонам прибрежного холма к собору на его вершине.

Появление именно такой и в таком ракурсе увиденной панорамы Юрятина в романе объяснимо биографическими обстоятельствами. Пастернак приезжал в Пермь из Всеволодо-Вильвы как раз со стороны Мотовилихи. Вид города на холме, с собором и колокольней на вершине, с прибрежными улицами (ср. в стихотворении «На пароходе»: «С прибрежных улиц било три») по склонам высокого берега ему запомнился.

В пользу сопоставления Юрятина с Пермью говорят и отдельные детали описания города в романе. Как и в Перми, на значительном удалении друг от друга в Юрятине имеются два вокзала. Об этом в романе упоминает Антонина Александровна: «Нам ужасно повезло. Юрятин-город нас не принимает. В городе пожары и мост взорван, нельзя проехать. Поезд передадут обходом по соединительной ветке на другую линию, и как раз на ту, которая нам требуется, на которой стоит Торфяная. Ты подумай! И не надо пересаживаться и с вещами тащиться через город с вокзала на вокзал» (4, 256).

Отдельные характерные приметы Перми различимы в других деталях описаний Юрятина. Пастернак упоминает о юрятинских улицах с фундаментами домов, резко повышающихся с ходом улицы вниз. Именно так выглядят дома на пермских улицах, ведущих из центра города к Каме: они почти ступенями спускаются к реке. Характерна упомянутая в романе своеобразная фенологическая примета юрятинской жизни: в Юрятине «перевернутые лодки, белеющие

на земле в глубине дворов, означали... то же самое, что в других местах осенний перелет журавлей или первый снег» (4, 107). Летняя жизнь старой Перми была тесно связана с рекой. Красочные подробности речной жизни горожан, большинство из которых имели свои лодки, встречаются в прозе Ф. Решетникова, В. Каменского, М. Осоргина. С наступлением холодов лодки перевозили в город. В черновом варианте романа Пастернак упомянул, кстати, о характерной для Перми крутизне подъема от реки в город: «Приближение зимы в Юрятине, стоявшем на большой судоходной реке Рыньве, ознаменовывалось тем, что владельцы лодок втаскивали их с реки на телегах по крутому склону в город, где расставляли до будущей весны под открытым небом по своим задворкам» (4, 598). Картина, знакомая всем пермским старожилам.

То, что Пермь была прототипом Юрятин, подтверждают и другие дополнительные детали из черновых вариантов романа. Например, в четвертой главе первоначальной рукописи среди описания рекламных объявлений, кроме оставшегося впоследствии в романе щита «Моро и Щетинкин. Вейлки и Молотилки», встречаем и такую: «Все у Агафурова» (4, 609). Братья Агафуровы – Гумер, Абзаметдин, Абдалдин – известные пермские купцы. Они владели в Перми несколькими оптовыми складами и магазинами, вели крупную торговлю бакалейными и галантерейными товарами, одеждой, ювелирными изделиями⁷. Кстати, в пермских газетах того времени часто встречалась реклама «Торгового дома купца П. В. Щетинкина»⁸, имя которого впоследствии Пастернак изменил на «Ветчинкин».

Тесно связано с географическим прототипом описание Юрятин в начале 15 главы белой рукописи: «Он все еще не мог привыкнуть к разнообразию и обширности этого без порядка по холмам раскинувшегося города, старого губернского центра, средоточия горной промышленности на севере и хлебной торговли на юге. <...> В середине города, на горе белели и желтели ампирные фасады прежних дворянских особняков и казенные здания с колоннами. Часть города между центром и окраиной занимали сады и склады, амбары и жилые строения купечества» (4, 627). Здесь точно указано на экономическую географию Пермской губернии, ландшафт города, размещение центральной части города на горе.

Приведенные фрагменты черновых вариантов романа подтверждают прямую генетическую связь образа Юрятин с Пермью. Но с той же очевидностью они показывают нам, что, редактируя текст, Пастернак удалял детали, прямо указывающие на прототип роман-

ного локуса. Он шел по пути обобщения и символизации реалий. Именно поэтому своему городу он дает новое имя, избегая прямого отождествления.

Нетрудно убедиться, что, описывая Юрятин, Пастернак мало заботился о географическом правдоподобии. Хотя в романе относительно точно указаны координаты Юрятина в географическом пространстве (северные широты, река, железная дорога, Сибирский тракт), в то же время положение города окажется крайне неопределенным, едва мы попытаемся однозначно привязать его к Перми и спроецировать пространство романа на карту России.

Путь Живаго к Юрятину, описанный в седьмой части романа («Дорога»), с географической точки зрения окажется едва ли не фантастичным. Если до станции Нижний Кельмес еще сохраняется относительное географическое (и топонимическое⁹) правдоподобие движения по естественному северному маршруту Москва – Вятка – Пермь, то далее маршрут движения семьи Живаго становится труднопредставимым. Если попробовать буквально связать его с географическим пространством, то мы встретимся с серьезными противоречиями. По роману, семья Живаго приезжает в Юрятин через горнозаводский Урал, не пересекая Рыньвы: мост через реку в районе Юрятина взорван. Если последовательно отождествлять Пермь и Юрятин, то такой маршрут возможен только в том случае, если поезд пойдет по южно-уральскому ходу транссибирской магистрали, а потом повернет на север: Москва – Самара – Уфа – Челябинск – Екатеринбург – Пермь. Но ничто в романе не подтверждает движения по этому маршруту. Таким образом, если на макрогеографическом уровне Пастернак придерживается относительного правдоподобия, то на микрогеографическом уровне он с ним решительно порывает. Пространство вокруг Юрятина живет по своим законам. Здесь география подчиняется семиотике.

Нижний Кельмес в романе Пастернака – это граница географического и символического пространства, зона разрыва, перехода из одного пространства в другое. Три дня путешественники простояли здесь, расчищая занесенные снегом пути. Живаго должен три дня простоять, причаститься сакральным числом *три*, прежде чем перед ним откроется прямой и видный во все концы путь. Как у Гоголя: вдруг стало видимо далеко во все стороны света. Следующая главка открывается фразой: «Вдруг все изменилось. <...> Равнина кончилась, дорога пошла между гор». Горы – знак нового пространства, уральского, уже не столько географического, сколько символического.

го, куда вступает герой после трехдневной аскезы. И далее на пути к Юрятину Юрий Андреевич впадает в какой-то странный грезящий сон, в котором испытывает «чувство блаженства и освобождения». На пути к Юрятину поезд еще трижды останавливается и, просыпаясь, каждый раз Юрий Живаго получает новые знаки чудесного: магический сумрак белой ночи, запах черемухи и самый заподинающийся – водопад, напоминающий сказочного змея-полоза. Змей-полоз – персонаж уральского фольклора, хранитель сокровищ. Иначе говоря, приближаясь к Юрятину, Юрий Живаго преодолевает своего рода лестницу посвящения, поднимаясь со ступени на ступень. Вершиной этой лестницы становится видение города на горе – Юрятина. И странное «чувство блаженства и освобождения», которое переживает герой на этом пути, означает, что он попадает в родственное себе пространство, лежащее вне географических измерений. Путешествие на Урал в Юрятин парадоксально оказывается для Юрия Живаго путешествием к самому себе.

Конечно, знание о том, что Пермь была прототипом Юрятина, быть может, немного прибавляет к нашему пониманию текста романа. Но у соотношения *текст и место*, кроме влияния места на текст, есть обратная сторона: художественное произведение само может влиять на место, с которым его связывает традиция. Как бы отделившись от страниц романа, город Юрятин как символическое пастернаковское пространство зажил в Перми своей жизнью. В начале 1970-х гг. творческая интеллигенция Перми начинает знакомиться с *Доктором Живаго*, благодаря попадавшим в город копиям романа. Оpozнание в Юрятине образа собственного города стало с тех пор важной чертой локального самосознания. Тему связи творчества Пастернака с Пермью одним из первых на страницах местной прессы открыл ныне широко известный в России писатель Леонид Юзефович¹⁰. Так возникло местное литературное предание – привлекательное и романтическое. В Перми это предание укоренилось и получило литературное развитие. Издан даже путеводитель по Юрятину, автор которого устанавливает детальные соответствия топографии Перми и пастернаковского города. Так, например, он готов показать место, где находился дом, который снимали Антиповы по приезду в Юрятин. В Перми бытует топонимическая легенда, подтверждающая прямую связь Юрятина с Пермью. Как считают местные краеведы, «Юрятиным городом» называл Пермь Блок – по имени Юрия Верховского. Ю. Н. Верховский работал в Пермском университете с 1917 по 1921 г. От него шутовское блоковское про-

звище Перми якобы узнал Пастернак. Документальных подтверждений у этой версии нет, но в литературу она уже проникла. Например, в одном из историко-литературных очерков на нее ссылается писатель Алексей Варламов. Литературное предание создает в пространстве Перми места памяти, связанные с романом. Некоторые из них – библиотека и местный «дом с фигурами» – получили статус городских достопримечательностей. Их показывают туристам.

Так в богатой перипетиями истории великого романа возник боковой сюжет, живущий собственной жизнью. Роль Пастернака и его романа «Доктор Живаго» для самосознания пермяков лаконично выражена в строке современного пермского поэта Владислава Дрожжанина: «Кама течет по стихам Пастернака». Эта строка по-своему вторит мысли Пастернака о второй вселенной, которую создает искусство. Эта символическая вселенная способна многое изменить в том мире, где мы живем. Юрятин, живущий в символической вселенной культуры, влияет на Пермь.

В заключение стоит сказать, что пермское путешествие Бориса Пастернака для русской культуры обернулось художественным открытием Урала. «Нет Урала, кроме пастернаковского Урала, как оно и есть: ссылаюсь на всех читавших “Детство Люверс” и “Уральские стихи”, – констатировала в начале 1930-х гг. Марина Цветаева. В этих словах на то время, когда они были написаны, не было большого преувеличения. Творчество Пастернака стало этапом в формировании образа Урала в русской культуре.

Примечания

¹ *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». М., 1996. С. 95–105; *Фарыно Е.* Юрятинская читальня и библиотекарша Авдотья (археопэтика «Доктора Живаго») // Сб. статей к 70-летию профессора Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 385–410.

² См.: *Весновский В.* Иллюстрированный путеводитель по Уралу. Екатеринбург, 1904. С. 103.

³ *Пастернак Б. Л.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005. Т. 4. С. 244. Далее ссылки на это издание будут даваться в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ *Мельников П. И.* Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 7. С. 567.

⁵ Ср.: *Немирович-Данченко В. И.* Кама и Урал: Очерки и впечатления. СПб., 1904. С. 112; *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Старая Пермь // Вестник Европы. 1889. С. 53.

⁶ *Фагупо J.* Белая медведица, ольха, Мотовилиха и хромой из господ: Археопэтика «Детства Люверс» Бориса Пастернака. Stockholm, 1993. С. 12.

⁷ *Снешилова Е.* Старая Пермь: Дома. Улицы. Люди. Пермь, 1999. С. 116.

⁸ Там же. С. 112.

⁹ Ср.: Кильмезь – поселок на реке Кильмезь к юго-востоку от города Вятки (ныне – Киров); Нижний Кельмезь в романе отнесен к Усть-Немдинской волости. Немда – река на юго-востоке Вятской губернии, левый приток реки Вятка.

¹⁰ *Юзефович Л.* Литературная память города // Вечерняя Пермь. 1974. 25 нояб.

С выходом романа в России последовала серия публикаций в местных газетах, развещающих ту же тему. См., напр.: *Бубнов В., Могилевских Л.* «Глухая пора листопада» // Звезда. 1987. 11 нояб.; *Гладышев В.* Чувство знакомости // Вечерняя Пермь. 1990. 15 марта; *Дрожащих В.* Речное имя узнавая // Молодая гвардия. 1990. 22 дек.; *Ларина Т.* Доктор Живаго жил в Перми? // Вечерняя Пермь. 1992. 4 авг.

© Н. А. Кунгурцева
Екатеринбург

РЕКА ЧУСОВАЯ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

В ряде ранних произведений Мамина-Сибиряка (очерки «Русалки», «В камнях», «На Чусовой», «Бойцы») образ реки играет одну из ведущих ролей. В их основе – личные впечатления автора, несколько раз сплававшегося вместе с бурлаками по реке Чусовой: в годы учебы в Пермской духовной семинарии ему приходилось плавать на барках до Перми, позднее он совершит путешествие по реке от пристани Межевая Утка до Кына. Подзаголовки произведений указывают на очерковую основу произведений – «Из народного быта», «Сцена с натуры», «Из путешествия по реке Чусовой», «Очерки весеннего сплава по реке Чусовой». В связи с этим внимание советских литературоведов было приковано к исследованию этнографических и социологических особенностей рассказов начинающего писателя. В частности, А. И. Груздев, отмечая слабое развитие сюжета в очерке «В камнях», указывая на стремление автора «удивить читателя, поразить его необычностью самих фактов»¹, главным достоинством произведения считал правдивое изображение условий труда бурлаков с позиции рассказчика – непосредственного участника происходящих событий, этнографическую точность путевых заметок.

И. А. Дергачев, исследуя раннее творчество Мамина, раскрыл специфику сознания провинциального автора: «Трепетная любовь к “милым зеленым горам” будет пронесена писателем через всю его жизнь и осветит замечательные его пейзажи. Через все творчество Мамина-Сибиряка пройдет и влюбленность в бурную, капризную, своенравную Чусовую»².

Несмотря на то, что ранние очерки написаны автором в Петербурге, вдали от Урала, Мамин «несёт» край в себе.

По мнению Э. Гольцевой, в очерке «Бойцы» писателю удалось достигнуть «наибольшей глубины и выразительности в описании сплава по Чусовой»³.

Современники Мамина (А. Скабичевский, Е. Аничкова, Е. Колтоновская) отмечали мастерство автора в создании уральских пейзажей, его любовное отношение к родному краю, восхищение красотой и величием природы, гармонией уральских гор и рек.

Во всех известных нам вариантах истолкования этимологии гидронима «Чусовая» значимым является воплощенное в нем особое отношение народа к великой уральской реке: на языке коми «чуси» – «покровительница, священная»; в современном коми-пермяцком языке «чус» значит «бойкий, проворный». По одной из версий, в давние времена Чусовая называлась Часовая по той причине, что уровень воды в ней быстро меняется, и она из «бедной» воды превращается в бушующий поток. В прошлом веке название реки толковалось как «быстрая вода»⁴. В данных значениях слова раскрыты и непредсказуемый нрав Чусовой, и благоговейное отношение к ней жителей Урала. В творчестве Мамина-Сибиряка уральская река представлена и как природное, и как мифологическое пространство. Время же действия в художественном мире произведений движется по кругу природного календаря.

Пространство реки Чусовой в очерках Мамина определяется особенностями реального географического пространства – «капризная», «суровая» и «могучая» река окаймлена неприступными скалами, которые предстают в монументально-гиперболическом виде: скалистые гиганты, «массивные скалы сажен в сорок вышины; даже холодело на сердце, когда барка приближалась к этим каменным стенам». Редкие деревья на вершинах уподобляются солдатам, бравшим «штурмом неприступную крепость»⁵. В ранних рассказах Мамина-Сибиряка о тяжёлом труде сплавщиков существует неделимая гармония топосов реки Чусовой и Уральских гор, составляющих единое пространство Урала. В основе произведений лежит традиционный для литературы о Сибири параллелизм гора / стена, восходящий к летописи Есипова⁶. Утесистые гребни являются также границей верха и низа: небесного, вечного и земного, брэнного. «Горы поднимались выше», словно были «рассечены ударом сабли»; «едва виднелся узкий клочок неба»⁷. Внизу – бурлящий поток воды, таящий в недрах своих угрозу жизни человека, который вступает в поединок с силами могучей реки. Ориентируясь на образованного читателя, стремясь доступными средствами выразительности передать своеобразие природы Урала, Мамин сравнивает горы, расположенные по берегам Чусовой, с гигантскими стенами средневекового города (очерки «Русалки», «В камнях»).

Авторская индивидуальность писателя, проявившаяся в создании пейзажа, в свое время была отмечена И. А. Дергачевым: «Обычно мир человека характеризуется сравнениями из мира природы. У Мамина, наоборот, своеобразие природы часто передается при помощи сравнений из сферы человеческой деятельности»⁸.

Уральские горы наделяются семантикой границы, отделяющей Чусовую от внешнего мира, они же создают ощущение освоенности географической территории человеком, который вступает в поединок с силами природы. Река, являясь в мифологии одним из распространенных архетипов границы, становится преградой на пути человека к цели. Отгороженная горными массивами от внешнего мира, Чусовая в очерках Мамина – главный участник происходящих событий.

Маминым изображаются картины весеннего и осеннего сплава, самой напряженной поры для сплавщиков. Писатель стремится передать живописность природы, обрамляющей речную поверхность. В зависимости от времени года меняется характер изображения реки. В период начала весеннего сплава Чусовая представлена как «апофеоз великой силы» пробуждающейся от зимнего сна природы. В цветовой гамме преобладают контрастные краски: голубое небо, зелень уральских лесов, синевато-грязный лед реки, освобождающейся от плена, красноватые ветви берез («Бойцы») – все это передает праздничную атмосферу. Происходящее в природе созвучно настроению собравшихся на берегу людей: «Все, что было живо и не потеряло способности двигаться, высыпало на берег. В серой, однообразной толпе бурлаков, как мак, запестрели женские платки, яркие сарафаны, цветные шугаи. Ребятишкам был настоящий праздник, и они метались по берегу, как стая воробьев. Выползали старые-старые старики и самые древние старушки, чтобы хоть одним глазом взглянуть, как нынче разыграла матушка Чусовая. Некоторые старики плохо видели, были совсем слепые, но им было дорого хоть послушать, как идет лед по Чусовой и как галдит народ на берегу. Вероятно, многие из этих ветеранов чусовского сплава, вдоволь поработавших на своем веку на Чусовой, и пришли на берег с печальным предчувствием, что они, может быть, в последний раз любят свою кормилицу-полицей»⁹.

Атмосфера «общего веселья» утверждает в произведении неразрывное родство человека и реки. Чусовая выступает как активное начало. Автором выбрано состояние природы, переходное от зимы к весне, которое уподоблено труду человека: «Это величайшее торжество и апофеоз той великой силы, которая неудержимо льется с

голубого неба, каким-то чудом претворяясь в зелень, цветы, аромат, звуки птичьих песен, и все кругом наполняет удесятеренной, кипучей деятельностью»¹⁰.

В пейзаже намечена градация от холодного синего к ярко-зелёному и ярко-голубому цвету. Герой-рассказчик, внимательно созерцающий природу, ощущающий ее внутренние ритмы, преисполнен восхищения перед ее тайными силами: «Я люблю этот великий момент в бедной красками и звуками жизни северной природы, когда смерть и немое оцепенение зимы сменяется кипучими радостями короткого северного лета»¹¹.

Воздушную перспективу подчеркивает мотив окна, а также образ Чусовой, которая пытается взломать лед. Световая перспектива представлена более светлым передним планом: первая зелень земли, дальше река с «желтоватыми наледями и чёрными полыньями», потом покрытые густым ельником горы и лога, в которых лежит снег, точно изъеденный червями.

Пространство простирается, разворачивается вдаль и вверх, дом и пристань Каменка «вписаны» в безграничный простор неба. Ясное голубое небо, льющее «потоки животворящего света»¹² открывают и замыкают этот пейзаж. Предикаты движения передают динамику изображенной в очерке картины: весна «производит быстрый и стремительный переворот в жизни природы», северные цветы «смело пробиваются через тонкий слой тающего снега». Звуки весенней природы и деятельности людей сливаются в единую музыку пробуждения от зимнего сна: птичий гам и трудовая возня, какими «оглашаются и вода, и лес, и поля, и воздух»; «весна гудела на улице, точно в воздухе катилось какое-то громадное колесо». На пристани слышатся лязг железа, нагружаемого на барки, удары топора, визг пил, постукивание рабочих, звуки бурлацкой «Дубинушки». Нарастание звука передается через сгущение аллитераций <т>, <д>, <р> к концу фразы: «Могучий вал самой пёстрой смеси звуков гулким эхом отдавался на противоположном берегу и, как пенная волна вешней поллой воды, тянулся далеко по реке, точно рокот живого человеческого моря»¹³.

Картины природы, звуки, краски утверждают единство человека и мира. Для тех, кто родился близ Чусовой, пробуждение реки – событие значимое, определяющее особое, почти благоговейное, отношение к родному краю.

Иной представлена картина осеннего сплава в очерках «Русалки», «На Чусовой», «В камнях». Эпитеты создают цветовую гамму,

символизирующую гибель, смерть: темная вода в реке превращается в бурлящий поток, зелень на деревьях «траурная», по небу плывут «желтоватые» облака, хвоя на ветвях отсвечивает «темной зеленью». В очерке «В камнях» герой-рассказчик и бурлаки, находящиеся на барке, видят на одной из скал реальные знаки смерти – покосившиеся кресты на могилах погибших сплавщиков. Люди снимают шапки и крестятся, испытывая суеверный страх, который вскоре сменяется смехом и шутками. И это понятно: ведь им удалось избежать подобной участи, они рады тому, что живы, Бог их миловал. Но угроза смерти нависла над всеми, кто находится на барке. Река принимает в свои воды и уносит и людей, и судьбы, и саму жизнь: «По преданию, преследуемый охотниками олень бросился с высоты этой скалы прямо в реку»¹⁴; «...когда весной барка убьется под камнем и кто из бурлаков утонет – вот и поставят крест на камне»¹⁵; «Бурлаки приуныли. Картина плывшего мимо утопленника заставила задуматься всех»¹⁶. Образ Чусовой в восприятии рассказчика и героев амбивалентен: в нём сочетаются два бытийных полюса – жизнь и смерть.

В ранних произведениях Мамина-Сибиряка нашел отражение поэтический взгляд народа на особенности ландшафта, созданного рекой. Мифологическое понимание воды реализуется в образе реки – женщины, матушки-кормилицы, красавицы, капризной и своенравной, таящей в недрах своих смертельную опасность. Вода Чусовой – таинственная сила, неукротимая стихия и символ жизни, созидательного труда. «Тише, хозяин дома!» – заклинают неведомые силы, таящиеся в недрах реки, бурлаки в очерке «В камнях»¹⁷. Сплавщики в самые напряженные моменты путешествия прислушиваются к неясным голосам, доносящимся из глубин Чусовой. Образ реки становится основой для топонимических легенд, преданий и суеверий, типичных для бурлацкой среды. Так, гибель во время сплава воспринимается народным сознанием как божья кара за грехи. В рассказе «В камнях» гибель семьи конторщика с разбитой барки не случайна, это наказание за его жадность: «Грехи наши тяжкие... Покорыстовался, а Господь его и нашел». Вместе с тем в понимании бурлаков искреннее раскаяние в момент опасности оберегает человека от влияния нечистых сил, спасает от смерти. Об этом свидетельствует история о чудесном спасении Окини, рассказанная героем: «Опять сотворил молитву... тут меня и просветил Господь: как с сапогами-то да со сватьей нырну – она хлебнула воды и отпустила меня. Слава тебе Господи! Вынырнул...»¹⁸. Среди сплавщиков быту-

ют суеверия, вызванные страхом перед силой речной воды: нельзя брать на барку собаку, так как в народном понимании это «нечисть и погань», а грешный человек «хуже пса»; «от свисту ветер поднимается»¹⁹, что препятствует движению к намеченной цели. Чусовая становится не только субъектом народного творчества, но и выступает в роли судьи, отделяющего добро от зла, совершающего праведный суд над грешными людьми. В произведении упоминается топас Олений камень, с образом которого связано предание о том, что с этой скалы бросился в реку олень, преследуемый охотниками. Таким образом, особенности уральского ландшафта отразились в фольклоре. Вместе с тем, в мифопространстве ранних произведений Мамина Чусовая становится символом дороги, человеческой жизни. Движение речной воды уподоблено автором процессу кровообращения в организме человека: «...вода в реке, как кровь в наших артериях, движется не с одинаковой быстротой»²⁰.

В образе Чусовой предстает само время, стремительно уносящее все прошлое. Ранние очерки писателя пронизаны временными и пространственными представлениями, в основе которых наличествуют образы исторического времени. В очерке «Бойцы» автор раскрывает роль Чусовой в освоении и заселении уральских земель. В 1581 г. по ней плыл Ермак со своей дружиной покорять Сибирь. На правом берегу у бойца Писанный стоит крест с надписью, гласящей о том, что здесь в 1724 г. родился Никита Акинфиевич Демидов, первый уральский промышленник, организатор строительства металлургических заводов. Вдоль берегов реки селились пришлые люди. Чусовая – главная водная артерия Урала. Герой-рассказчик отмечает уникальность данного региона как с точки зрения исторической, так и природной. Соотнося прошлое и настоящее, повествователь с горечью отмечает губительное влияние цивилизации на природу: «Глядя на берег Чусовой, кажется, что здесь лесные богатства неистоимы, но это так кажется. В действительности лесной вопрос для Урала является в настоящую минуту самым больным местом: леса везде истреблены самым хищническим образом, а между тем запрос на них, с развитием горнозаводского дела и промышленности, все возрастает. Насколько похозяйничали заводовладельцы и промышленники над чусовскими лесами, можно проследить по течению этой реки шаг за шагом»²¹.

Итак, создавая образ реки, Мамин-Сибиряк акцентирует внимание на экологических проблемах конкретной эпохи, которые остаются актуальными и в современном мире. Автор ставит проблему

нравственную, обещечеловеческую: отношение человека к родному краю. Возникает парная оппозиция «свой-чужой», получившая развитие в дальнейшем романном творчестве Мамина. Истинный бурлак, родившийся близ Чусовой, ощущает ее уникальность, особенность и силу: он вслушивается и вглядывается в таинственную жизнь реки, ощущает неразрывную связь с ней. Иное отношение к реке у заводовладельцев и промышленников: они бездумно истребляют чувовские леса, стремясь к обогащению и не думая о завтрашнем дне. Для них река – всего лишь транспортная артерия, а бурлаки – дешевая рабочая сила. Безусловно, в понимании героя-рассказчика и самого автора природа требует бережного отношения. В образе Чусовой воплощена архаическая мощь уральских земель, связанная с неистребимой верой людей прошлого в уникальность великой реки.

Дорога – движение в пространстве и во времени – лежит в основе сюжета произведений о Чусовой. Общим сюжетным звеном очерков является путешествие героя-рассказчика на барке. Дорога предполагает не только перемещение в пространстве и времени, но встречи, преодоление препятствий, открытие нового. Как отметил в свое время И. А. Дергачев, Мамину удалось передать своеобразие уральской природы с позиции человека не только эстетически переживающего красоту окружающего мира, но и знающего внутренние законы его жизни: «Эта практическая интимная связь с окружающей живой жизнью определяет реально выверенную точку обзора. Пейзаж рисуется, как правило, с постоянной, не меняющейся в пространстве точки видения, единой для данной завершенной картины. <...> В “Бойцах” – это движущаяся барка»²².

Увидеть скрытую от посторонних глаз внутреннюю жизнь реки герою-рассказчику помогают бурлаки, вместе с которыми он преодолевает ряд препятствий. Причем пространственные позиции повествователя и персонажей совпадают. Изображение вполне конкретных условий труда, а также указание на определенную иерархию в среде сплавщиков позволяет рассматривать пространство полубарки как социальное. Несмотря на то, что вначале герой-рассказчик воспринимает бурлаков «какой-то безличной массой»²³, вскоре он отмечает некоторую неоднородность в их среде.

Герои очерка являются носителями разных типов социального пространства (рабочая и крестьянская среда; потомственные бурлаки, выросшие близ Чусовой; представители национальных меньшинств), они расширяют замкнутый мир полубарки. Чусовая становится «своим» местом для потомственных бурлаков и беглых людей

и «чужим» для насильно согнанных на сплав крестьян и инородцев. В очерках «На Чусовой», «В камнях», «Бойцы» река является не только объектом преобразования, но и сама определяет судьбу человека. Именно она формирует определенные типы бурлаков, которые вызывают восхищение рассказчика. Конкретное географическое пространство определяет характер и трудовые навыки живущих здесь людей. Так, в очерке «В камнях» утчане, выросшие у реки Чусовой, занимают самые ответственные посты на полубарке. В «Бойцах» из бурлацкой среды особо выделены каменные сплавики. Уникальными способностями обладают сплавщик Окиня («В камнях»), который «помнит тысячи мельчайших подробностей её (реки. – *Н. К.*) течения, берегов и русла»²⁴, и сплавщик Савоська («Бойцы»), способный «всей своей фигурой, голосом и движениями производить магическое впечатление на бурлаков»²⁵. Воспитанная с детства в определенной среде привычка к труду роднит выросших близ Чусовой бурлаков лишь с заводскими мастеровыми. Им противопоставлены остальные сплавики – случайные люди («мусорный парень» Лекандра, солдат в очерке «На Чусовой»); крестьяне, тоскующие по родному дому и пашне; забытые инородцы (башкиры, пермяки, вогулы, зыряне, татары в очерке «Бойцы»). Лучшие чусовские бурлаки отличаются прекрасным знанием реки, трудолюбием, чувством собственного достоинства, хладнокровием в минуты опасности и отчаянной храбростью. Не ускользают от внимания писателя и пороки конкретной среды: нищета, пьянство, жестокое отношение к женщинам. С точки зрения И. А. Дергачева, те или иные человеческие типы формирует особое пространство Урала, поведение человека детерминировано вполне конкретными социальными отношениями²⁶. Создавая очерки из жизни бурлаков, писатель делает срез социально-экономических отношений Урала и России конца XIX в.

Своеобразие образа реки Чусовой в раннем творчестве Мамина-Сибиряка – в объединении архаических контуров мира реки и мифопоэтического ее видения с историческим и социальным контекстом жизни людей современной автору эпохи.

Примечания

¹ Груднев А. И. На пути к реализму. Свердловск, 1963. С. 8–9.

² Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк: Личность и творчество. Свердловск, 1981. С. 14.

³ Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1980. С. 564.

⁴ См. об этом: [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://www.nashural.ru/UrBibl/Reki_ozera/chusovaya_isportret.htm. – 15.01.2008.

⁵ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. / Под общ. ред. Г. К. Щенникова. Т. 1. Екатеринбург, 2002. С. 453–454.

⁶ *Анисимов К. В.* Проблемы поэтики литературы Сибири XIX – начала XX века: особенности становления и развития региональной литературной традиции. Томск, 2005. С. 50.

⁷ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. / Под общ. ред. Г. К. Щенникова. Т. 1. С. 453–454.

⁸ *Дергачев И. А. Д. Н.* Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х гг. Новосибирск, 2005. С. 66–67.

⁹ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 350–351.

¹⁰ Там же. С. 308.

¹¹ Там же. С. 307.

¹² Там же. С. 307.

¹³ Там же. С. 309.

¹⁴ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 1. Там же. С. 468.

¹⁵ Там же. С. 455.

¹⁶ Там же. С. 398.

¹⁷ Там же. С. 446.

¹⁸ Там же. С. 456.

¹⁹ Там же. С. 456–457.

²⁰ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 309.

²¹ Там же. С. 381.

²² *Дергачев И. А. Д. Н.* Мамин-Сибиряк в русском литературном процессе 1870–1890-х гг. С. 67.

²³ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. I. С. 450.

²⁴ Там же. С. 448.

²⁵ *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. С. 373.

²⁶ *Дергачев И. А. Д. Н.* Мамин-Сибиряк: Личность и творчество. С. 9.

© А. С. Подлесных
Пермь

ЭРОТИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ ОБРАЗА ЧУСОВОЙ В РОМАНЕ А. ИВАНОВА «ЗОЛОТО БУНТА»

Пожалуй, нет такого произведения о Чусовой, автор которого не коснулся бы темы вечной борьбы каменных великанов и горной красавицы-реки. На страницах «Золота бунта» А. Иванова характер Чусовой обнаруживается прежде всего в ее взаимоотношениях с грозными скалами: «Чусовая все подымалась и подымалась, как на огромном вдохе. Она... с вызовом билась в стены бойцов, словно хотела помериться со скалами ростом»¹.

В вековечном противостоянии камней и реки неизменно доминирует женское начало. Заложница теснин, Чусовая как женщина-пленница, готовая использовать любые средства ради побега из заточения, стремится обмануть бойцовую стражу. Для этого она надевает

маску кроткой женственности и покорности: «После Великана всеми этими поворотами, переборами и неопасными бойцами Чусовая словно зубы заговаривала, глаза отводила» (591); «Блеклой ковильной зеленью Чусовая распласталась у колен каменного коня» (628). Искусно перевоплощаясь, героиня вдруг является в материнской ипостаси: «Мелкая волна ластилась о белую скалу (об Отмётыша. – А. П.), вылизывала камень, как собака своего щенка» (28). Благодаря редкому актерскому мастерству, Чусовой удавалось «вести в заблуждение» даже такого знатока уральской природы и опытного сплавщика, каким являлся Д. Н. Мамин-Сибиряк: «...как-то не хочется верить, чтобы эта скромная река могла производить такие ужасы там, в камнях»². Писатель замечает, что буйная река иногда способна неожиданно перевоплощаться, и тогда ее «вода в почтительном молчании катится железной струей под каменной громадой»³. Метафорично называя ее течение *железной струей*⁴, автор подчеркивает монолитность речного потока, в который неожиданно способна превратиться Чусовая, еще недавно игравшая ураганами брызг.

В заметках К. Буслова о сплаве по уральской реке Чусовая также предстает в женском облици; сначала «она довольно... неказиста. А через каких-нибудь десять-пятнадцать километров ее не узнать... облик ее резко меняется», и тогда «не уйти из-под власти этой красавицы»⁵. Путешественник отмечает, что «нрав у нее совершенно женский: она переменчива, многолика, коварна»⁶, горная река «все глубже врезает свое русло в камень, словно прячется от любопытных глаз»⁷.

Истинная красавица, Чусовая становится обладательницей неизменного женского атрибута – длинных волос: она *расплетается перебором; вскипает, тряся космами; бежит, потряхивая гривой, пенными косами*, словно пытаясь вскружить голову кому-то из «бойцов». На страницах романа Иванова река наряжается в женские одежды: *в белые кружева*⁸, *в платок*⁹, *в платье*¹⁰. Подол прищемил колесом реке Максимовский боец, который *выезжал из леса, как обоз*.

Для усыпления бдительности стражи «щупленькая наша героиня», как любовно называет ее в своей книге К. Буслов¹¹, способна к неожиданным метаморфозам. В романе «Золото бунта» беглянка Чусовая «заметает след», меняя «голос» речного потока: она *всхлипывает, журчит, рокошет, гудит, разноголосо шумит* или внезапно меняет тембр, смягчает тон. И тогда музыка водного потока разливается *голосистым и нежным журчанием*, река *поет и ворчливо рокошет*, или вдруг неожиданно *виновато притихает*.

По мнению А. Н. Афанасьева, «народные предания относятся к рекам, озерам и потокам, как к существам живым, способным понимать, чувствовать и выражаться человеческой речью»¹². На страницах своего произведения А. Иванову удастся не только представить Чусовую в персонифицированном виде, но и за счет эротизации художественного образа наполнить его живой энергией.

Будучи тихой и шумной, скромной и бесстыдной, застенчивой и сластолюбивой, олицетворенная А. Ивановым река пытается вырваться из заточения теснин. Мудра, изворотлива и коварна, пленница-река играет разные женские роли. То, словно робкая целомудренная девушка, Чусовая обращается в бегство от нахального кавалера-бойца: «Великан обнял Чусовую широко разнесенными лапищами, и Чусовая, вывернувшись из объятий, в страхе летела прочь, распластав платок и платье» (582). То вдруг перед всем горным сообществом она без стеснения демонстрирует великолепные округлые формы: «Чусовая то *нежным, бабым изгибом уходила за поворот* (курсив мой. – А. П.), то *плавно выгибалась, то изгибалась петлей*». Природные образы нередко персонифицируются в народном фольклоре; горы, реки, небесные светила становятся обладателями человеческого тела. В этой связи упомянем о Волге и Днепре: тело у Волги, «как вообще у всех счастливых, обросло волосами», а у Днепра, который «в олонецких былинах является в виде женщины под именем Непры Королевичны»¹³, было гладким¹⁴. Уместно в данном случае привести слова Д. Замятина, который пишет, что «река – живое существо, чей рост и форма создают пространства воображения...»¹⁵.

В отношениях со стражей строптивая пленница обнаруживает сильное эстрогенное начало. Эротическая окрашенность образа Чусовой ослепительна, в то время как бойцы предстают блекло: «Она терлась о бойца (Винокуренного. – А. П.), как падкая на сладенькое баба будто ненароком задевает хмельного мужика оттопыренным задом» (506). «Отпрянув от бойца (Пленичного. – А. П.), Чусовая, как девица под молодцем, сладко выгибалась излучиной Журавлиное Горло» (543). И даже будучи плененной, река не остается равнодушной к красавцу Оленьему: «Чусовая кошкой уже ласкалась о ноги бойца...» (550). Интересно, что образы скал-бойцов практически лишены эротических коннотаций, однако чувства пленницы-реки не разбиваются о неподвижную холодность камня. Горная красавица не утрачивает желаний соблазнять. М. Эпштейн в статье «Поэтика близости» назвал такую, почти отсутствующую, эротичность бедной, минимальной, такой, которая, «создавая барьер на пути ин-

стинкта, тем более чувствительна к саднящей неге его преодоления»¹⁶.

«Полна тайны и недомолвок»¹⁷, переменчива и непостоянна¹⁸, *нелюдима полоумная* Чусовая, «...которая раньше то бесновалась, то успокаивалась, за Стрельными бойцами словно и вовсе совсем ума решалась» (598). Эротическая окраска образа реки на протяжении романа меняется: завершив этап сладострастного соблазнения стражей-бойцов, героиня проявляет вдруг открытую сексуальную агрессию. Природная сила женской плоти становится главным орудием в борьбе реки со скалами¹⁹. И слияние безумств достигало апогея, когда Чусовой уже «не хватало места, она лезла на камень грядой белых зубов и рушилась обратно» (630). И потом, утомленная силой неистовой страсти, река вдруг «улеглась, опала, покатила как с горки: это начался спокойный и длинный Илимский плес» (542).

Наиболее ярко эротическая экспрессия Чусовой проявляется именно в контакте с бойцами, а когда на пути «будут только холмы да покатые горы, а скалы кончатся... Чусовая разольется спокойная, словно пруд» (613). Напомним, что Чусовая на страницах «Золота бунта» выступает как заложница теснин, неутомимая в своем желании сбежать от верной стражи – бойцов. М. Эпштейн указывал на то, что «убегания и погони, переодевания и разоблачения... в той или иной форме присутствуют в любом эротическом отношении»²⁰.

Несколько отступая от рассмотрения образа реки в романе А. Иванова, упомянем о ключевой, на наш взгляд, особенности образа Чусовой в трилогии Евг. Федорова «Каменный пояс». Представ *буйной, неугомонной, играющей, рвущей, неукротимой, бушующей, гремучей*, река в художественном мире романа то *вздывалась*, то *кипела*, то вдруг «кидалась на берег и с шипением отступала, чтобы разъяренным зверем снова броситься вперед»²¹. Как видим, в обоих романах авторы дают аналогичные характеристики образа реки. Тем не менее, в «Каменном поясе» Чусовая выглядит несколько иначе – она является здесь в образе беспокойной дороги: «Эх, путь-дорога, буйная река!»²², «Эх, Чусова-река, буйная дорожка!»²³, или: «Эх ты, Ермакова путь-дорожка, шалая река!»²⁴. Лишенная эротических коннотаций, в «Каменном поясе» Чусовая все равно обретает женское лицо²⁵. Она не оставляет равнодушным одного из героев трилогии – старика-лоцмана, который говорит о реке трогательно и с любовью. Ласково и восхищенно он называет реку *красавицей* и *буянкой*, использует в ее адрес эпитет *любо*. Чусовая вызывает у лоцмана сильнейшие чувства: река словно передает ему свою живительную силу,

возвращает молодость, и ожидание скорого сплава наполняет старика желанием жизни.

Возвратимся к художественному миру романа А. Иванова «Золото бунта» и коснемся эротических эпизодов произведения в целом. Такие фрагменты выписываются в сниженных, а порой и откровенно-грубых тонах; героини этих сюжетов²⁶ предстают униженными и бесправными²⁷. Эротическое вытесняется здесь непристойным и развратным. Судя по всему, это вызвано желанием автора передать маргинальность положения женщины в патриархальном XVIII веке; язык интимных сцен в романе нарочито сниженно-просторечный: «...груди под сарафаном колышутся как коровье вымя, и крепкий зад растягивает подол – того гляди, треснет» (121). Иногда автор использует сквернословие, употребляет грубую («Никешка Долматов в первый раз поимел бабу...» – 127; «...у него есть дом, деньги, и за это лето он отымел уже трех баб». – 253) и обценную лексику («Приходи, парень, после обеда, когда Платоныч в лавке... сб...ем». – 327). Стараясь изобразить жизнь наших предков, и в частности ее интимную сферу, автор рисует портреты простых «мужиков» и «баб» – реальных чувовлян XVIII в., достигая тем самым исторической и бытовой достоверности.

Однако эротическое в образе Чусовой создано вполне современными штрихами: здесь писатель разрушает традиционный миф о женщине-жертве, стирает представление о ней как о безмолвном существе, безропотно поддающемся желаниям мужчины и не обладающем своеобразной чувственной природой. Страницы, связанные с образом горной реки, пленительны и откровенны. Чусовая красива, игрива, независима, свободна и эротична

Век за веком находясь под пристальным взглядом всевидящих *бешеных*²⁸ глаз непреклонной стражи – береговых скал-бойцов, героиня романа Чусовая заставляет трепетать души главных своих поклонников – чувовских сплавщиков. Единственно любимой, поистине избранницей жизни река становится для тех, кто не мыслит себя без горной красавицы. На протяжении всего романного действия Чусовая предстает в облике сплавщицкой невесты, жены, спутницы. Она облачена в белую фату: «Барки обегали его (излучину Журавлиное Горло. – А. П.), лихо отбрасывая налево пенную фату» (543), вызывает ревность у живущих рядом «девок»: «...отчего плакали девки на камне Девичьи Слезы. Не от страха они плакали, что сгинут их любимые, а от обиды, что мужики и парни помчались в будовство и камлание теснин. А оно по страсти еди-

но было с безбожной похотью со жلودовками» (595). Нечеловеческой силой связаны уральцы со своей землей, с рекой Чусовой; сплавщики навек околдованы магической властью реки и не могут ей противостоять.

Чусовая становится возлюбленной и Осташе Переходу, для которого одна лишь в жизни есть *наука* – *барки водить*. На протяжении всего романного действия сплавщик проносит чувство трогательной нежной любви к реке, и перед героем, так же как и перед стражниками-бойцами, Чусовая предстает в разных ипостасях.

С одной стороны, река наделяется животворными свойствами, она предстает как святая, является источником очищающей силы, она освобождает от грехов и душевной нечистоты. Встреча с рекой чудодейственна: когда Осташа поднимался по Чусовой, то *сердце его прояснялось*; созерцание воды умиротворяло героя, и «для него уже не было ничего – ни гнева, ни ярости, ни обиды» <...> Сдержанное, еще не проявленное *величие этого мгновения* уже *смыло с души все припарки, все коросты* и словно оголило зияющую, трепещущую, чуткую рану» (494). А. Н. Афанасьев отмечал, что «вода призывается дать исцеление телу от болезней, а душе от язвы грехов»²⁹; так и «на Чусовой рубили проруби-иордани – крестом, чтобы в воде тело и душу омыть» (275–276).

С другой стороны, река предстает перед сплавщиком во всей своей загадочной самородной красоте: «А Чусовая затихла и пронзительно заголубела – так тонко и остро, нежно и бесстыдно, что Осташе захотелось отвести взгляд, будто он случайно увидел красивую девку, купавшуюся нагишом» (595). Глубоко философски и поэтически мудро звучат слова, сказанные Нежданой Осташе: «Никого, кроме Чусовой, ты уже не полюбишь. А мужем будешь моим» (239). Подобно зародышу в водах материнского чрева, Осташа способен выжить только в стихии природной, всегда прекрасной жизни – на Чусовой. Осташе Переходу «без людей, без рек... погибель. Он – человек реки, а люди леса – это вогулы, это скитники. У каждого свой мир» (180). Прочной незримой нитью герой связан с рекой, и его душевное состояние словно отражается в зеркале вод: «сумрачно было на душе, сумрачно на реке» (575).

Величайшие по силе чувства переживает герой при каждой новой встрече со своей избранницей: когда Чусовая приближалась, то «на ее притяжение, как на притяжение камня-магнита, отзывалось то, из чего душа и была откована» (220). Только Чусовая способна открыть герою дверь в упоительный мир гармонии, а любовь к ней –

одарить крыльями счастья: «И с вершины вся Чусовая раскрылась перед ним, как огромные ворота. Она... словно понесла Осташу над собой, над горстью домиков Кумыша, над щепками судов ... над сплошными темными лесами – к дальним сизым горам под высоким осенним небом, уже не синим и не голубым, а бесцветным, прозрачным и неясным» (221).

М. Эпштейн рассматривает эротизм и сексуальность в культурологическом контексте³⁰. Он утверждает, что литература изначально несет в себе элемент эротики, поскольку автор облачает предмет изображения в ауру таинственности и неизведанности, что характеризует и отношение к объекту эротического интереса. Как отмечает чешский литературовед Г. Бинова, «на протяжении десятилетий ... складывалось мнение, что русская культура бесполо и аскетична»³¹, «русский художественный эрос традиционно был внефизиологическим, вневещественным»³². В современной литературе произошел расцвет художественной эротики, которая осознается теперь как элемент социальной культуры. Самоценное значение обретает в произведении А. Иванова интимный план; в «Золоте бунта» разнообразны формы художественной эротики, однако, на наш взгляд, наиболее интересной и неожиданной оказывается эротизация образа Чусовой.

Примечания

¹ Иванов А. В. Золото бунта. СПб, 2006. С. 485. Далее текст романа цит. по данному изданию указанием в скобках страниц.

² Мамин-Сибиряк Д. Н. От Урала до Москвы // В Парме / Сост. Н. Ф. Аверина. Пермь, 1988. С. 283–284.

³ Мамин-Сибиряк Д. Н. От Урала до Москвы. С. 269.

⁴ Здесь и далее курсивным начертанием без использования кавычек выделяются отдельные слова и словосочетания, принадлежащие уральским писателям, но не являющиеся полноценными цитатами.

⁵ Буслов К. Пятьсот часов тишины. М., 1966. С. 25.

⁶ Там же. С. 25–26.

⁷ Там же.

⁸ «Излучина Чусовой впереди была разрисована белыми кружевами» (136).

⁹ «Но только черная вода махнула на прощание платком, и прорубь опустела» (268).

¹⁰ «...Чусовая, вывернувшись из объятий, в страхе летела прочь, распластав платок и платье» (582).

¹¹ Буслов К. Пятьсот часов тишины. С. 37.

¹² Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 116.

¹³ Максимов С. В. Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1989. С. 145.

¹⁴ См. у Максимова о великих реках Волге, Соже и Днепре. По мотивам сказки, их отец пожелал одарить дочерей и лишить подарка сына Днепра. Его тело было

гладким: Днепр, в отличие от своих сестер, был несчастлив, т. к. лишен отеческой милости (См.: *Максимов С. В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1989).

¹⁵ *Замятин Д. Н.* Образы реки // Человек. 2006. № 5. С. 35.

¹⁶ *Эштейн М. Н.* Поэтика близости // Звезда, 2003. № 1. С. 164.

¹⁷ *Буслов К.* Пятьсот часов тишины. С. 25.

¹⁸ Д. Н. Мамин-Сибиряк также отмечает, насколько характер реки (в зависимости от времени года, например) бывает разным. Ср.: «Замечательная эта река Чусовая... Как все настоящие красавицы, она хороша неувядающей красотой, которая в каждое время года имеет своеобразную прелесть. Весной – это дикий, неукротимый зверь, который играет с ревом и стоном, бросаясь на теснящие каменные громады; осенью – это суровая, угрюмая река, которая лется точно по высеченному в горах коридору; зимой – настоящая спящая красавица, скованная льдом и запущенная глубоким снегом... Летом Чусовая катится в зеленые берегах, мимо бойцов, горных теснин и крутых мысов ленивой струей, которая бурлит и бунтует только на переборах. Что-то такое ленивое и сонное, ласковое и сильное чувствуется кругом...» – *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Из летних скитаний по Уралу. СПб., 1899. С. 17.

¹⁹ Ср.: «Словно набираясь сил перед прыжком, Чусовая лилась ровно и мощно. Она копила ярость в омуте под камнем Стерляжий Омут и, наконец, как припадочная, ударялась теменем в скалистый берег, низенький и мятый. Казалось, что реке так хотелось взбеситься, что уж и подходящего бойца искать она не стала: будто гулящую бабу так сблудить потянуло, что некогда было и мужика получить подобрать, сойдет и этот – кривой да горбатый. Взревев Стерляжьим перебором, словно в долгожданном б...ом неистовстве, ошалевшая, взбодрившаяся стремнина, урча и встряхивая пенными косами, покатила под занозистым склоном Дуниной горы» (595).

²⁰ *Эштейн М. Н.* Поэтика близости. С. 161.

²¹ *Федоров Е. А.* Каменный пояс: В 3 кн. М.; Л., 1964. Кн. 3. С. 530.

²² Там же. Кн. 1. С. 151.

²³ Там же. Кн. 3. С. 531.

²⁴ Там же. С. 532.

²⁵ «Указывая на реку, старик восторженно сказал: – Красавица, буянка, с такой и поспорить любо! <...> Старик не хвалился, держался уверенно и говорил о реке с большой любовью. При взгляде на серебряные блики вспененных вод глаза у него загорались юношеским блеском. Он шумно, полной грудью втягивал свежий речной воздух. – Слово свою силушку в мое тело вливает! Ой, любо!..». – Там же. С. 530–531.

²⁶ В данном случае речь не идет об олицетворенном образе Чусовой.

²⁷ См., например, эпизод об интимной близости с Фиской в лесу (127–128), сцену лишения невинности Нежданы (235–236).

²⁸ «Бешеный глаз скалы на Дыроватых Ребрах был затянут птичьей пленкой прелой лесной испарины» (683).

²⁹ *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 99.

³⁰ «Но любовь, как и искусство, при всей своей таинственной интуитивности, может быть предметом особого, гуманитарного знания». – *Эштейн М. Н.* Поэтика близости. С. 157.

³¹ *Бинова Г.* Евгений Харитонов в контексте «новой волны» и русской традиции // Русский язык в центре Европы. Банска Бистрица, 2000. С. 38.

³² *Бинова Г.* Современная русская литературная эротика (специфика и формы) // Balkan Rusistics. [Электрон. ресурс], 2000. Режим доступа: <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Rossica-38/Rossica-38>.

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МИФОПОЭТИЧЕСКОГО РЕСУРСА
В СОВРЕМЕННОЙ РЕГИОНАЛЬНОЙ ПРОЗЕ:
ОХОТА ЗА СОРНИ-НАЙ**

Образ Сорни-Най в советской этнолитературе впервые был использован еще в 1976 г. мансийским писателем Юваном Шесталовым (повесть «Тайна Сорни-Най») и вызвал интерес лишь в довольно небольшой группе угро-финских литераторов. Беллетристический потенциал обширнейшей и хорошо исследованной мифологии уральских и сибирских народов использовался только в региональных изданиях переработок этих мифов для детей. Однако к началу 2000-х гг., после почти десятилетнего доминирования западной переводной фантастики и прочного укоренения большинства жанров массовой литературы в современной российской словесности, журналисты, писатели и издатели осознали, наконец, что источник извлечения прибыли находится у них буквально под ногами, точнее, – за углом: в провинциальных музейных хранилищах и архивах, в трудах местных краеведов, историков и этнологов. Первыми, конечно, стали журналисты. Журнал «Итоги» в 2001 г.¹ опубликовал материал под названием «Заклятие Золотой бабы», подписанный журналистом Василием Дятловым – однофамильцем погибшего в 1959 г. при странных обстоятельствах свердловского туриста, руководителя группы («группа Дятлова»). Именно этот Дятлов-первый станет в дальнейшем одним из героев романа «Охота Сорни-Най» писательницы из Екатеринбурга А. Кирьяновой.

В статье Дятлова-второго, жанр которой можно определить как «журналистское расследование», изложена захватывающая и вполне беллетристичная версия обнаружения и последующего возмездия провинциальным российским музейщикам и их информантам из местных жителей деревянного идола так называемой «Казымской бабы», одного из самых опасных вариантов мифологической Сорни-Най. Прочитируем характерный фрагмент: «Легенда гласит, что где-то среди болотистых топей спрятана статуя Казымской богини, сделанная из чистого золота. Золотую бабу искали давно и продолжают искать до сих пор. И всегда эти поиски сопровождались событиями, смахивающими на мистику. Так, во второй половине XVIII века в нижнее Приобье на поиски золотого изваяния отправилась экспедиция казаков. Около двух десятков вооруженных всадников со смен-

ными лошадьми и оленями пропали бесследно. Та же участь постигла и отряд НКВД, который в 30-х годах был направлен на поиски золота для диктатуры пролетариата. Ни одному из бойцов не удалось вернуться из похода»².

Итак, сюжет классического авантюрного и исследовательского поиска – «quest» – был определен, как и пространство реальных или воображаемых экспедиций – где-то в бескрайних просторах Зауралья и Сибири между Екатеринбургом (осторожные реставраторы) и Ханты-Мансийском (пострадавшие музейщики и их помощники).

В буквальном виде мотив заклęcia будет повторен в романе «Сердце Пармы» А. Иванова: «О заклүтии Сорни-Най, Золотой Бабы, Калина ничего не сказал князю, да и сам князь умолчал, что дважды видел Вагирйому в лицо»³. Сразу отметим, что журналистский, а за ним и беллетристический подход игнорируют существование сложной и разветвленной системы мифологии, ведущие лица пантеона богов и отношения между ними из него вообще выпадают. Заинтриговать столичного читателя необычными событиями, связанными с отдаленным и почти неизвестным историческим прошлым Сибири, представить их «мистическую» интерпретацию в духе знакомых голливудских сюжетов «гнева мумии фараона» (см. тот же сюжет в статьях о землетрясении на горном Алтае и его причинах) и было главной целью статьи.

К середине – концу 1990-х гг. наметившаяся было «регионализация» отечественного литературного процесса была завершена: исчезла с трудом поддающаяся описанию масса альманахов и журналов-эфемерид, обозначились центростремительные тенденции литературного процесса. К началу 2000-х, когда отечественные издатели стали переориентировать свою стратегию и состав серий на отечественных писателей и «качественную беллетристику», сложилась ситуация, напоминавшая логику развития российского капитализма. Практически все издательские и подавляющее большинство потребительских ресурсов были сконцентрированы в Москве и Петербурге. Однако креативные возможности самой «новой беллетристики» были ограничены, поскольку в процессе ее создания был задействован круг хорошо известных столичных писателей. Тогда некоторыми издательствами была сделана ставка на начинающих прозаиков и региональных авторов. Столичные издатели надеялись увеличить свой авторский портфель, а авторы были заинтересованы в своей символической капитализации.

Так, новое столичное издательство «Пальмира», начав работу с новыми прозаиками, решило выпустить в 2003 г. роман «Сердце Пармы» неизвестного в столице пермского прозаика А. Иванова. Прежде всего, был существенно увеличен тираж, а также изменено малоопытное для большинства московских читателей название (в Пермском книжном издательстве он вышел под локально ориентированным заголовком «Чердынь – княгиня гор»), тем самым читатель был переориентирован на авантюрную экзотику: «Парма» с заглавной буквы вызывает ассоциации с женским именем, переключает ожидания читателя в авантюрно-географическую сюжетную (ср. «In the Heart Of Darkness» Д. Конрада и тьму похожих), а новый жанровый подзаголовок («роман-легенда») – на «фэнтезийное» измерение.

По сложившейся традиции существования в Москве региональных диаспор, неизвестного автора-земляка поддерживал писатель-беллетрист Л. Юзефович, давно закрепившийся в столице. Местные пермские власти выделили немалые средства для рекламного продвижения А. Иванова, поскольку это повышало капитализацию региона, и без того известного своими природными ресурсами. К этому времени в Перми усилиями фонда «Юрятин» была создана исключительно благоприятная среда для продвижения местных литераторов в русло как истории русской литературы, так и текущего литературного процесса. Выход книги местного прозаика был с энтузиазмом встречен пермскими читателями, культуртрегерами и властями.

В 2006 г. в серийном оформлении издательства «Азбука-классика» появилась полная авторская редакция романа «Сердце Пармы, или Чердынь – княгиня гор» уральского прозаика Алексея Иванова, усилиями критика Л. Данилкина и региональных культуртрегеров получившего к этому времени уже не просто локальную, а всероссийскую известность. К этому времени было уже очевидно, что именно в уральском регионе таится стратегический запас российской поэзии (В. Кальпиди, Б. Рыжий), актуальной и бытовой прозы (О. Славникова, А. Королев, Н. Горланова), «новой драмы» (школа Н. Коляды, братья Пресняковы). В треугольнике Перми, Екатеринбурга и Челябинска сложилась литературная среда с обостренной внутренней конкуренцией.

Именно в метафорике стратегического сырьевого ресурса столичные критики будут описывать явление пермского прозаика А. Иванова. Десятки сайтов книготорговых сетей, магазинов, библиотек начинаются с отрывка из рецензии на «Золото бунта» А. Иванова модного книжного критика Л. Данилкина «Иванов – золотовалют-

ные резервы русской литературы», – писал критик Лев Данилкин в журнале «Афиша». Эта же цитата вынесена на суперобложку самого романа в издании петербургской «Азбуки-классики». В самом деле, как рекламный слоган это звучит вполне убедительно: по традиции, фамилия «Иванов» воспринимается дейкисом «настоящей» русской фамилии, в последние годы «Ивановы» постоянно присутствуют на российском политическом поле; пожилые читатели невольно вспоминают «другого» А. Иванова, а интеллектуалы – по меньшей мере Вячеслава, Георгия и Всеволода Ивановых. Золотовалютные резервы необходимо иметь и наращивать – этому национальному символу веры в светлое будущее учат отечественные СМИ, регулярно информируя о приросте «национального капитала». Так что для раскрутки молодого российского писателя с истинно русской фамилией слоган был выбран неслучайно.

На суперобложке переиздания в той же серии романа «Сердце Пармы» помещена еще одна значимая цитата из рецензии Л. Данилкина (ответственность за точность цитирования из оригинала и пропуски перекладываем на издателей), развертывающая метафору уже не писателя как общенационального ресурса, а его романа как собрания **сырья** («материала», как сказали бы формалисты) для «новой империи»: «“Сердце Пармы” – история про то, что настоящее пространство не на Западе, а на Востоке; что там не пустота неназванная, а историческое, этнографическое и лингвистическое **сырье** для **еще одной империи** (здесь и далее в цитатах выделено мной. – В. М.); напоенная кровью на три сажени вглубь земля, **колонизированная** не на картах, а **по-настоящему**. Роман... про бремя, если хотите, русского человека». Реминисценции из Чаадаева и Гессе, цитаты из Киплинга и самого романа лишь литературно украшают неокOLONIALISTскую метафору Данилкина. Суть ее в том, что А. Иванов нашел новые сырьевые ресурсы для нового имперского проекта. По-видимому, литературного, поскольку специфичность истории, этнографии и языка (критиком почему-то пропущены бросающиеся в глаза столичному читателю экзотизм географического пространства и актуальная для уральского читателя точность топонимики романа) являются основными средствами создания как «этнолитературы», так и региональной литературы. Данилкин вычитывает из Иванова «имперский ресурс» в рамках своего проекта восстановления могущества советской империи и литературы.

Однако и маститые литературные критики уже из либерального лагеря настроены по отношению к «провинции» в том же неоколо-

ниалистском духе извлечения литературного богатства и, тем самым, капитала. Так, в статье «Этнолитература», написанной для словаря «Жизнь по понятиям» С. Чуприниным, редактором наиболее либерального толстого журнала, наглядно демонстрируется имперско-столичная стратегия использования местного, колониального сырья для символической капитализации центра: «...в самом стремлении опереться не на общенациональный языковой и культурный запас, а на сугубо локальные и уже тем самым экзотические источники или, лучше сказать, **месторождения** нет ничего принципиально нового»⁴. Критик вписывает стратегию Иванова в логику глобального литературного процесса, где этнокультуры рассматриваются и как образный ресурс: «Дело в совпадении творческой инициативы Алексея Иванова с аналогичными тенденциями в современных западных и восточных литературах, где поиск национальной идентичности и, более того, даже национальной специфичности воспринимается как, во-первых, адекватный ответ на вызовы глобализации, а, во-вторых, как средство пополнить **иссякающие ресурсы** сюжетной, образной и собственно языковой занимательности»⁵.

Таким образом, критики отчасти взяли на себя роль маркетологов российского литературного рынка, обозначая его «добывающие» и «обрабатывающие» стратегии. Место «добывающих» регионов по сложившейся с советских времен традиции принадлежит тем, которые в то же самое время являются источниками нефти, газа, древесины, продовольствия и людских ресурсов (сибирская, «поморская», казачья литература, локусы «деревенской прозы», к которым в 1990-е явно прибавилась «уральская»).

К этому времени (2004–2005 гг.) стала очевидной и тенденция использования известными литераторами неомифологических образов в духе «сказок и мифов народов Крайнего Севера» – в романе Л. Петрушевской «Номер один, или В садах иных возможностей» и в мистификации Ильи Стогова – «Белой книге». Информация о Золотой бабе/Бабе и Сорни-Най уже была размещена на десятках интернет-сайтов. Поэтому никого не удивила публикация в 2005 г. в журнале «Москва» повести новосибирского писателя Василия Дворцова «Тегга Обдорья»: реакция критики была скорее скептической. В этом же году в новосибирском издательстве «Сова» вышел одноименный роман. В екатеринбургском журнале «Урал» за 2005 г. № 6–7 был опубликован роман Анны Кирьяновой «Охота Сорни-Най». В том же 2005 г. «Странствия Золотой бабы» достаточно подробно описала Н. А. Ионина в книге «Сто великих сокровищ» (издатель-

ство «Вече 2000»). Более того, в 2007 г. издательство «Вече» в серии «Тайны земли Русской» выпустило сборник «Вслед за Великой Богиней: легенда о Золотой Бабе».

С уверенностью можно говорить о том, что по отношению к этому знаковому образу сложилась новая тенденция борьбы за мифологические ресурсы между научно-популярными историческими нарративами и собственно исторической беллетристикой. Целая волна последней была порождена успехом романа А. Иванова и сфокусирована на легендарном региональном урало-сибирском материале о Золотой Бабе. Естественно, издатели и публикаторы В. Дворцова и А. Кирьяновой стремятся по-разному позиционировать своих авторов. Для А. Иванова главной стала роль историка-этнографа, краеведа и топографа уральской земли («молодой музейный работник из Перми»). Правда, столичный читатель и большинство критиков восприняли его то как автора-фантаста, то как нового создателя государствообразующего эпоса.

В. Дворцов на задней стороне обложки «Терра Обдория» явлен вполне мифотворчески: на фотографии – в духе картин К. Васильева – мудро-провидческий взгляд и окладистая борода то ли славянского волхва, то ли воцерковленного аскета, в тексте – как «горьковский» писательский тип: сибиряк, «иконописец», странник по СССР, перебивший множество творческих профессий (сценограф, реставратор).

А. Кирьянова представлена в журнале «Урал» как «философ, психолог» (т. е. как тайновидец души, что и будет доказано психологизмом ее триллера). Оба последних автора – члены Союза писателей России, сообщества, ориентированного на антилиберальные и глубинно-патриотические ценности. Всех трех авторов объединяет локальный патриотизм, интерес к региональной истории и мифологии, а Иванова и Дворцова – еще и музейно-реставраторские пристрастия. Однако в романе последнего фактически и декларативно воскрешается мифология «малой родины» почвенной поэзии и прозы, что в современной литературе *post mortem* деревенской прозы воспринимается как анахронизм. Далек от нынешнего читателя и герои его романа – подростки из сибирского райцентра начала 1970-х гг.

Все три романа схожи в том, что в них используется экзотический для столичного и регионального читателя локальный и этнографический материал, который связан с исторически отдаленным прошлым основного места действия романа (север и северо-запад Ура-

ла) или с обнаружением героями иного, мифопоэтического измерения современной им реальности в особом локусе (север Свердловской области, шаманские ритуалы хантов Югры). Однако сами этносы манси (вогулов) и хантов (остяков) находятся на принципиально разных стадиях своего существования. В «Сердце Пармы» А. Иванова манси (у автора – почти всегда «вогулы») – это могучие и страшные «закаменные воины», контролирующие территорию от Печоры до Оби. В романах А. Кирьяновой и В. Дворцова как манси, так и ханты – вымирающий народец, одиночки, загнанные советской цивилизацией в самые отдаленные локусы. Их жалкий статус контрастирует в «Охоте Сорни-Най» с всемогуществом богини, под влияние которой герои попадают уже в Свердловске, еще не доехав до ее «владений». Хант-шаман у Дворцова обнаруживает недожженные навыки целительства и выживаемости.

В романе А. Иванова выбрана наиболее далекая от современного читателя эпоха князя Михаила Великопермского и царствования Ивана Грозного. Она стала точкой приложения патриотического исторического романа о драматических отношениях Перми с Русью и Югрой. Однако в эту рамку были вживлены многочисленные квазиисторические и мифологические персонажи и мотивы в их «фэнтезийном» варианте.

Широко известная в Екатеринбурге история гибели в 1959 г. «группы Дятлова» стала поводом для использования сюжета триллера с акцентированной психологизацией происходящих событий и непосредственным вмешательством демонической Сорни-Най в романе А. Кирьяновой. Рейд студентов-лыжников предварен авантюрой пермского купца Глотова в поисках «сокровищ Сорни-Най». Однако мотивировка произошедшей трагедии – в нарушении запрета на появление «чужих людей» в священных местах «охоты Сорни-Най», над которыми не властны законы науки XX в. и уж тем более принципы прогрессивного атеизма. В романе В. Дворцова основная интрига – авантурные поиски Золотой Бабы двумя братьями-подростками в начале 1970-х гг. – замедлена неторопливо развертывающимися и пространными историографическими и публицистическими экскурсами в историю и праисторию и праэтнографию Западной Сибири, «романом воспитания» подростка в советской глубинке – таежном поселке Томской области, – исполненном, как уже было сказано, в лучших традициях ностальгирующего бытописательства. Хронотоп романа за счет контраста предельной локальности и переклочения его в авторских экскурсах в безбрежную пространствен-

ную и временную «евразийскую» перспективу предстает разорвано-осложненным.

Этот произведение в наименьшей степени беллетристично, поскольку перегружает читателя недостаточно достоверным или, напротив, общеизвестным историческим нарративом. Название, издавна распространенное в приключенческой литературе и травелогах, отсылает к жанру описания неизвестной или малоизвестной земли иностранцем. Действительно, для городского и столичного читателя экзотичным является сам быт сибирского поселка в Приобье, где подростки имеют свои охотничьи угодья в лесу и на реке, умеют обращаться с оружием и ловушками.

Авантюрная ситуация поиска Золотой Бабы братьями Олегом и Алексеем на острове посреди Карасьего озера и васюганских болот повторяет рейд на Вагильские туманы князя Василия в романе А. Иванова. Однако вместо Комполена подростки встречают ханта-шамана Колькета, спасающего Алексея от смерти и злых духов (менкв и духа болезни Кынь-Кона). Знакомство с посредником миров в финале романа завершается передачей «тайного знания» возмужавшему подростку – инициацией у «священного дерева». Весьма обстоятельно, порой с наивностью неопита, упраздняя сюжетный беллетризм, описывает повествователь мифологию Великой реки и Мирового Древа у обских угров, этимологию этнонимов и топонимов, великие переселения народов, различные версии происхождения Золотой Бабы. Этот своеобразный путеводитель по Оби и Западной Сибири тоже имеет свой текстовой прецедент – «Message: Чусовая» А. Иванова.

Большинство мифологических понятий и образов подробно прокомментиованы не только в принадлежащих всезнающему повествователю историографических и публицистических фрагментах, но и в монологах и диалогах взыскующих истины подростков: «Олег вернулся на свою кровать. И стал словно читать по невидимой книге: – Идол стоял на холме в густом лесу, и его окружал частокол, на который насаживали черепа жертв. А охраняли его шесть шаманов в красных одеждах. Когда жертв долго не было, Золотая Баба громко выла детскими голосами. Всё как в сказке про Марию Моревну. Поэтому есть предположение, что наша волшебная баба-Яга и есть та самая Золотая Баба. Там много, много что сходится. Например, “яга” – это же по-местному “ягун” или “югам”, что у хантов означает “река”»⁶.

Вхождение героя в мифопоэтическую реальность мотивировано шаманским ритуалом и фазами инициации героя: «Столб, набухая и подрагивая, выпустил ветви, которые потянулись к вызвездившему

небу, к ярко блестящей по центру шляпке Серебряного гвоздя, вокруг которой бежала шестиногая Лосиха, с вытекающим из вымени Млечным путём. Столб развернулся Мировым древом, осью единения семислойного неба Торума, людского царства Яхи и Сура теней, и земля под столбом покорно вздыбилась, округляясь Мировым холмом Кот-Мых. Семь разноцветных лун равномерно поплыли по кругу, а встречь им на белом коне скакал, серебрясь кольчугой и сверкая, как стрекоза, высоким шлемом, Наблюдающий Всадник, Вэрт»⁷.

Экспурсы в историю и этнографию хантов у Дворцова вполне объяснимы местом действия романа – северное междуречье Оби и Иртыша – традиционный ареал их расселения. Вытесненные агрессивными вогулами, они смещались на восток Западной Сибири, удаляясь от Уральских гор. Таким образом, пытаясь уйти от явного подражания Иванову, сибирский писатель выбирает не пограничье Руси и Сибири – Урал, а бесспорно сибирский локус и этнографию. Конечно, в глубь Сибири смещается и возможное местонахождение спрятанного идола Золотой Бабы.

Мифопоэтическое пространство в романе Иванова неоднородно, что мотивировано пограничной природой Урала, где пермяки соседствуют с вогулами. Персонажам романа приходится брать на себя роль переводчиков с одного мифологического языка описания на другой: «Для каждого нашего народа есть священные уста, с которых к нам долетают слова вечности. Мертвая Парма у нас, у пермов. Пуррамонитур у зырян. Ялпынг у вас, у манси. Лонготьюган у хантов. Хэбидя-Пэдара у ненцев... Для всех нас священна Солнечная Дева – Заринь, Мядпухоця, Вут-Ими, Егибоба, а по-вашему Сорни-Най»⁸. Вогульская мифология наиболее интенсивно актуализируется во временном промежутке эпического вторжения христиан-русских в «чужую землю» язычников-вогулов. Это среда сопротивления чуждому врагу, где топография перемещения героя неотделима от деятельности чуждых мифологических сил в виде богов, духов, демонов и их агентов – шаманов и ведьм: «И во тьме князь ясно видел, что забрел он не в зачарованные земли, а прямо в горло Пети-Ура, ледяного вогульского ада. И здесь, крутясь смерчем, шагал по лесам бог ветра Шуа, метлою смахивая все со своего пути. И тряс небосвод, разгоняя волны северного сияния, великий бог Войпель. А откуда-то из-за медвежьей лапы Манараги, над самоедскими мертвыми кряжами, неслось из жерла огромной пещеры стылое дыхание Омоля, в потоке которого плясал и подвывал от радости демон Куль, вновь укравший солнце и спрятавший его в расселине Горы

Мертвецов. На Нэпупыгуре, пермячком Тэлпозизе, в своем гнезде ворочались, хлопали крыльями, разбрасывали белые перья ветры. На волке Рохе по снежным еланям, окутанная тьмою, неслась злая ведьма Таньвар-пеква, а сестра ее, старуха Сопра, сидя на льду святого озера Турват, грызла черепа жертв, украденные из теснин древнего города покойников – Пуррамонитурра, и треск костей разносился на сотни верст.

Вслед за войском князя под сугробами, подо льдами Вишеры упорно бежали подземные человечки сиртя – Чудь Белоглазая. От стужи в чамьях на курьих ножках гулко лопались деревянные куклы-иттармы, выпуская на волю заключенную в себе птицу-тень лили хелле-холас, злую душу. За дальними горами протяжно дули в многоствольные дудки-чипсаны великаны капай, и бегал, звеня ледяными колокольцами, по бубну Койпу, что бросили окаменевшие от ужаса Маньпупынеры, крылатый пес смерти Паскуч. На капищах, на гибидеях, скрипя суставами, танцевали почерневшие идолы. Деревянными зубами грызли лед над своей головой людоеды менгквы с болот Янкалма, пытаясь выбраться на волю. Тяжело и печально вздыхал окованный зимою святой дед Ялпынг, и стонала под тяжестью земли, переполненной злом, держащая ее бабушка Минисей»⁹.

Вставка подобного самодостаточного «мифометатекста», сводящего воедино магическую топографию с inferнально-демонической частью вогульской мифологии, мотивирована тем, что вогулы – главные эпические враги русских, препятствующее их продвижению на восток, и их мифопоэтическая картина мира доминирует в романе.

Как и положено эпосу, у князя есть негативный двойник – скульник Лукьян, который, разграбляя гробницы, нарушая границы запретного, сталкивается с большинством демонов и духов места уральского мифологического сообщества: «Видел Осину-с-Руками, Болотные Ноги и Глаза-из-Бучила. И призраки меня морочили, и огни болотные заманивали в утопель... Я и от Комполена убежал, который по веткам прыгает, и с Таньварпеквой дрался – гляди, ножом ей персты отмахнул, – Лукьян порылся на груди и вытащил нитку с насаженными на нее двумя высохшими, черными человеческими пальцами; на каждом пальце было по четыре сустава и желтый загнутый птичий коготь. <...> Я со здешней нежитью каждый день бьюсь – только вера меня и хранит»¹⁰.

Основная роль мифопоэтических образов состоит в том, что они являются охранителями языческой – лесной и каменной – земли Урала и Зауралья и ее святынь, которые сопротивляются христиа-

низации. Ключевую роль здесь играют идолы Золотой Бабы – Вагирийома и Сорни-Най как генераторы сюжетной схемы, которая строится по следующей схеме: **искушение** Стефана Пермского, ушкуйников, князя Ермолая, Михаила, Полюда, Венца, Вольги – самой Сорни-Най или ее заместителем – демонической ламией / несущие смерть персонажу **поиск, похищение или владение** Золотой Бабой, ее дочерью – Вагирийомой и тамгой, что осуществляют Питирим, отец и брат князя и охотник Ветлан / **возвращение идола** в тайное святилище или **финальное обнаружение скрытой Сорни-Най** (жена князя – ламия, гибнущая в построенной Калиной церкви – иконическом знаке ламии). Однако князю Михаилу / Вольге / Полюду в разных ситуациях удастся разными способами преодолеть искушение или сопротивление агентов Сорни-Най. Золотая Баба является и архетипом женских персонажей-лабий (Тичерть, Айчейль), и одним из пластических архетипов вогулов (люди-идолы без возраста).

Главный эпический антагонист героя – князь Асыка – является не только воином, но и охранителем Сорни-Най: «Мои потомки будут гордиться, что их предок убил русского кана, который вел за собой на Каменные горы Русь. Дорогу для нее топчут ваши пахотники, воины, шаманы, но ведешь их ты. Ты видел Сорни-Най, и она притягивает тебя к себе. Я должен тебя остановить, ведь я – хранитель Золотой Девы»¹¹. В весьма выразительном эпизоде с князем Василием появляется и мифологический охранитель – «чудище» Комполен, «лесной мужик». Суть Золотой Бабы, ее многочисленных агентов и Комполена может быть определена как хтоническая – болотная, земляная, каменная и лесная. Она противопоставлена «небесной», водной и огненной символике христианства, таинству водного и огненного крещения архистратига Михаила – незримого покровителя русского князя.

В романе Дворцова почти стертые с лица земли ханты восторжествуют над русскими лишь в отдаленном эсхатологическом будущем: «И вот хантов теперь становится мало, потому что хоронят они по-русски. Но зато много стало машин, самолетов, и все машины вытягивают нефть. И земля умирает. Постепенно от всей земли останется только оррас – тень, но если тень человека жива на том свете, то у земли нет того света, ей некуда уйти. Это будет то последнее время, когда от всех сейчас умирающих стариков останется только оррас. Но и машины и пароходы станут безжизненными, тоже как тень, потому что в земле кончится нефть, как если бы комары высосали всю кровь из человека. Русские будут обессилены без ма-

шин... <...> Ханты, как слопцом глухаря, придавят безжизненные тени русских тенями их пароходов и машин. Тени пароходов и машин не смогут вернуться на этот свет, так как не будет нефти, и они уплывут по Оби, как гробы, в царство мертвых, откуда нет дороги на этот свет»¹².

В романе А. Кирьяновой значимой становится конкуренция с пермским локусом: труп пермского купца Глотова, первым попавшего в святилище Сорни-Най, находят свердловские комсомольцы: «И никто уже не ждет Ф. Я. Глотова в городе Пермь, бывшем когда-то столицей Урала». Очевидны и символика размещения запретного локуса богини на малодоступном севере Свердловской области, выводящая его из-под возможного контроля «пермяков» и «сибиряков», и само использование Свердловска вместо современного Екатеринбурга. Катастрофа подстерегает не нынешних екатеринбуржцев, конечно, умудренных по части роли иррациональности и «мистичности» в актуальном мире, а **свердловских** студентов-атеистов, склонных к антропоморфному и рациональному объяснению непонятных событий и объектов (влияние вездесущих шаманов). Сама Сорни-Най, в решающий момент «открывающаяся» метафорически «слепым» туристам и ослепляющая их, предстает как бы единственной Богиней мансийского пантеона в небывало динамичном облике гигантского женского демона, а не неподвижной статуи, как у А. Иванова и В. Дворцова. Спасение Толи Углова у охотницы-мансийки, его последующее «звериное» бытие сюжетно противопоставлены гибели от «великой охоты Сорни-Най» его товарищей, а зачатие ребенка женой шамана Ермамета – неотвратимо приближающейся смерти чуждых пришельцев.

Наиболее «органично» – с точки зрения взаимопроникновения сюжета, системы персонажей и изобразительной символики – мифопоэтические аспекты, связанные как с Сорни-Най, так и со всей пермячко-вогульской мифологией и топографией, представлены в романе А. Иванова. Для этого романа характерна к тому же «пограничная», постоянно смещающаяся русско-урало-сибирская пространственная перспектива. «Художественная» часть романа В. Дворцова слишком локализована в небольшом районе Томской области, а публицистические и историографические фрагменты выстраиваются как другой стилевой тип дискурса, несмотря на то, что охват пространства еще шире, чем у Иванова. Это превращает роман отчасти в научно-популярный трактат, лишает его единства, хотя очевидно, что автор, напротив, стремился к «полифоничности». Мифопоэти-

ческая картина мира наукообразно-описательна, не связана жестко с перемещениями героев и развернута в сторону не столько эпоса, как у Иванова, сколько волшебной сказки с ее инициационным комплексом. В обоих романах использован хронотоп авантюрно-географического романа, в котором при вхождении в «затерянный мир» актуализируется чужая (у Иванова – враждебная герою) мифологическая топографическая система. А. Кирьянова, выстраивая сюжет психологического триллера, предельно сужает мифологическую картину мира манси и фокусирует ее в образе, вынесенном в заглавие. Вокруг образа Сорни-Най в еще большей степени, чем в романе А. Иванова, организованы сюжетные линии и художественное пространство.

Примечания

¹ [Электрон. ресурс]. Режим доступа: www.itogi.ru/paper_2001.nsf/Article/ItoGi_2001_12_03_14_5751.html.

² Там же.

³ Иванов А. Сердце Пармы. СПб., 2006. С. 94.

⁴ Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007. С. 673.

⁵ Там же.

⁶ Дворцов В. Тетра Обдорья. Новосибирск, 2005. С. 30.

⁷ Там же. С. 406.

⁸ Иванов А. Сердце Пармы. С. 18.

⁹ Там же. С. 158–159.

¹⁰ Там же. С. 227.

¹¹ Там же. С. 494–495.

¹² Дворцов В. Тетра Обдорья. С. 301.

© К. В. Анисимов
Красноярск

ГЕОПОЛИТИЧЕСКИЕ ПОДТЕКСТЫ ПРОЗЫ В. С. МАКАНИНА: «КАВКАЗСКИЙ ПЛЕННЫЙ»

Десять лет назад литературный критик И. Роднянская предложила оценивать рассказ В. С. Маканина «Кавказский пленный» (1994) в контексте позднейших произведений писателя¹. Бесспорно, это верное замечание: философские проблемы циклического времени, насилия, смерти и противостоящей им спасительной красоты (с обязательными отсылками к Достоевскому) характерны для «позднего» Маканина, несколько позже они получили фундаментальное воплощение в обобщившем искания писателя 80–90-х гг. романе «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1998). Однако едва ли нужно игнорировать очевидную связь рассказа с классикой XIX в.: важ-

ность опоры Маканина на «Кавказских пленников» Пушкина, Лермонтова и Толстого убедительно продемонстрирована в специальных работах². При этом аллюзии к крупнейшим представителям русской словесности обусловлены, как кажется, значительно более существенным обстоятельством, нежели только стремлением автора сопоставить кавказские войны XIX и конца XX столетий, подвешивая читателя к чисто риторическому выводу, звучащему в конце рассказа: «...уже который год! <...> Уже который век!»³.

Воспроизведение русским писателем военных действий на окраине империи включено в типологически общую для всех европейских литератур проблему описания Востока как иноприродного, инкультурного, этнографически и религиозно чуждого «Другого», образ которого в данной оценочной перспективе начал конструироваться еще в раннесредневековую эпоху, а в ренессансный период, с началом великих географических открытий и колонизации, превратился в целостную стратегию отношения к Востоку, ставшую известной в 70-е гг. XX в. как «ориентализм»⁴. Ориентальная тема звучит в тексте совершенно отчетливо: «Восток – это Восток» (457), – произносит про себя подполковник Гуров. Прекрасным примером актуальности ориентализма для русской литературы является соотношение текстов, предшествовавших маканинскому рассказу. Речь идет о «Кавказских пленниках» Пушкина и Л. Толстого. Б. А. Успенский проанализировал полемическую коллизию, которую создал Толстой, писавший свой рассказ как ответную реплику на концепцию Пушкина, возникшую в начале XIX в., в период интенсивного осмысления Россией своей колониальной миссии⁵. Суть пушкинских воззрений на Кавказ заключалась в европоцентристской позиции наблюдателя (автора или героя), перед глазами которого предстал «народ сей чудный». Толстой меняет перспективу наблюдения с внешней, остраивающей объект, на внутреннюю, согласно логике которой «западные» и «восточные» люди оказываются принципиально одинаковыми. Просветительская антитеза варварства и культуры, предполагавшая географическое и ценностное разграничение цивилизованной Европы и нецивилизованного Востока, заменяется у Толстого оппозицией правды и фальши, которая носит индивидуально-личностный характер и делает колониальную модель мировосприятия ненужной⁶. Ориенталистская догма, предполагающая осуществление европейцем власти над Востоком⁷, полностью переосмысливается Толстым. В этом отношении русский ориентализм как идеологическое обоснование колониализма был весьма проблематичен даже в

конце XIX в. – в период, пожалуй, самых блистательных после завоевания Сибири русских колониальных операций (покорение Кавказа, центральной Азии и Приморья). В какой-то мере данное обстоятельство зависело от проблематичного положения самой России в рамках антитезы «Запад – Восток»⁸. Так или иначе, ни один серьезный автор после Толстого не мог остаться в стороне от всего этого контекста, и В. С. Маканин в этом смысле – не исключение.

Ориенталистское видение мира определяет особенности поэтики интересующего нас произведения⁹. С присущей ему филигранной точностью Маканин выстраивает основные антитезы, формирующие структуру текста. Противопоставление русских колонизаторов и Кавказа решается сначала на самом простом – ландшафтном – уровне. Автор сразу же подчеркивает в главном герое рассказа, Рубахине, его «равнинную душу» (449); в самом конце произведения это наблюдение конкретизировано: Рубахин родом из степи «за Доном» (476), т. е. из ареала расселения русского казачества, которое со времен Ермака было передовым отрядом русской колонизации. Топография же рассказа – это горы, которые словно окружают героя¹⁰. Горная страна, Кавказ, противопоставлена «равнинной душе», «степи». «Долины ваши – горы наши» (453), – говорит Гурову Алибеков.

С трудом соотносясь с идеей цивилизации, казак на первый взгляд плохо вписывается в ориенталистскую модель доминирования культуры над варварством, однако и в этой непростой ситуации Маканин остается верен традиции, вкладывая в уста Рубахина, обращаясь к плененному им кавказцу, просветительские идеологемы в их позднейшем – советском – варианте: «...Если по-настоящему, какие мы враги – мы свои люди. Ведь были же друзья! Разве нет?» <...> Вовка-стрелок фыркнул: «Да здравствует нерушимая дружба народов... <...> Я такой же человек, как ты. А ты такой же, как я. Зачем нам воевать?» (465).

Однако показательна здесь авторская ремарка: «Но ... юноша молчал» (465); Рубахин «продолжал говорить всем известные слова», «но мимо цели; получалось, что стершиеся слова говорил он самому себе да кустам вокруг. <...> Рубахину хотелось, чтобы юноша хоть как-то ему возразил» (465). Итак, русский солдат говорит языком европейца (пусть и советизированного), пленный кавказец в ответ молчит. Антитеза просветительской культуры и до-культурного состояния, в котором, согласно ориенталистским воззрениям, пребывает азиат, здесь реализована вполне отчетливо.

Показательно само молчание юноши¹¹. Если допустить, что Маканин, подобно Пушкину, писал бы свое произведение с последовательно европоцентристских позиций, он должен был бы сделать юношу-кавказца молчащим все время. По Э. Саиду, ориенталист (ученый, литератор-путешественник, чиновник колониальной администрации, армейский офицер) говорит *за* Восток, конструирует его самостоятельно, не дает Востоку говорить за самого себя¹². Ср. в «Кавказском пленнике» у Пушкина: «Очнулся русский. Перед ним, / С приветом нежным и *немым*, / Стоит черкешенка младая»¹³. Иноязычие черкешенки представлено как немота, а возможность наблюдать и оценивать монополизируется пленником: «Но *европейца* всё вниманье / Народ сей чудный привлекал»¹⁴. Впрочем, и у Пушкина во второй части поэмы черкешенка демонстрирует завидное красноречие, и у Маканина пленный юноша произносит восемь коротких фраз. Ориенталистская идеальная модель не выдерживается полностью, хотя частично сохраняет свое влияние. Случайно или нет, но языковая преграда начисто отсутствует в диалогах толстовских Дины и Жилина. Первая же реплика девушки, обращенная к пленнику, – на русском языке: «Хорошо, Иван, хорошо!»¹⁵. После замечания автора, что «стал Жилин немножко понимать по-ихнему»¹⁶, разговоры Жилина и Дины воспроизводятся по умолчанию. И «немота», и отказ от общения, по-видимому, невозможны в историософской системе Толстого, где действуют люди как таковые.

Наконец, приоритетной ориенталистской темой в рассказе Маканина является эротика. Показательно, что читатель *слышит* юношу-кавказца в основном в связи с ней: юноша характерным образом оказывается в состоянии говорить именно о том, что находится за рамками интеллектуального словаря, в котором фигурирует «дружба народов» и иные позднепросветительские концепты. «Я думаю, он (Вовка. – К. А.) имел женщину. Вчера» (469) и т. д. Его диалог с Рубахиным на эту тему занимает полстраницы. Рассуждения кавказца принадлежат ценностному полюсу природы (характерно, что о любовной коллизии Вовки он догадался каким-то странным животным чутьем), как и другие его немногие слова и жесты. Первую его фразу «нэ хочу» мы слышим как отказ от предложенной порции каши с мясом (463), последнюю («теплые носки. Хорошие») – в связи с ноющей раненой ногой (470). В кавказце на первом плане именно *внешность* (глаза, темные волосы, даже кроссовки с его ног «красивые». – 464). В русских, напротив того, – *качества, умения*. Русские даны в рассказе на технологическом фоне: прекрасными про-

фессиональными солдатами являются Вовка и Рубахин; Рубахин, как можно догадаться, еще и сверхсрочник; их «инвентарь» – автоматы, снайперский карабин с отличной оптикой, бэтээры, грузовики и проч. Кавказец показан вне семантического контура техники: он плохо стреляет, пистолет выронил в момент падения. «Тот еще боец!..» (460) – замечает про себя Рубахин¹⁷. Думается, что бросающаяся в глаза женственность кавказца одну свою семантическую грань открывает именно в связи с сильным звучанием природного начала в нем. В сущности, его красота словно в фокусе одного маленького человеческого тела собирает красоту окружающего огромного *природного* мира.

Кавказ – красота – женственность героя: в этой семантической цепочке пока нет ничего, что выбивалось бы из привычных европейцу ориенталистских представлений. Действительно, Э. Саид неоднократно указывает на, вероятно, важнейший инструмент ориентализма как интеллектуальной и художественной стратегии – метафоризацию Востока как женского тела¹⁸. Русские на Кавказе показаны в апогее своей телесной мощи: текст Маканина содержит три любовных истории, две из которых принципиально однотипны. Речь идет о подполковнике Гурове и Вовке-стрелке. Гуров в советские времена однажды добился и жены местного «райкомовца», и ключей «от огромного холодильника номер два, их районного мясокомбината, где складировали свежеекопченное мясо» (458). Местная женщина – для Гурова; мясо – для его солдат. Эротика по законам колониального мира соединилась с торговлей. История Вовки точно такая же, иная по масштабу только ее экономическая составляющая: местная женщина приносит солдату всего лишь бутылку портвейна (456). Эпизоды явно взаимосвязаны, поэтому в синтагматическом плане расположены строго пропорционально: в финале следующих один за другим разделов второй главы. История Рубахина, как известно, совершенно другая. Ее анализ позволяет увидеть выход поэтики текста за пределы ориенталистских антитез, их переосмысление и, в конечном итоге, разрушение.

Очевидно, что важнейшим моментом фабулы рассказа, его психологическим центром являются взаимоотношения Рубахина с кавказцем. Не менее очевидно, что они даны Маканиным как инверсия классического сюжета, в котором фигурировали пушкинские русский и черкешенка, а также толстовские Жилин и Дина. В обоих случаях у Пушкина и Толстого женщина спасала героя; у Пушкина герой становился ее любовником и причиной ее смерти. В этом моменте фабулы, как видим, текст Маканина ближе к «Кавказскому

пленнику» Пушкина: позицию черкешенки занимает юноша, гибнущий от рук Рубахина. Однако реорганизация Маканиным других антитез классических «пленников» XIX в. позволяет увидеть не меньшую близость современного писателя к Толстому. У Толстого в плену двое русских, им помогает «татарка» Дина. Здесь в плену у двух русских один безмянный кавказец, который тоже должен им специфическим образом помочь. Несколько раз Рубахин несет его на своих руках, подобно тому, как Жилин в момент первого побега нес на своих руках Костылина. Кавказец – subtilen; Костылин – толст и неповоротлив. Проблема больной ноги кавказца обсуждается у Маканина столь же интенсивно, сколь и у Толстого проблема стертых колодками ног русских пленников. В сущности, на пушкинский текст рассказ Маканина ориентируется только в любовной интриге, важнейшие моменты хронотопа заимствованы скорее у Толстого. Главным моментом, сближающим историософскую позицию Маканина с Толстым, является профанация ключевых ориенталистских антитез, описанных выше и фигурирующих в тексте как своего рода проблемы, ждущие своего решения.

Действительно, геоидеологическая оппозиция «долины»-России и Кавказских гор дополняется третьим ожидаемым участником – Европой. Причем Европа выступает в качестве фактора, унифицирующего «кавказскую» и «русскую» идентичности: их противопоставление оказывается ложным, а вместе они противопоставляются третьему, «европейскому», полюсу. Кроме того, «европейский» компонент семантики рассказа заставляет по-особому взглянуть на фигуру «завоевателя» Рубахина. Мы помним, что родом он «из степи за Доном». Общеизвестно, что с античных времен Дон – восточная граница Европы. В таком случае Рубахин – «европеец» или «азиат»? Он родился к востоку или к западу от Дона? Ясного ответа на этот вопрос текст Маканина не дает. Логичнее предположить, что степь «за Доном» для солдата, находящегося на Кавказе, располагается все же на северо-западе. Противоположная версия привела бы нас к соблазнительной в своей элементарности трактовке любовной интриги произведения: Рубахин как «восточный человек» пережил бы закономерное притяжение к другому «восточному человеку» – безмянному юноше, поняв его, откликнувшись на его красоту¹⁹. Так или иначе, нарочитая неконкретность символической топографии текста проблематизирует «кавказскую» миссию России, делает антиномии классического ориентализма зыбкими и иллюзорными. «Итак, Алибеков обращается к Гурову: Знаешь, Петрович, что ста-

рики наши говорят? <...> А говорят они – поход на Европу пора делать. Пора опять идти туда. <...> Старики недовольны. Старики говорят, куда русские, туда и мы – и чего мы друг в дружку стреляем? <...> Время от времени ходить в Европу надо. Старики говорят, что сразу у нас мир станет. И жизнь как жизнь станет» (454).

В содержательном отношении высказывание Алибекова строго пропорционально монологу Рубахина, обращенному к юноше и включающему в себя советско-просветительские лозунги, но если русский обращался к кавказцу как «просветитель»-западник, то кавказец к русскому офицеру – как потенциальный завоеватель Запада. Будь призыв Алибекова услышан, ориенталистская антитеза русского и кавказца как «европейца» и «азиата» была бы дезавуирована. Впрочем, подобно тому, как юноша был глух к словам Рубахина, так и Гуров глух к предложению Алибекова, придающему, вообще говоря, абсурдистский оттенок геополитическому содержанию текста. Тем не менее приведенный эпизод очень важен. Он задает иную перспективу оценки России и ее восточной завоевательной политики: «европейскость» России, бесспорная для Пушкина, здесь ставится под вопрос – а раз нет дихотомии Запада и Востока, то нет и ориентализма, а значит, каждая из сторон конфликта оказывается равноправным носителем своей «правды».

В отличие от динамичного конфликта ориентализма, предполагающего завоевание, властвование, обладание, изучение Западом Востока, конфликт маканинского рассказа принципиально нединамичен, неразрешим, избыточен: неслучайны постоянные акценты автора на остановке исторического времени. Маканин вспоминает «ермоловские времена» (458), вкладывает в уста Рубахину неправдоподобно-глубокомысленную историософскую ламентацию «...который год! <...> который век!..» (477), заставляет Алибекова вторить Рубахину: «Чай дорожает. Еда дорожает. А время не меня-я-ется» (457). Остановка времени показана на фабульном и на композиционном уровнях организации повествования. Ничем оканчиваются абсурдные переговоры Гурова с Алибековым, к нулевому результату приводит миссия Вовки и Рубахина (взять пленного и обменять его на возможность автоколонне пройти по ущелью, где она наткнулась на засаду боевиков). Юноша попадает в плен к двум русским, сами эти русские едва не попали в засаду боевиков, которые, в свою очередь, удерживают в плену воинскую автоколонну. Кавказцы не спешат уничтожить русский конвой, русские не спешат выбраться из засады. В самом начале рассказа эту ситуацию осмысливает подполков-

ник Гуров: «Жизнь сама собой переменялась в сторону всевозможных обменов (меняй что хочешь на что хочешь)²⁰ – и Гуров тоже менял. Жизнь сама собой переменялась в сторону войны (и какой дурной войны – ни войны, ни мира) – и Гуров, разумеется, воевал. Воевал и не стрелял» (458).

Рубахин, выслужив свой срок, не раз порывался уехать с Кавказа, «собирал наскоро свой битый чемодан и... и оставался» (476). Время словно безразлично к человеку, словно выбросило его из своего поступательного движения. Зато осталось пространство – прекрасные горы. По сути, на языке художественных средств Маканин воссоздает известную со времен Чаадаева идею о России как стране, где география победила историю.

Столь же пропорционально и «равновесно» выстроена и система персонажей рассказа. Так, например, Алибеков не просто ровесник, давний товарищ, деловой партнер и частый собеседник Гурова. Он – двойник того безвестного райкомовца, жена которого стала жертвой гуровского темперамента когда-то давно, в советские годы. С Алибековым подполковник договаривается о провианте для солдат точно так же, как раньше договаривался с местным начальством – характерно, что и о «копченом мясе» офицер спрашивает Алибекова, вспомнив давний эпизод получения ключей от «мясного» холодильника, которые дала ему жена «райкомовца» (458). Гуров сюжетно связан с Алибековым и «райкомовцем» точно так же, как безымянный юноша связан с Рубахиным и Вовкой. При этом Вовка оказывается связующим звеном между этими представителями разных поколений, в деталях повторяя любовные деяния Гурова советских лет.

Вернемся к паре Рубахин – кавказец. Пушкинская пара русский – черкешенка превращается здесь в перверсивную тавтологию отношений двух мужчин. Ориенталистская антитеза маскулинного Запада и женственного Востока Маканиным травестируется таким же способом, как драматическое на первый взгляд противостояние русских и кавказцев – абсурдным мотивом похода на Европу. Недаром два сюжетных «отсвета» истории Рубахина и кавказца (Вовка-стрелок – местная женщина; Гуров – жена райкомовца) даны в традиционной ориенталистской перспективе, а главная «любовная» интрига рассказа эту перспективу перечеркивает. Травестировано и соотношение реальных (физических) и метафоризируемых ими исторических сил двух главных героев. Рубахин много мощнее плененного им юноши, как Россия в любом случае мощнее любых сил сопротивления на Кавказе. Однако итоговая победа империи неочевидна: «Он

(юноша. – К. А.) искоса поглядывал на Рубахина, на его руки, на автомат и про себя мимолетно улыбался, как бы играючи одержав победу над этим огромным, сильным и таким робким детиной» (470).

Гибель кавказского юноши встроена в такую же пропорциональную в своей гармоничной статике событийную систему. В сюжетном отношении юноша – двойник убитого русского ефрейтора Бояркова. Убитый Боярков появляется в начале текста в окружении многочисленных указаний на красоту ландшафта, посреди которого пьяный ефрейтор встретил свою смерть. Ландшафт прекрасен – смерть Бояркова безобразна (ее физиологическое описание специально дано автором); в точно таком же мотивном сопровождении (телесная красота) перед читателем предстает и кавказец, своей смертью в конце рассказа словно уравновешивающий гибель Бояркова в начале²¹. Вовка с Рубахиным закапывают мертвого кавказца, «вычерпывая песок плоскими камнями» (473), точно так же, как незадолго до того они закопали в землю мертвого Бояркова, «орудуя плоскими камнями как лопатами» (450). Симметричность событий, функционально дублирующих друг друга героев, связанных с ними мотивов – вплоть до лексики – создает ощущение дурной бесконечности, и это, вероятно, запланированный интеллектуальный и эстетический эффект от произведения.

Наивно было бы думать, что В. С. Маканин читал изданную в 1978 г. в США книгу Эдварда Саида и спустя 16 лет включил ее ключевые положения в свой новый рассказ, построив его как последовательное дезавуирование ориенталистских антитез, в результате чего была создана принципиально равновесная композиционная, характерологическая, хронотопическая конструкция, названная «Кавказским пленным». Однако, как мы постарались показать, совпадений с картиной, нарисованной Саидом, в рассказе Маканина действительно довольно много. Очевидно, что причина кроется здесь не в прямом заимствовании, а в глубинном типологическом родстве (и одновременно глубинных же различиях) русского «ориентального» исторического опыта и колониальных стратегий ведущих европейских империй, ставших объектом пристального внимания со стороны американского ученого. Спроецированный на художественные и идейные достижения русской классической литературы XIX в., осваивавшей «восточную» тему, кажется, гораздо более интенсивно, чем нынешняя отечественная словесность, рассказ Маканина демонстрирует огромную сложность художественного «изобретения», «создания» Востока в литературе. Современные исследователи говорят

о «кризисе» русского ориентализма, проявившемся в кульминационную пору его развития на Западе – уже во второй половине XIX века²². «Кавказские» произведения Толстого – пример упразднения европоцентристской перспективы в художественной оценке «восточных» реалий. Собственно, Восток как радикально «другой» мир отсутствует и у Маканина: череда имперских антитез, словно взятых у Саида, нужна писателю для полемики с ними и художественной демонстрации цельности жизни, равенства, эквивалентности судьбы бесчисленных боярковых и безымянных азиатов, оказывающихся в конечном итоге засыпанными одной и той же землей – с помощью плоских камней. В этом обстоятельстве заключается на самом деле удивительно прочная связь современного писателя, нередко именуемого постмодернистом, с наследием русской классики.

Примечания

¹ *Роднянская И.* Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «новой жестокости» // Новый мир. 1997. № 4. С. 211.

² *Легонькова В. Б.* Категории эстетического и этического в контексте проблемы диалога культур: рассказ В. Маканина «Кавказский пленный» // Постмодернизм: парадигмы культуры. Вып. 1. Магнитогорск, 2005. С. 72–81; *Монисова И. В.* К вопросу о бытовании «кавказского текста» в современной русской литературе (на примере рассказа В. Маканина «Кавказский пленный») // Традиции русской классики и современность. М., 2002. С. 261–264; *Степанова Е. Е.* Рассказ В. С. Маканина «Кавказский пленный» в контексте русской классической литературы // От текста к контексту. Вып. 4. Ишим; Белово, 2004. С. 261–265.

³ Здесь и далее без дополнительных указаний текст цит. по: *Маканин В. С.* Кавказский пленный. М., 1997. С. 477.

⁴ *Саид Э. В.* Ориентализм: Западные концепции Востока. СПб., 2006. Концепция Э. Саида нашла многочисленных последователей. См.: *Вульф Л.* Изобретая Восточную Европу: карта цивилизации в сознании эпохи Просвещения. М., 2003; *Нойманн И. Б.* Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей. М., 2004. Отечественную рефлексию о книге Саида см.: *Азиатская Россия: люди и структуры империи: Сб. науч. статей.* Омск, 2005 (работы А. И. Миллера, В. О. Бобровникова, С. Н. Абашина).

⁵ *Успенский Б. А.* Пушкин и Толстой: тема Кавказа // Успенский Б. А. Историко-филологические очерки. М., 2004. С. 27–48. Б. А. Успенский не ссылается на Э. Саида, что, впрочем, только усиливает аргументацию отечественного исследователя.

⁶ Там же. С. 35–36.

⁷ *Саид Э.* Ориентализм. С. 10; 13–14; 63 и т. д.

⁸ Специально на эту тему см.: *Нойманн И. Б.* Использование «Другого»: Образы Востока в формировании европейских идентичностей. М., 2004. С. 99–156.

⁹ «Имперская тональность» рассказа была подмечена в одном из первых литературно-критических отзывов о нем. См.: *Басинский П.* Игра в классики на чужой крови // Литературная газета. 1995. № 23. С. 4.

¹⁰ Мотив окружения и его роль в композиции повествования проанализированы в работе: *Толпаева Г. П.* Рассказ В. Маканина «Кавказский пленный» (опыт интерпретации) // Русский постмодернизм: Предварительные итоги. Ч. 1. Ставрополь, 1998. С. 119.

¹¹ Аналогом «безголосости» является и безымянность героя. Если русские – Гуров, Вовка, Рубахин – индивидуализированы, а Гуров и частично Рубахин даже имеют биографии, то юноша – это именно собирательный «кавказец», ориенталистский «азиат», замещающий *всех* иных азиатов (которые воспринимаются как недифференцированное целое), а потому не имеющий личного имени.

¹² Саид Э. Ориентализм. С. 189, 214.

¹³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. Л., 1977. С. 86.

¹⁴ Там же. С. 88.

¹⁵ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 10. М., 1982. С. 217.

¹⁶ Там же. С. 218.

¹⁷ Кавказские войны 1994–1996 гг. и рубежа XX–XXI вв. показали всю несостоятельность этого ориенталистского догмата.

¹⁸ Саид Э. Ориентализм... С. 14; 214; 294. Независимо от Саида этот мотив анализировался в отечественной науке – в основном, в виде параллелизма «город – женщина» (работы В. Н. Топорова, М. Б. Плехановой). Литературу вопроса см. в статье: Неклюдов С. Тело Москвы: К вопросу об образе «женщины-города» в русской литературе // Тело в русской культуре: Сб. статей. М., 2005. С. 361–385.

¹⁹ Справедливо И. Роднянская отметила непохожесть Рубахина на Вовку-стрелка. Рубахин эмоционален и лиричен, в то время как Вовка – прагматик и технократ. См.: Роднянская И. Сюжеты тревоги: Маканин под знаком «новой жестокости». С. 211.

²⁰ Характерно здесь упоминание об обмене, предполагающем эквивалентность взаимных экономических действий со стороны участников процесса. Недаром в своем внутреннем монологе Гуров употребляет глагол «равновесит» (С. 458) – по другому поводу, но в тесной связи со всем комментируемым контекстом.

²¹ Связь образа Бояркова с темой красоты, не меньшая, чем аналогичная связь образа юноши, проанализирована в работе: Журавлева О. А. Философский аспект рассказа Владимира Маканина «Кавказский пленный» // Филологический вестник. Вып. 7. Майкоп, 2005. С. 104.

²² Абашии С. Н. В. П. Наливкин: «...будет то, что неизбежно должно быть; и то, что неизбежно должно быть, уже не может быть...» Кризис ориентализма в Российской империи? // Азиатская Россия: люди и структуры империи: Сб. науч. статей. С. 43–96.

© В. Л. Шибанов
Ижевск

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОНТЕКСТ СОВРЕМЕННОЙ УДМУРТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Удмуртская драматургия с самого зарождения была ориентирована на русскую драматургию и театр. Один из ведущих национальных специалистов в этой области В. В. Ложкин отмечает, что днем рождения удмуртского театра можно считать 2 августа 1918 г., когда в деревне Ягошур современного Базезинского района впервые был поставлен спектакль на удмуртском языке – комедия Л. Н. Толстого «От нее все качества». И переводчиком, и постановщиком была местная учительница А. Н. Урасинова¹. С этого момента в реперту-

аре национального драмтеатра русская (Н. В. Гоголь, А. Н. Островский, М. Горький, А. Арбузов и др.) и зарубежная (Ж.-Б. Мольер, К. Гольдони, Ф. Шиллер) классика занимают свое постоянное место. В академическом издании «История удмуртской советской литературы» (1988, т. 2), в частности, отмечается, что сюжет пьесы П. Батуева «Сон дезертира» (1920) «отчасти сходен с содержанием стихотворения В. Маяковского «Сказка о дезертире»², что водевиль В. Садовникова «На крутом берегу» «восходит к бессмертной комедии Н. В. Гоголя “Ревизор”»³ и т. д. Самый известный удмуртский драматург – Игнатий Гаврилов (1912–1973), автор более трех десятков оригинальных спектаклей, – перевел на удмуртский язык такие шедевры русской драматургии, как «Борис Годунов» А. Пушкина, «Ревизор» Н. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «Егор Булычев и другие» М. Горького, что в целом не могло не сказаться на творчестве самого автора.

Объектом анализа в этой статье является *современная удмуртская драматургия*. Попробуем уточнить, как мы понимаем здесь слово «современная». Актуальным представляется высказывание известного московского театроведа-литературоведа М. И. Громовой: «Как ни парадоксально, но именно застойное время, время несвободы в искусстве, унижительное для художников всякого рода запретами, вспоминается как “удивительно театральное”. <...> В этом отношении лучшие пьесы застойного времени вполне заслуживают определения “современная драматургия”»⁴. То же самое, на наш взгляд, можно сказать и об удмуртской драматургии.

Выбор для анализа пяти произведений обусловлен не столько общественной и эстетической их значимостью (хотя в этом они ничем не уступают другим пьесам), сколько своеобразием литературного контекста и постановкой проблемы «диалога культур». В этом плане водевиль Егора Загребина «Насьток но Исьток» («Анастасия и Степан», 1982) и его трагедия «Эш-Тэрек» («Эш-Тэрек», 1996), драма Анатолия Григорьева «Лысву сямен уг толзы синкыли» («Слеза не опадает как роса», 1985), его же комедия «Атас Гири» («Гришка Петухов», 1986) и трагедия Петра Захарова «Эбга» («Эбга», 1993) оказываются наиболее значимыми в национальной драматургии. В поле зрения попадают все ведущие жанры – и драма, и комедия, и трагедия, что, в целом, определило и логику построения данной статьи. Важно и то, что охватываемый хронологический пласт – с 1982 по 1996 г. – позволяет говорить о некоторых трансформационных процессах, протекающих в удмуртской драматургии в данный исторический период, достаточно сложный и напряженный.

Егор Загребин, выпускник Ленинградского театрального института им. А. Н. Островского, долгое время работавший режиссером Ижевской студии телевидения, вошел в удмуртский театр пьесой 1967 г. «Тулыс зор» («Теплый дождь»). Затем последовали «Тоды юсь» («Лебедь белая»), «Мынам яратон татын» («Деревенский роман») и др. Но успех драматургу принес водевиль «Насьток но Исьток» («Анастасия и Степан»), который, начиная с 1982 г., был поставлен на сцене более 300 раз. Небывалый успех связан не только с высокой музыкальностью пьесы и удачным решением комических ситуаций, но и со «снижением» соцреалистического, нравственно-назидательного пафоса, который к началу 1980-х гг. достиг было на сцене удмуртского театра своего апогея. Национальная комедия предыдущих десятилетий была направлена на осмеяние кулаков и богачей, пережитков прошлого, религиозной узости советских граждан и т. п. Ничего подобного в пьесе Е. Загребина «Насьток но Исьток» мы не обнаруживаем.

Действие происходит в 1970-е гг., основные события разворачиваются на курорте юга Удмуртии, где оказались рядом два «двойника», даже внешне похожие друг на друга, – обычный деревенский пастух Степан Иванович Мальков и профессор сельскохозяйственного института Иван Иванович Мальков. Изменение окружающей обстановки (курорт) пробуждает в героях извечную мечту – стремление раскрыть себя, жажду любви, поиск духовного идеала.

Оба героя неожиданно влюбляются в одну и ту же женщину – Анастасию, которая по внешним манерам похожа на столичную особу, ведущую себя среди ухажеров весьма свободно. Инженер Мальков (он холост) видит в ней идеал своей спутницы жизни, а пастуху Малькову она чем-то напоминает жену Настю, оставшуюся в деревне, вечно занятую колхозной фермой и домашним хозяйством, ходящую «в резиновых сапогах» (однако зритель сразу же понимает, что именно деревенская Настя, переодевшись и «перевоплотившись», появляется на сцене). Финал водевиля оптимистичен. Степан Мальков отказывается от симпатичной Анастасии в пользу своей Насти и тут только обнаруживает, что его разыграла и устроила проверку на верность собственная жена. Герои водевиля дружно и весело отмечают двадцатипятилетний юбилей совместной жизни четы Мальковых.

Из работ, посвященных особенностям комического в водевиле Е. Загребина «Анастасия и Степан», особого внимания заслуживает статья Н. П. Ямаевой. Исследовательца отмечает в хронотопе пьесы актуализацию мотива «зазеркалья» (зеркальное отражение реально-

сти, оставленной героем в начале пьесы), подчеркивает символическую роль «будки» для переодеваний, во встрече двойников обнаруживает вечное противостояние «лириков» и «физиков», главным генератором смеха считает оппозицию природное/культурное и указывает, что «элементарный» комизм зрителем 1980-х гг. был востребован больше, чем комизм «сложный»⁵.

Особо значимым в данном произведении оказалось интертекстуальное поле текста. Многие переклички и реминисценции указаны уже Н. П. Ямаевой. Так, в подмене Е. Загребиным своих героев зритель узнал сюжет романа Петра Блиннова «Улэм потэ» («Жить хочется»), где старик Омель принял бывшего беспризорника за инженера. Образ культурника-затейника Святошина (говорящая фамилия) восходит к амплу Дон-Жуана. Когда Степан Мальков, спрятавшись в будке, наблюдает за любовной парой, «эта сцена интертекстуально напоминает эпизод из комедии Мольера “Тартюф”»⁶. Упоминание в диалогах имен Лопшо Педуна (юмористического персонажа из удмуртского фольклора) и Штирлица (известного киногероя) усиливает, с одной стороны, национальное своеобразие комизма, с другой, приключенческий характер произведения.

Водевиль Е. Загребина «Насьток но Исьток» помог раздвинуть рамки национального соцреалистического театра в сторону усложнения «элементарного» комизма и усиления «диалога культур». Следующий шаг в этом направлении сделал молодой драматург А. Григорьев своей комедией «Атас Гири» («Гришка Петухов», 1986).

Анатолий Григорьев (род. 1952), окончивший филологический факультет Удмуртского госуниверситета, завоевал национальный театр именно своей одаренностью и актерским талантом. В комедии «Атас Гири» главный герой Гирыш (Григорий) почти на всем протяжении пьесы лежит в постели, вынужденный притвориться впадшим в летаргический сон. Нечистые на руку шабашники (по определению В. Распутина, «архаровцы») пытаются открыть против него уголовное дело, используя обман и подкуп участкового милиционера. Лишь изредка герой «просыпается», изображая, если его застают врасплох, лунатика или шизофренического больного (явное влияние формирующегося российского постмодернизма). Интертекстуальное поле пьесы вбирает в себя и «Ревизора» Н. В. Гоголя, и «Недоросля» Д. И. Фонвизина (бывший ветеринар Майталов в целях получения колхозной благоустроенной квартиры выдает себя за врача), и японский театр (один из персонажей перевоплощается в ученого-японца, якобы изучающего явление летаргического сна), и

театр абсурда (шабашник Капырьянов, загипнотизированный чарами восточной медицины, а на самом деле отравившийся самогонкой, «превращается» в корову, мычит и всерьез питается травой). Как видно, почти все персонажи комедии играют какую-нибудь роль, и вся жизнь, вся окружающая действительность становится игрой. В таком же абсурдном ключе был задуман и финал произведения (см. наш анализ юморески А. Григорьева «Кечтака» – «Козел»⁷), но театральная цензура республики еще не была готова к таким концовкам. Поэтому в последнем акте появляется милиционер, ранее ни разу не выходявший на сцену, который должен поставить все точки над *i*.

Комедия А. Григорьева «Атас Гири» была новым шагом в национальной драматургии, выделившись прежде всего, необычной постановкой проблемы диалога культур. Если в период перестройки проснувшаяся после «летаргического сна» национальная элита главные беды существующей действительности пыталась искать в «чужаках», то у А. Григорьева эти проблемы и изъяны объясняются внутренними истоками и причинами. Ибо по сюжету комедии выясняется, что и приехавшие за длинным рублем шабашники из южных республик, и представитель капиталистического мира японец оказываются, в конечном счете, своими же односельчанами. В списке действующих лиц указан, как ни странно, Президент Америки – с пояснением, что в данном спектакле он не играет. Можно предположить, что если бы этот президент был родом из Удмуртии, то и для него нашлось бы место на сцене. Выясняется, что граница «свое – чужое» проходит в нас самих, и только культуросгенный смех может заставить нас трезво посмотреть на свой национальный мир и окружающую действительность.

Сопоставление комических текстов Е. Загребина (1982) и А. Григорьева (1986) наводит на мысль, что дальнейшая эволюция жанра удмуртской комедии должна была привести к новым эстетическим открытиям или, в худшем случае, к поэтике постмодернизма. Но ни того, ни другого не произошло. В связи с этим критик А. Ермолаев сетовал, что национальный театр превратился в «шумный балаган», а причину он увидел, прежде всего, в отсутствии хорошего режиссера⁸. Можно поспорить с А. Ермолаевым, но суть кризиса национального театра он уловил верно.

Обратимся к жанру драмы 1980–90-х гг. Здесь показательно произведение того же А. Григорьева «Слеза не опадает как роса» (1985). По своей проблематике она наследует традиции российской «дере-

венской прозы». Носителем национального начала выступают старуха-мать по имени Педора и ее муж Петр, погибший на войне, который для героини все еще жив – она ждет, что в любую минуту он может зайти в избу и сесть за стол (каждое утро Педора подогревает для него чай). С горечью она наблюдает за тем, как спивается ее единственный сын Санька, а внук Валерий озабочен лишь приобретением модных вещей за счет своих родителей.

Сильная сторона этой драмы в середине 1980-х гг. заключалась в том, что за внешним, очевидным сюжетом обнаружился сюжет другой, скрытый. Если внешний сюжет отвечал эстетике соцреализма, то скрытый выходил за эти рамки и поднимал общечеловеческие проблемы. Если первый сюжет в целом оптимистичен, то второй – пессимистичен. В чем это проявляется?

На побывку к родителям приезжает старший сын Александра – Аркадий. Навещает кладбище матери, недавно умершей от неизлечимой болезни. Ему самому предстоит тяжелая операция. Оказывается, при исполнении интернационального долга в Афганистане (об этом в тексте пьесы умалчивается до предела) его ранило. Служить теперь он уже не сможет, но верит, что на эту стезю встанет его младший брат Валерий. Приезд кадрового офицера в развалившуюся деревню меняет общую ситуацию: отношения между конфликтующими героями налаживаются, многие из них исправляются и каются в грехах. Финал, в целом, оптимистичен. Операция у Аркадия проходит успешно, Валерий уезжает поступать в военное училище.

Но скрытый сюжет драмы «Слеза не опадает как роса» наводит зрителя на другие мысли. Характерен хотя бы такой диалог:

«ПЕДОРА. Раньше на кладбище ходили, чтобы поминать, теперь ходят ради пьянки.

АРКАДИЙ. Новых могил там многовато.

ПЕДОРА. Говорю же: из-за пьянки уходят люди. Умирают те, кому жить и жить. Говорят, рабочих рук не хватает. А откуда их хватит, если и до пенсии не доживают? Чего и ожидать, если спиртное потребляют вместо кваса. Иногда мне кажется, что уже наступил конец света»⁹.

Не зря герои спрашивают себя: как жить? Неужели развал российской деревни, повсеместное пьянство, распространение неизлечимых болезней (рака и др.) можно так легко одолеть, если обуздать внешних врагов в Афганистане или увеличить количество военных кадров? Не все клеится, что бы герои ни говорили на сцене и во что бы они ни верили. Поэтому проблемы, прекрасно осознаваемые са-

мим драматургом, были вынесены в подтекст и составили скрытый сюжет.

Однако наступала гласность, и поэтика скрытого подтекста уже не имела за собой будущего. В соседних финно-угорских регионах – в Мордовии и Коми, в отличие от Удмуртии, жанр драмы успешно эволюционирует (вспомним драматургию А. Пудина). Некоторые надежды в начале 1990-х гг. подавал Вячеслав Ар-Серги («Тебя считал я голубкой»), но и он ушел из драматургии в литературную коммерцию.

С начала 1990-х гг. несколько лучше обстоят дела с жанром удмуртской трагедии. Примечательна, прежде всего, работа Петра Захарова «Эбга» («Эбга»), действие которой проходит в X–XIII вв., но при этом поднимаются жгучие проблемы современности. Удмуртская трагедия на сцене национального театра, к сожалению, вещь крайне редкая. В дореволюционный период Кедра Митреем была написана трагедия «Эш-Тэрек» (1915), перед Великой Отечественной войной на сцене появилась трагедия И. Гаврилова «Камит Усманов». Потребовалась половина столетия, чтобы этот драматический жанр был снова так остро востребован. Исследователь удмуртской литературы Л. П. Федорова по этому поводу пишет, что трагическая ситуация в искусстве является в конечном счете отражением такого состояния, когда в обществе происходит грандиозная социальная ломка: «Проблемы, исследуемые П. Захаровым в трагедии: расцвет или падение ожидает этнос? выделится ли личность, объединяющая силы нации? будет ли она поддержана народом или отвергнута? – актуализируются именно во время резких социальных перемен»¹⁰.

Действие происходит в древнем городище Иднакаре на севере Удмуртии, сюжет пьесы восходит к национальным эпическим сказаниям. Но если в эпосе центральной фигурой является правитель рода Ватка богатырь Донды, а затем его место занимает сын Идна, то в трагедии П. Захарова на первый план выходит молодая девушка Эбга. Она из другого рода – Калмез. Богатырь Донды женит на ней своего сына Зуя с одной целью: объединить разрозненные племена удмуртов и создать единое государство. Управлять им в будущем должен сын, рожденный Зуем и Эбгой. Вроде бы и цель благая, и средства достойные. Альтернативный путь – военный, путь меча и яда, – привлекает оппонентов Донды – Пужея, Дукью и Орзи (последний из них и займет место правителя).

Но Зуй – по натуре поэт (зрители узнали в нем рано ушедшего из жизни удмуртского поэта Владимира Романова, 1943–1989). По-

нимая благие намерения отца, он видит в государстве прежде всего безжалостную машину власти и насилия. Зуй осознает, что его искренняя любовь к Эбге используется как хитрый способ завоевания чужих земель. И его выбор однозначен: не быть на стороне отца, но и не примыкать к его противникам. Гибель Зуя закономерна (его отравляют).

Другой центральной фигурой трагедии является Эбга. Л. П. Федорова справедливо пишет: «В образе Эбги трагическим образом сходятся традиции рода Ватка и Калмез, два верования, поклонение Мустору и Кылдысину, любовь и долг перед народом... Она (Эбга. – *В. III.*) и сама чувствует раздвоенность в своей душе, одиночество и непонимание даже со стороны любимого человека. Эбга устала жить в этих сковывающих ее границах. Это-то и сближает ее с Донды. Они уничтожают эти границы и выдвигают иную мораль. Именно расширение возможностей человека, разрыв тех границ, которые исторически создавались, но стали тесными и узкими для наиболее смелых и активных, является одной из центральных идей трагедии»⁴¹.

Работая над своей пьесой, П. Захаров учился прежде всего у Шекспира. Ибо в разработке подобных сюжетов великий английский драматург до сих пор остается непревзойденным. Трагическая любовь молодых из двух противоборствующих родов (Эбга и Зуй) характерна для «Ромео и Джульетты», стремление проникнуть в суть вещей, способность увидеть в конкретных фактах и явлениях порождающие их причины (Зуй) – налицо в трагедии «Гамлет», душевные страдания правителя (Донды) гениально показаны в «Короле Лире». Но не столько внешняя учеба и подражание влечет П. Захарова к Шекспиру, сколько его умение обыденное зло поднять до космических масштабов. Не случайно трагедия «Эбга» была тепло принята в Финляндии, автор был назван «удмуртским Лённротом», а произведение оценено как одна из лучших трагедий финно-угорского мира России. Зарубежных зрителей привлекла в постановке, конечно же, не экзотика (этим их не удивить), а актуализация злободневных социальных, политических, нравственных проблем в современном финно-угорском мире.

Обращение Петра Захарова к национальным эпическим мифам позволяет провести ряд параллелей и с античной трагедией. Не случайно Л. П. Федорова вспоминает Эсхила: «Злое дело не остается безнаказанным, – ведь все трагедии Эсхила как раз и показывают цепную реакцию зла при нарушении этих простых правил: почитание богов, почитание родителей, гостеприимное отношение к чуже-

земцам»¹². Другие переключки – с «Борисом Годуновым» А. С. Пушкина, драмой «Гроза» А. Н. Островского – тоже играют особую роль, но все они подчинены у П. Захарова традициям шекспировского и античного театра.

Под влиянием «Эбги» и в творческом споре с П. Захаровым свою трагедию «Эш-Тэрэк» создает и Егор Загребин. Он тоже обращается к эпическому сказанию – в данном случае, к сюжету об Эш-Тэреке, богатыре южных удмуртов, учитывая, конечно же, разработку этой темы Кедр Митреем. Сюжет народной легенды, по словам З. А. Богомоловой, таков. Эш-Тэрэк становится вождем удмуртов после смерти Идны и Ожмега. «Сила в богатыре так велика, что у него ищет дружбы сам Вумурт (водяной), с которым он заключает договор: взамен коня, “который летает как орел”, Эш-Тэрэк должен подарить взятую в плен красавицу-татарку. В войне с татарами Эш-Тэреку удастся полонить самую красивую девушку, но она так очаровала героя, что он решил на ней жениться. Разгневанный Вумурт отомстил Эш-Тэреку: вызвал наводнение, в котором погибли и герой, и красавица-полонянка»¹³. Эта сюжетная линия сохранена Е. Загребиным от начала до конца (вспомним, что Кедр Митрей сознательно ее переделал), введено лишь одно историческое уточнение: вместо татар изображены болгары. Кроме этого, у Егора Загребина Эш-Тэрэк, влюбившись в молодую Айслу, прекращает войну с врагами и ищет с ними дипломатического союза несмотря на сопротивление своих соплеменников.

В интертекстуальном ракурсе ценным в трагедии Е. Загребина (помимо шекспировских традиций) является обращение к культуре Востока. Не случайно в одном эпизоде Эш-Тэрэк говорит, что для него теперь неважно, поклоняться ли своему Кылдысину или Аллаху, ибо идея справедливости, гуманистического отношения к человеку и народам не должна ставить перед правителем такой дилеммы и непреодолимого барьера. Обращение к восточным мотивам сказывается и в том, что молодая Айслу у Е. Загребина – предводитель отряда воинов. Именно в бою знакомятся Эш-Тэрэк и юная красавица и влюбляются друг в друга. Сюжет о войнах-наездниках среди тюркских народов широко распространен, и даже последняя царица Казани Сююмбике, по словам Ю. Нигматуллиной, прекрасно вписывается в эту мифологию: «Во время осады Казани войсками Ивана Грозного Сююмбике со своими оставшимися в живых десятью подругами-наездницами делает вылазки за стены осажденного города и истребляет большое количество вра-

гов. Это – мифологема о патриотических чувствах и бесстрашии татарских женщин»¹⁴. Егор Загребин, как видим, подобные переключки использует весьма умело.

Оживление жанра трагедии в 1990-е гг. было обусловлено еще и тем, что в республике был объявлен конкурс на лучшее драматическое произведение о Кузубеае Герде (1898–1937), трагически погибшем в сталинских лагерях. Из представленных восьми произведений лучшей была признана трагедия Егора Загребина «Кикы нош силе но силе» («Кукушка поет и поет»). Но организация данного конкурса, к сожалению, выявила и другое: без серьезной финансовой поддержки национальная драматургия обречена на вымирание.

В заключение необходимо сказать, что современная удмуртская драматургия серьезно отстает от поэзии и прозы. Несомненный художественный эффект возникает при попытках синтеза архаического и модернистского начал (особенно в жанре трагедии), что в целом напоминает генеральный путь развития регионального этнофутуризма. Диалог культур в удмуртской драматургии нацелен прежде всего на Запад, но намечаются перспективные выходы и на Восток. И все же хочется надеяться, что «время блуждания» (А. Ермолаев) постепенно закончится, и удмуртские драматурги создадут произведения, достойные общероссийской сцены.

Примечания

¹ Ложкин В. В. Удмуртский театр: Исторический очерк. Ижевск, 1981. С. 6.

² История удмуртской советской литературы: В 2 т. Ижевск, 1988. Т. 2. С. 161.

³ Там же. С. 170.

⁴ Громова М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. М., 2005. С. 6.

⁵ Ямаева Н. П. Особенности комического в пьесе Егора Загребина «Насьток но Исьток» // Вестник удмуртского госуниверситета. 2002. № 7 (Спец. выпуск «Личность и история в удмуртской филологии»). С. 105–106.

⁶ Там же. С. 106.

⁷ Васильев С. Ф., Шибанов В. Л. Под тенью зэрпала (дискурсивность, самосознание и логика истории удмуртов). Ижевск, 1997. С. 280–283.

⁸ Ермолаев А. А. Время блуждания // Кенеш (Ижевск). 2002. № 1. С. 70.

⁹ Катанчи усьтиське (Занавес открывается): Пьесы. Ижевск, 1992. С. 507.

¹⁰ Федорова Л. П. Жанровое своеобразие трагедии П. Захарова «Эбга» // Вестник удмуртского госуниверситета. 2002. № 7. С. 90.

¹¹ Там же. С. 90.

¹² Там же. С. 88.

¹³ Богомолова З. А. Трагедия «Эш-Тэрек» // Опаленный подвиг батыра: Жизнь и творчество Кедр Митрея. Ижевск, 2003. С. 127.

¹⁴ Низматуллина Ю. Г. «Запоздалый модернизм» в татарской литературе и изобразительном искусстве. Казань, 2002. С. 136.

МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ИЗОБРАЖЕНИЯ РЕГИОНА В РАССКАЗАХ Р. ЯСЮКЕВИЧА

Одной из важнейших составляющих регионального самосознания писателя, отраженного в художественном тексте, является авторская концепция пространства и героя. Описывая действительность, в которой он живет, современный писатель достаточно часто использует мифологический принцип, который позволяет ему вписать провинциальный мир в культурный контекст. Вопрос о том, как миф определяет региональное самосознание автора, мы постараемся прояснить в данной статье.

В прозе ижевского писателя Романа Ясюкевича авторское отношение к месту выражено уже самим фактом творения мифа о нем. «В Ижевске жить можно!» – произнес как-то писатель в частной беседе. В этом плане роли биографического и концептуального авторов совпадают: они творцы мифа, оправдывающего существование города. Интересно, что такую задачу ставит перед собой писатель, чья родина – совсем другой регион: Р. Ясюкевич родился и вырос в городе Алма-Ата. Ижевск он выбрал в качестве места жительства в сознательном, достаточно зрелом возрасте. В субъектной структуре рассказов Р. Ясюкевича главную роль играет классический повествователь, который обозначает свою принадлежность к региону, но вместе с тем стремится к отстраненному, «литературному» описанию действительности. Образ литературного повествователя, с одной стороны, отчуждает автора от основной массы жителей, с другой – вписывает в определенный контекст художников, которые создают новую мифологию края.

Анализ этой мифологии мы начнем с образа места, каким оно видится автору. Действие рассказа «Черный ворон, белый голубь» разворачивается в городе с вымышленным названием Среднекамск. Имя города соединяет в себе два ключевых понятия. «Средне», «средний» указывает на «срединность» географического положения (между реально существующими Верхнекамском и Нижнекамском) и оценочную сущность, «усредненность» внешнего образа города. Город Среднекамск – место действия нескольких рассказов Р. Ясюкевича; в беседе с автором данной статьи писатель высказал мысль о том, что Среднекамск – это некий обобщенный образ городов Удмуртии – Воткинск, Ижевск и Сарапул одновременно.

Таким образом, понятие «средний» в данном тексте обладает поэтической многозначностью, включая в себя идею топонимической характеристики, иерархической оценки и проявляя принцип типизации авторского мышления.

«Камск» – эта морфема определяет положение города по принципу причастности к большому региону, к великой реке, которая, подобно Волге, порождает собой его специфику. «Кама» в данном случае не столько знак топонимический (краткое упоминание о ней встречается в рассказе всего два раза), сколько знак принадлежности места к древней мифологии. Далее в рассказе встречается еще одно собственно авторское слово, определяющее специфику региона, – «Прикамье» – заменяющее в рассказах Р. Ясюкевича общеупотребительное «Предуралье». Автор строит свой миф о городе как о месте, «предваряющем» Урал, находящемся одновременно и «при Каме», и в то же время имеющем право на свой миф. В конечном итоге название города объединяет в себе значение общего и особенного.

Тот же принцип соотношения противоположностей формирует и миф о городе. С одной стороны, образ Среднекамска вписывается в типологию мифа о «проклятом месте», подверженном наводнениям и туманам, таком, как Петербург и Лондон: «Таких туманов, как весной в Среднекамске, нигде не бывает, а по мне их и вовсе не должно быть. Словно кто-то проклял Среднекамск – такие туманы. Словно грязная мыльная пена эти туманы. Словно оголодавший крокодил из сказки Чуковского решил-таки сожрать Солнце и капля ядовитой слюны из его пасти упала на Среднекамск и окрестности. <...> Держится туман иногда целую неделю, хотя кажется, что много дольше. Жизнь в городе в эти дни просто замирает. Люди предпочитают отсиживаться по домам за закрытыми шторами и круглыми сутками жгут электричество. Выбираются только на работу да в магазины... <...> А тут весна, ледоход, половодье, туманы. <...> Разлившаяся Кама, как всегда, затопила несколько деревень и садов, в старой части города в подвалах стояла вода, на воробьиной речке Шурце в очередной раз снесло автомобильный мост, ну и так далее»¹.

С другой стороны, приведенная цитата свидетельствует о том, что город воспринимается автором как преодолевающий любую типологию, ибо туманы (таких нигде не бывает), образ крокодила как хтонического животного, похищающего солнце, и образ жизни горожан, напоминающий о подземном мире, расширяют границы мифа до бесконечности. Целью автора в конечном итоге становится утвер-

ждение мысли об уникальности пространства Среднекамска как никем не опознанного до сих пор мистического места, соединяющего в себе приметы адского подземья и райской вершины, Потопа и Земли Обетованной. Город, а точнее, холм на Зеленом острове с ротондой купца Шкуляева, в конечном итоге замещает собой горы Араратские, к которым причалил Ноев ковчег, потому как именно здесь во время наводнения таксидермист Боткин находит «реликтовых» птиц – черного ворона и белого голубя, выпущенных некогда Ноем из ковчега, именно это место неподвластно ни туманам, ни наводнениям, здесь остановилось время (знаком чего служат внезапно сломавшиеся часы таксидермиста). Можно сказать, что миф о пространстве города формируется автором на стыке двух художественных приемов: реалистической типизации и постмодернистской интертекстуальности. Эти приемы позволяют автору не только вписать свой город в мировое культурное пространство, но и пережить второе рождение культурного мифа.

Миф, воссоздаваемый в новой реальности из осколков, как совмещение несовместимого, конечно же, имеет постмодернистские черты, которые наглядно проявились в образе Среднекамского краеведческого музея. Последний является пространством, сосредоточившим в себе симулякры истории, культуры и природы². Изначально образ музея базируется на симулякрах природного мира (чучела птиц и животных в диораме «Звери и птицы Прикамья»), но на эту, уже саму по себе лишённую изначального смысла, реальность накладывается следующая: на основе симулякров природного мира, собранных в музее, хранитель и по совместительству таксидермист Боткин создает диораму «Эдемский сад», которая воспроизводит культурный миф.

Мифологическому пространству в рассматриваемом нами рассказе соответствует мифологический герой. Таксидермист Боткин является своеобразным двойником ворона, ибо обладает качествами, приписываемыми этой птице мифологией. В первую очередь, сходство между главным героем рассказа и вороном проявляется в их отношении к мертвечине, падали. Ворон, как известно, питается падалью, что с давних времен ассоциировалось с медиативной функцией: «Поедание В. падали, по гипотезе К. Леви-Строса, способствует тому, что В. функционирует в мифах как культурный герой: падаль – уже не животная, но и не растительная пища, поэтому В. олицетворяет некий компромисс между хищными и травоядными, противопоставление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением

фундаментальной антиномии жизни и смерти. Поэтому В. воспринимается как медиатор между жизнью и смертью»³. Герой рассматриваемого нами текста также оказывается тесно связан с темой «падали» в силу выбранной профессии и образа жизни, который он ведет. Увлечение таксидермией для героя начинается с того, что он потрясен видом расчлененной птицы: «книжку подобрал из-за картинок, изображавших расчленение птицы, и пропал. Не знаю, что его привлекло в таксидермии. По мне названное занятие сильно отдает живодерством. Есть в нем что-то чрезвычайно неприятное и даже издевательское. Как так, убить живое, чтобы с помощью разных ухищрений придать трупу видимость жизни? Навсегда как живой? Какая-то фига в кармане перед лицом вечности, а не профессия» (5). Далее, интересен тот факт, что таксидермист, по сути, избегает нормальной человеческой пищи, ест в основном то, что можно назвать «закусочной», или «промежуточным» рационом: «впрочем, Боткин супов не варил и пирогов не пек. Питался он большей частью всухомятку, отчего к двадцати годам заработал гастрит, а к двадцати пяти – язву. На кухне Боткин оборудовал таксидермическую лабораторию. Печную трубу приспособил под вытяжку, газовую плиту под сушильный шкаф, подоконный холодильник под склад реактивов» (5). Таким образом, место традиционного приготовления и поедания «человеческой» пищи используется героем как раз для «падали».

Как ворон осуществляет в мифах разных народов медиацию между жизнью и смертью, природой и культурой, человеком и животным, небом и землей, адом и раем, водой и сушей, так и герой рассказа в пародийном плане осуществляет те же мифологические функции: «оживляет» мертвых животных, переводит их из природного мира в культурный, пытается заново воссоздать библейский миф и т. д. Не в последнюю очередь благодаря герою образ ворона оказывается значимее образа голубя, первый не только древнее в мифологическом плане, но и в сюжетной линии рассказа играет большую роль. В первую очередь таксидермист, озабоченный созданием диорамы «Древо познания добра и зла», или «Эдемский сад», ищет и находит именно ворона, голубь же появляется словно сам собой, как неотъемлемая часть ипостаси ворона, о чем свидетельствует и «обмен сущностями», произошедший в ходе изготовления чучел: «ворон и голубь не просто казались живыми, они словно бы двигались, дышали – прямо наваждение. При этом символ зла – ворон выглядел старым, печальным и мудрым, а символ добра – голубь яростно косил кровавым глазом убийцы и вызывающе топорчил крылья» (8).

Герой-таксидермист, обладающий знаковой профессией, не только производит чучела-симулякры, но и сам выполняет симулятивную функцию, выступая, например, в ипостаси библейского Ноя: «ничтоже сумняшеся, Боткин, по примеру Ноя, населил ее разными божьими тварями, правда, с аллегорическим уклоном, в духе бабушки Крылова» (6). Симулятивная природа героя-Ноя проявляется в обмене функциями с голубем: в Библии голубь приносит Ною оливковую ветвь; в рассказе же таксидермист, больной воспалением легких, бегаёт по городу в поисках оливковой ветви, дабы вложить ее в клюв голубя и остановить этим действием новый Потоп.

Миф о городе традиционно в русской литературе соединяется с образом маленького человека. Интертекстуальная природа персонажа парадоксально трансформирует этот тип героя. Боткин совмещает в себе черты маленького человека и Бога-Творца, жертвы и Спасителя: «...невысокий, тощеватый, с постоянно растрепанной лысиной, точнее с теми тремя волосьями на ней, которые Боткин упорно не хотел состригать, в одном и том же мышастого цвета костюме, состоящем из кургузого пиджака и обтерханных по обшлагам брюк, по тону гораздо светлее пиджака из-за многочисленных стирок, в туристических ботинках на толстый носок, – Боткин был похож на приبلудного ледащего пса и вызывал в сослуживцах латентное чувство жалости, которое они боялись проявлять, памятуя о скандальном характере хранителя. Сама Розалия Петровна, грозная директорша музея и по совместительству жена президента кирпичного завода, приезжающая на работу в красном “рено”, а к государственному учреждению относившаяся как барыня к собственной вотчине, избегала в общении с Боткиным многих излюбленных интонаций» (5). Функция Спасителя выполняется героем, во-первых, как функция хранителя чучел-симулякров, изготавливаемых им для музея, во-вторых, как функция хранителя пространства и людей, связанных с ним: «...но когда начались политические и финансовые пертурбации в связи с переводом народного хозяйства на капиталистические рельсы и многие мелкие очаги культуры стали гаснуть один за другим, именно Боткин спас краеведческий музей. Однажды, когда в очередной раз задержали зарплату, Боткин предложил директорше организовать сувенирную лавку, для которой даже согласился пожертвовать резервным фондом чучел зверей и птиц Прикамья. И ведь получилось!» (5). В-третьих, открывая для себя тайну Зеленого острова как места пристанища Ноева ковчега, таксидермист доступными ему средствами пытается восстановить пошатнувшееся

равновесие между культурой и природой, оперируя чучелами птиц как сакральными знаками, способными, по его мысли, заковать стихию. В конечном итоге герой ощущает себя спасителем мира от нового Всемирного потопа.

Мифологема Всемирного потопа, который закончился когда-то на Зеленом острове Среднекамска, но продолжает каждую весну угрожать городу и миру, определяет центральное, ключевое положение изображаемого города по отношению ко всей земле. Автор определяет место, в котором живет, как центр мира.

В рассказе «Золотые семечки Прикамья» та же мысль оформляется с помощью знаков солярного мифа. Среднекамск, имевший в первом рассматриваемом нами рассказе хтонические черты, в этом тексте становится местом, где поется гимн солнцу, символ которого – подсолнух – формирует художественный мир и сюжет рассказа. Конкурс жареных семечек, задуманный как PR-ход одного из кандидатов в мэры, оборачивается солнечным карнавалом в честь его хранительниц – бабушек, продающих семечки. Учитывая тот факт, что «в ряде архаических солярных мифов (в частности, у сибирских народов) солнце (как и луна) представляется женщиной»⁴, бабушки-конкурсантки олицетворяют собой множество солнц, из которых надо выбрать одно, самое яркое, что и происходит в рассказе, где одна из старушек становится королевой: «– Все, подруги, дома догуляем. Ивановна, ты, главное, корону не забудь. – Она тяперя в ней торговать будет! – И не по три рубля, а по четыре!» (11).

Название рассказа «Золотые семечки Прикамья» тоже связано с Солярным мифом: «связь золота, райского сада и его плодов с солнцем характерна также для солярных мифов и основанных на них волшебных сказок многих народов, в том числе славян»⁵.

Признаки солярного мифа отражаются и в изображении пространства рассказа, которое до предела насыщено полукруглыми и круглыми деталями, некоторые из них источают свет: «Полукруглую сцену украсили воздушными шарами, на тюлевый задник повесили вырезанные из пенопласта подсолнухи, вкрутили лампочки в прожектора ramпы и в главную люстру. Осветитель ДК предлагал разные спецэффекты, вроде стробоскопа и зеркального шара...» (10).

Сам по себе солярный миф не осознается героями как культурный текст, но, действуя на их подсознание, заставляет забыть о выборах мэра и о том, какую роль в этом должен сыграть праздник. Мифологическая тайна города неведома для большинства его обитателей, но о ней знает автор, который выступает в качестве Колумба,

открывшего мифологический Среднекамск. В этом пространстве есть место Всемирному потопу и соляным мифам, он неисчерпаем, потому что хранит в себе все первообразы человечества.

Примечания

¹ Ясюкевич Р. Черный ворон, белый голубь. Золотые семечки Прикамья. Ледяной Будда (рассказы) // Луч. 2006. № 11–12 (163–164). С. 4–6. Далее текст цитируется по этому изданию, номера страниц указаны в скобках.

² Образ музея как пространства симулякров в русской литературе впервые появляется у А. Битова в романе «Пушкинский дом». См. об этом: *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: В 3 кн.: Учебное пособие. Кн. 2: Семидесятые годы: (1968–1986). М., 2001. С. 263, 265.

³ Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 245.

⁴ Там же. С. 461.

⁵ Там же. С. 461.

© Н. В. Барковская
Екатеринбург

СЕМЕЙНОЕ ПРЕДАНИЕ КАК ФАКТОР ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ (ЦИКЛ Е. ТУРОВОЙ «СЛЕЗЫ ЛИСТВЕННИЦЫ»)

Книга пермского автора Евдокии Туровой «Кержаки» была удостоена Всероссийской литературной премии им. П. Бажова (апрель 2007) как «раскрывающая историческое прошлое Урала». Книга¹ состоит из трех разделов: историко-этнографического, семейно-мемуарного, художественного. Цикл «Слезы лиственницы», опубликованный ранее в журнале «Урал»², и будет предметом нашего внимания.

В газетных откликах на книгу Туровой рассказанные ею истории называли новеллами. Но сама этимология слова «новелла» (итал. *novella*, букв. – новость) противится такому определению. В. Овчинникова (Евдокия Турова – псевдоним, совпадающий с именем и фамилией матери) повествует о событиях прошлого, опираясь на сохранившиеся семейные предания. Ее задача – поведать историю своего рода и историю пермских крестьян-старообрядцев, «кержаков». Таким образом, точнее было бы назвать жанр ее произведения преданием (устный эпический рассказ о реальных или вполне возможных событиях прошлого; «возникнув из рассказов очевидцев, предание удаляется от фактической первоосновы, подвергаясь вольной поэтической интерпретации, сближаясь со сказкой и легендой»³).

Книга Е. Туровой эпична по материалу, охватывает большой временной период (наиболее подробно освещены события с первой трети XIX в. по первую треть XX в.). Отчетлива фактическая основа: реальные фамилии персонажей (Туровы, Меновщиковы, Сухановы и др.), точная топонимика (деревни Колоколово, Тороканово, Верхние и Нижние Кизели, Божонки, уездный город Оханск) и топография («Владения Строгановых в наших краях простирались по Каме от реки Лысьвы (несколько южнее Соликамска) на севере до речки Опаша (несколько южнее Оханска) на юге. Кстати сказать, на карте Пермской губернии (области) две речки Лысьвы: одна возле Соликамска впадает в Каму, а вторая возле села Карагай – в Обву...». – 124), точные даты (1791, 1793, 1812, 1819 и проч.). Речь идет о вполне достоверных событиях – отводе земель для Очерского завода Строгановых, царских указах, решениях суда... Однако историческая конкретика присутствует только до Гражданской войны; последующие тридцать лет жизни Тимофея Турова (последнего представителя рода Туровых в произведении) прошли вне и помимо истории: «Из военных действий ушел, охранял обозы с припасами. Не раз пытались поставить его в карательные отряды, ну, Сибирь большая, пути широкие. И по скитам доводилось прятаться. <...> Охотничал, шишковал, рыбачил» (140–141). Это сделано автором сознательно: по мнению Е. Туровой, «кержаков, этого удивительного малого народа, сейчас уже нет» (разумеется, нерентабельность колхозного хозяйства, борьба с религией, миграция населения, модернизация общества разрушили кержацкий уклад, но и сейчас численность старообрядцев в России свыше двух миллионов, Русская Православная Старообрядческая Церковь насчитывает около миллиона прихожан, издаются газеты, есть соответствующие сайты). Е. Турова создает временную дистанцию, чтобы рассматриваемое явление выглядело абсолютно эпически завершенным, а следовательно, целостным. Различные старообрядческие толки, ожесточенные религиозные диспуты ее не интересуют, т. к. ее задача – показать кержаков как особый этнос. Повествование организовано как неперсонифицированный сказ, передающий коллективный голос народа (напр., начало рассказа «Халда огненная»: «Всю кашу тогда Дося заварила, Федосья Тунева. Точно, это она. За пистиками она ходила на Марковину, под Туровский починок. У их тамока вдоль леса по весне всегда пистиков много бывает. Толстые таке пистики, в пироги»).

В духе постсоветской эпохи (и в русле «этнолитературы») Е. Турова стремится обрести идентичность, прежде всего – родовую, эт-

ническую. По словам автора, «беспамятным и неблагодарным потомкам» «этот скромный труд и предназначен».

Е. Турова действительно открывает для литературы новый «этнос». После А. Мельникова-Печерского и Д. Мамина-Сибиряка о кержаках не писали, хотя на Урале много старообрядческих поселений, с сильной традицией и своим укладом. Раскольники, будучи преследуемыми, не стремились к публичности, предпочитая сокровенный, потаенный способ существования. Е. Турова, полагая этот слой ушедшим в прошлое, обнаруживает, выявляет его перед читателями. Согласно ее концепции, кержаки – не маргиналы, а, напротив, цвет русского крестьянства. Уже в предисловии она создает коллективный образ («ментальную карту») крестьян-староверов: «Кержак упрям, самостоятелен, прижимист, работающ. Не пьет! И что касается убеждений – это же не человек, это столб, врытый в землю, не то что не сдвинешь – не пошевелишь! Народец-то был не абы какой, отменный был народ. Рослые, статные, мощные, ретивые в работе и в молитве. <...> Зажиточны были, торговали и умели преуспеть. Не жалостливы были, нет. Бродяги и нищие стороной обходили кержацкие деревни, заодно унося с собой и вшей, и болезни. Грамотны были кержаки. ...и куда такой мужик ни придет, моментально плотинка насыпана, пруд накоплен. На плотинке – мельница, на пруду – гуси. Изба стоит, коровы с овцами пасутся. И рожь посеяна, и ребята наделаны» (113). С этой характеристикой можно согласиться: действительно, старообрядцы продемонстрировали удивительную способность приспособиться к самым тяжелым условиям, эти трудолюбивые и предприимчивые люди сыграли значительную роль в развитии экономики России, они бережно сохраняли памятники средневековой культуры и создали свою духовную культуру, где личная жизнь определялась общинным, соборным решением.

В цикле Е. Туровой упоминаются факты притеснений старообрядцев: налог на бороду, запрет учить детей грамоте, порки и штрафы, запрет на женитьбу и даже высылка в Закавказскую губернию. В таких условиях выработалась особая стойкость и нравственная бескомпромиссность кержаков: они никому, кроме Бога, не кланяются (хотя и бывают биты за это) – «Мы – не рабы», для них лучше смерть, чем малейшее подозрение (понапрасну опозоренная девушка Сина «ушла в баню, заперлась и сожглась», родители же плакали, но не удерживали. – 138). Подробно рассказывается о тяжбе крестьянина Логина Турова со строгановскими землемерами: крестьянин добился решения самого государя императора: «Крестьянин Оханс-

кого уезда Логин Викулович Туров вывел из крепостной Строгановской зависимости не только себя и свою семью, но еще 4 деревни и 12 починок» (123–124). Причем, подчеркивает автор, кержаки не имели возможности обратиться к полиции, в суд, к адвокату, все их общественные нормы держались только силой морали (129). Таким образом, основа кержацкой самобытности – потребность самосохранения, предполагающая чувство своей инаковости (как известно, старообрядцы даже никогда не пьют из «мирской» посуды).

Не случайно цикл открывается историей, поданной в восприятии Пьера Дюро, попавшего когда-то в плен офицера наполеоновской армии, волею судьбы оказавшегося уездным приставом в Оханске. Ему, как «постороннему», особенно ярко бросаются в глаза отличия старообрядцев от остальных жителей уезда: «Когда Пьер Дюро в первый раз заехал к староверам, подумал было, что попал в другую страну» (115). Приняв «кумышки» (а на трезвую голову Дюро вообще не мог разобраться в российских странностях), Дюро говорил Макару Меновщикову: «Да вы не русские! Вы, раскольники, чистоплотные, как немцы, такие же торгаши, как греки, и такие же скопидомы, как французы, считаете себя исключительным народом, как иудеи! Вы не подаете нищим!! Вы истовы в молитве, как протестанты, но, как говорят, это не вы начали церковную реформацию. У вас в России все вверх ногами» (118).

Заслуга кержаков, по мнению Е. Туровой, в том, что они «обжиwali землю». Опираясь на идеи романтика О. М. Сомова, английский исследователь Р. Рейд ввел понятие «этнотоп» – «топографический и географический эквивалент “народности”»⁴. Потаенность и укорененность – важнейшие черты кержацкого хозяйства. Местность напоминает рай земной, с характерными приметами идиллического хронотопа: «Мощный гребень угора защищает деревню с севера. Умели предки селиться, ничего не скажешь. На самом гребне – высоченный еловый лес, это старое кладбище за горой. Из земли пришедшие, в землю тут и уходят и, вознесясь к небу громадными елями, стоят безгласно – Дементий Титыч да Филипп Дементыч, Григорий Филиппович, да Тимофей Григорьевич, да Ксения Григорьевна, Денис, Михайла, Антип. И глядят молча на своих потомков, принимая на себя холодные ветры с неласковой стороны», «широкая пойма как в ладонях держит прихотливо выющуюся речку, заливные дуга» (128). У больших рек не селились, т. к. большая река – большая дорога, по ней много «шастает» постороннего народу, гораздо пограбить. Селились на маленьких речках, да и их перегора-

живали плотинами. Итак, кержацкая земля требует ограждения, ограды, укрытия, границы: деревни огорожены (уйти в раскол – «огородиться»), избы и дворы сплошь крытые, починки, пасеки, скиты скрыты, ведут к ним узкие дорожки. Центральный исторический сюжет, рассказанный Е. Туровой, касается размежевания, проведения границы. Охраняют деревни лес и его мифологические жители «чуды»: «И лес тут не лес, парма называется. Туда лучше вовсе не соваться. Два шага прошел, как оглох... Кругом глянул – забыл, зачем шел. Куда и кинь взгляд, кругом один ровный полумрак да бурелом. Говорят, через день заблудившийся сходит с ума от этой жуткой тишины и серого однообразия. А если и найдут такого случайно, то из сбивчивых рассказов уже не разобрать, что он видел, а что ему примерещилось» (121).

Главное в жизни кержаков – хозяйство. Филипп Туров так «сказывал» своей невесте Досе: «Дом у нас станет на берегу пруда, большой, под тесом топорным, и на две половины – зимнюю и летнюю. Сруб уже есть, на лиственничном подклете. Трое сенков срублю» (120). Как говорит автор, кержаки ярые собственники. Даже чужое, инородное кержацкие деревни вбирают в себя, ассимилируют: стараниями Доси, полюбившей Филиппа-старообрядца, «ушло в раскол 500 человек. Огородили деревни заплотами, никонианские иконы снесли к церкви. Главное дело, бабы в тех деревнях кабаки пожгли» (125–126).

Чем держались моральные устои в этой «маленькой Вселенной»? Е. Турова ничего не говорит о духовной, религиозной сути старообрядчества (в отличие, например, от А. Мельникова-Печерского). Более того, ни о каких конфликтах с иноверцами или разногласиях с «никонианами» не сообщается, есть только бытовые расхождения (дескать, у кержаков «строгости одне», «только и знай – молиться да робить», «со сватами и выпить нельзя»). Дюро, например, так и не понял сути религиозных расхождений: «Сложно это все, с двоеперстием, аллилуйей, сложно» (115).

Сама Е. Турова говорит, что все психологические черты крестьянина-старовера определялись соображениями практической целесообразности, т. е. выгоды. Поскольку Е. Турова повествует об этносе, рассказывает историю рода, то кержаки представлены как особая *порода* людей: «Мужики и бабы росту высокого, мощные, лица широкие, волосы темные и толстые, как лошадиное сило...» (129). Итак, в изображении кержаков избран антропологический аспект, почти языческий (неслучайно возможны сношения с чудами). В каждом из произведений цикла рассказывается история любви и брака. К бра-

ку относились серьезно – как к селекционной работе, позволяющей наследовать лучшие качества. Религиозная сторона подчинена брачной, например, Дося запугала односельчан «огненной халдой», подвигнув их перейти в раскольники, – для того, чтобы соединиться со своим женихом-кержаком. («Халда огненная» несколько напоминает Огневушку-Поскачушку из сказа П. П. Бажова, но у Бажова Огневушка – фантастический персонаж, указавший золото старику и Федюньке, т. е. она помогла старателям, а у Туровой Халда – откровенная мистификация хитроумной Доси и воплощает она блуд, отвергаемый кержаками ради семьи, детей, хозяйства, ср.: Татьяна-цыганка так же пляшет, как та «халда», сводя с ума мужа и свекра). Даже грех может быть оправдан, если он обусловлен хозяйственно-семейной необходимостью: в шуточной форме повествуется о «телице легкого поведения», Осип оправдывается тем, что «робят много, кормить нечем»; Тимофей неделю прожил в деревне бегунов-беспопцев, стараясь, чтобы не перевелся их род (138).

Праздник Рождества Христова сопровождается у кержаков своеобразным карнавалом – «шуликаньем», веселым и непристойным обычаем, призванным магически способствовать процветанию рода: «Хмельные и бесстыжие, они (шуликаны. – Н. Б.) пляшут и поют свои похабные частушки. А как же! Одним святым-то духом сыт не будешь! Непорочное зачатие – оно только у девы пресвятой. А крестьянам надобно, чтобы кобылки были жеребые, коровы стельные, овцы суягные, чтобы много было и ребят, и гусят, и поросят, и всякого иного приплода. Поэтому в Рождество гоילו славили, столб животворящий...» (135). Устраивая браки, родители старались не перечить воле молодых: «Жить и робить “веселя”, когда муж с женой хотят друг друга, глянутся». С известной долей условности можно назвать цикл Е. Туровой кержацким «Декамероном»: сюжеты новелл связаны с историями любви, присутствует элемент занимательности, неожиданны развязки. Вместе с тем, личное влечение должно быть одобрено «опчеством», ибо речь идет о перспективах всего рода. Чуда (из вставной легенды в рассказе «Тимка-гоенок») говорит: «Только дикие звери совокупаются охотою своей. Мы не дикие звери. Старшая мать много помнит и знает. Если бы старшая мать не знала, наше племя наплодило бы слабых больных детей и погибло бы давно» (142).

Итак, «маленькая Вселенная» кержаков держалась равновесием подчинения и личной воли. Проблема свободы – одна из центральных в цикле Е. Туровой. Добровольное подчинение разумным правилам не имело ничего общего ни с гражданскими свободами (ко-

мично выглядит пламенная речь подвыпившего пристава Дюро о французской конституции), ни с личным своеволием. Осуждаются кержаками бегуны-«никудышники», ищущие земной рай; старшие запрещают сыновьям читать книгу «Путешественник», в которой рассказывается о земле Беловодье, Опоньковском царстве – рае земном. Маркел, начитавшись, ушел и сгинул. Кержацкая свобода действует только в пределах своего мира, для благополучного существования которого необходима граница. Дорога (Сибирский тракт, большая река, железная дорога) разрушает замкнутость мира, делает границу проницаемой – и жизненная энергия «утекает», рассеивается в большом враждебном мире.

Об этом – рассказ «Слезы лиственницы», история Анны (дочери Филиппа Турова) и Михаила Терехиных. Анна двадцать лет прожила под властью свекрови, намаялась на тяжелой работе углежогов. После смерти свекрови захотелось Анне пожить по-своему, спокойно, вольготно. Опасаясь своенравной невестки, она женила сына – против его воли, не по любви – на цыганской дочери Татьяне, поскольку та показалась ей тихой и кроткой. В итоге погибла вся семья. С этой историей связан рассказ о судьбе Тимки-гоенка, сына Филиппа Турова. Этот рассказ разворачивается в зоне контакта с «неготовой современностью», исторические события меняют уклад жизни, предание сменяется романским повествованием. Своевольный Тимка, с силой немереной, не любил крестьянствовать, ему бы поскакать верхом, побезобразничать на Сибирском тракту. Родители увещевали, говорили, что нельзя так с людьми жить (129). Тимка ушел под Нижний Тагил, в Мурзинку, стал «камешком баловаться», сбрил бороду, женился не на староверке: «Пыль столбом – так погнал Тимоха по жизни». В Гражданскую войну оказался у белых, но ушел, убив офицера, избившего насмерть его отца. Тридцать лет скитался. Потом вернулся, но в деревне не показывался, а жил у чудов на старой пасеке. В шестьдесят лет перебрался в поселок при железнодорожной станции «у вотяцкой горы». Стал жить под чужим именем, дом поставил, женился. Но итог его жизни – гнетущая тоска; закончилась его дорога «посолонь и обратно». Провожая по вечерам заходящее солнце (глядя холодными, покойницкими, глазами), Тимофей думает, что лучше уйти ему в землю, как чуды уходили, сгинуть из мира чужих людей. Рай земной Тимофей не нашел, а адом стал для него собственный дом. Завершается история Тимофея и цикл в целом тюремной песней (на станции много бывших заключенных, то и дело ловят беглых: север Пермского края – средоточие лагерей).

Почему собственный дом стал адом? В первых рассказах цикла кержацкий мир вбирал в себя инородное, в последнем рассказе (события которого относятся к XX в.) чужой мир разрушает кержацкий «этнотоп». У Тимофея нет детей, нет родни, живет он под чужим именем, вокруг – пришлый народ. Последний рассказ цикла называется «Чудская яма» (провал, заполненный водой – по преданию, тут чудь белоглазая ушла под землю, т. е. исчез ставший мифическим народ). Образ многозначный, но важно, что эта яма, не зарастающая травой, похожа на темное зеркало, а вокруг всегда тихо-тихо. Вот такой провал-колодец, о-граниченный и бездонный, есть сжавшаяся почти до точки граница кержацкой вселенной, туда-то и хочется согнуть Тимофею, когда-то гоенку, а теперь изгою, утратившему родной дом.

По мере развертывания цикла усиливается лирическое, песенное начало. Почти исчезают диалектизмы и просторечия, шутливое сказовое повествование сменяется лирическим рассказом, включающим и легенды, и песню – о смерти, тогда как в начале все истории были о продолжении рода.

Итак, можно говорить о романтической концепции автора как голоса своего народа (этноса), присущей Е. Туровой. Категория народности в данном случае наполняется не столько идеологическим, сколько этническим содержанием. Жанр семейного предания (источник произведения) обусловил широкий эпический охват материала, элементы документализма, сказ как тип повествования. Особого, «кержацкого», народа уже нет, поэтому уместны идеализация, использование фантастических, легендарных сюжетов. Е. Турова включает в текст и ныне бытующие (стараниями пропагандистов «пермского текста» В. Абашева, А. Иванова) легенды: о чуде – хранителях пармы, о Перми как городе чеховских трех сестер. Вместе с тем, авторская интенция совершенно отчетлива: и в общем замысле, и в наличии предисловия – обращения к читателям, и в сквозных мотивах всего цикла, и в нарастании трагизма к финалу произведения. Заглавный образ-символ – «слезы лиственницы» – указывает на твердость и редкость породы, которая была «срублена», а представленные рассказы – это «слезы» сердца, которое болит.

Примечания

¹ Турова Е. Кержаки. Пермь: «Маматов», 2007.

² Здесь и далее все тексты без дополнительных указаний цит. по: Турова Е. Слезы лиственницы // Урал. 2006. № 1.

³ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 303.

⁴ Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С. 484.

© Е. Н. Эртнер
Тюмень

ЛОКАТИВНАЯ МЕТАФОРА В ПРОЗЕ РОМАНА РУГИНА

Метафорическое осмысление природного мира в фольклоре и литературе ханты изначально связано с пространственной символикой. В пространственных метафорах кодируется разнообразная информация о системе ценностей той или иной эпохи, культуры, национального видения мира. Как отмечает М. В. Никитин, именно метафора в наибольшей мере апеллирует к смысловым и ценностным параметрам модели мира¹. Метафора раскрывает особенности национального видения мира и является своеобразным ориентиром в его художественном освоении. Но в ходе своей практической деятельности люди имеют дело не с непосредственно окружающим их миром, а с его репрезентациями, когнитивными картинками и моделями. Представление мира – это его осмысление и интерпретация, при этом пространственная картина мира – это особый вид мироощущения, образное, чувственное представление, метафорическое обживание пространства².

В настоящей работе рассматривается природа локативной метафоры в прозе известного хантыйского писателя Романа Ругина³. Основной конфликт произведений Ругина выражается в противостоянии «природного» мира, определяемого этническими традициями народа, и «чужой», агрессивной «цивилизации пришельцев». В творчестве писателя пространственный конфликт реализуется в антитезе топологических образов «тайги», «лесотундры», «куропачьего чума», «заветного охотничьего места», «высокой ели», «неба», «сора», «древнего кладбища» и «помещения», «дома», «конторы», «стены». С этими двумя пространственными полюсами связаны все бесконечные сложности и конфликты бытия ханты.

Мир северной природы изображается писателем удивительно ярко. Ругин ищет адекватное слово, стараясь не только воспроизвести картину (визуальный образ), но и представить мир в ощущениях живущего здесь человека. Северный ландшафт осмысливается Ругиным метафорически.

Так, мифологическое время закрепляет поэтика годового цикла: «яркое солнце Месяца Прилета Водоплавающей Птицы», «пуржис-

тый Месяц Замерзания Оби»⁴. В имени месяца закреплён опыт народа, обожествляющего образы живой природы: реку-кормилицу, птиц, весну и зиму, солнце, пургу и др.; из того же источника писатель берет поэтику заговора и самую технику закрепления в слове воздействия времени года на человека («яркое солнце», «пуржистый»). При этом название месяца не констатирует миг, а воплощает процесс в его протяженности, это сугубо эпическое восприятие времени и пространства. Само время часто осмысляется Романом Ругиным как пространственный образ: «*Весна была долгой, длинной, как шея лебедя*» (415). Временная протяженность осмыляется поэтически как прекрасное, чудесное время.

Природа в повестях Ругина часто антропоморфна. Ее явления напоминают человека, в частности, его одежду: «*облака свои подолы распустили*» (110), березы «*накинули узорчатые хантыйские платки с кистями*» (112). Прием олицетворения помогает «заселить» безбрежный, огромный, дотоле пустой мир. Прием «освоения» окружающего в повести «По следу», как и в других произведениях писателя, становится поиск метафорических сравнений: «*земля дышала, как вода на Оби после весеннего ледохода*» (123), «*Солнце застыло ... усевшись на лесные рога*» (116).

Сравниваются две стихии, важные для ханты, – земля и вода. «Дыхание» освободившейся от снега воды неожиданно ощущается человеком на тактильном уровне и уровне обоняния, его можно «расслышать». Вторая аналогия строится на визуально родственном образе ветвистых рогов оленя (*ветви рогов*) и верхушек деревьев тайги (*рога леса*), то есть на обратном сравнении.

Пространство у Ругина (в его физических и этических параметрах) всегда оценивается «естественным человеком», в котором растворен и действует природный мир, этническая культура: он способен слышать «голос» природы и сам владеет ее языком, хорошо знает сказания, легенды и предания, кроме того, его поведение восходит к ритуальному (охота, приготовление пищи, посещение кладбища, сватовство, женитьба и др.). В языковой и мифологической картинах мира противопоставлены друг другу фрагменты пространства: «свои» и «чужие», близкие – дальние, известные – неизвестные, освоенные – неосвоенные, доступные – недоступные, «разрешенные» – «неразрешенные», личностные и безличностные.

Мерилом пространства в повестях Р. Ругина выступает человек, занятый древними промыслами: охотой, рыбалкой. В описании мира его опыт освоения природы (делание ее «своей», близ-

кой) наиболее важен. И тогда *лучи солнца* предстают «*связками натянутых арканов*», а мелкий снег зимней выюги будет явлен в образе рыболовной сети: «*Перед глазами словно мельтешила мелкоячеистая сеть*» (143). В слове писателя закрепляется национальный опыт переживания пространства. Так, Ругин фиксирует особенности этнического мировосприятия: цвет, имеющий на Севере свою ярко выраженную доминанту (белый цвет снега, надолго покрывающего землю), репрезентируется при помощи сравнения с серебром чешуи рыбы.

При этом цвет – серебристый, белый и т. д. – не акцентируется, читатель должен сам явить в воображении цвет и блеск (отраженный свет) рыбы в конкретный момент деятельности человека. Сравнение снега с чешуей рыбы в творчестве Ругина получает свое развитие, образуя особый метафорический ряд: снежинка – «блестящая чешуйка», снег – «мельтешение мелкоячеистой сети», осыпание и кружение в воздухе «чешуи огромной рыбины».

«*Сеяло крупными хлопьями, словно кто-то снимал чешую с огромной рыбины*» (134), – синтаксическая конструкция включает безличное предложение (главное) и придаточное, в котором в роли подлежащего – неопределенное местоимение «кто-то». Синтаксическую симметрию сравнения развивают словосочетания «*крупные хлопья*», «*огромная рыбина*». Непостижимым образом в прозе Ругина соединяются внеличностный характер происходящего и процесс конкретной деятельности человека.

Природа определяет в повестях Ругина и цветовую символику: цвет и линия являются как бы отвлеченными способами представления пространства и тел в нем. Солнце и снег, создавая особую светопись, в метафорическом соединении с мечтой ханты о великом улове пересоздают мир. Образы закрепляются в гиперболическом метафорическом сравнении: «*Весь мир вокруг охотников серебрится и переливается, как рыба чешуя*» (201).

Заметим, что сравнения «снег» – «рыба» в произведениях писателя взаимозаменяемы: «*Сети блестят от улова, словно льдистые чаши, набитые снегом*». Аналогия цвета, формы, размера, то есть прямая зависимость от буквального смысла, отличают процесс и способы метафоризации Романа Ругина. Выражение: «*снег белоснежными песцовыми шкурами устилает землю*» (115) – также вызывает у читателя целый комплекс ощущений: тепла, пушистости, мягкости, света, широкого, ровного пространства, где человек чувствует себя защищенным. Тавтологическое словосочетание «снег белоснеж-

ными...» играет здесь роль своеобразного рефрена. Метафорическое сравнение солнца с песком логически основывается на *ослепительной* белизне его шкурки, а также и на других качествах зверя: его быстроте, юркости, живости: *«Весеннее солнце, словно белый песок, бежало среди ленивых выцветших облаков»* (243).

Сопоставление неживой природы (снег, пурга и др.) с живой (зверь, птица) – характерная особенность мироощущения ханты, которую художественно ярко воспроизводит Ругин. Так, определенное время суток, предутренний час, когда волк заканчивает свою охоту, называется *«волчьей зарей»*. Буквальный смысл передает точность ориентировки охотника, кроме того, у ханты образы животных мифологизируются (при этом в них нет однозначно отрицательной оценки), что и характеризует в целом своеобразие мифологического мышления данного этноса.

Если в других национальных литературах центр пространственной модели – это человек, то в «северной» это может быть олень или лось. «Наблюдатель» Ругина чаще всего опытный охотник, который «читает» пространство окружающего мира.

Только ему «открывается» место, ибо он посвященный. «Чахлый кустарник», «одинокие черные лиственницы», «силуэт топографической вышки» (325) на холме – такое место, делает вывод герой повести Ругина «По следу» Пиляп, «вряд ли могло понравиться лосям». Пространство делится на «свое» и «чужое» с точки зрения того, как чувствует себя в нем олень. Пространство, где «гуляет олень», противостоит тому, где он «шарахается» и где «его ждет смерть» (324). Природный мир превращается в мертвое пространство, возникающее в результате непродуманного промышленного освоения края.

В процессе декодирования метафорических смыслов прочитывается, угадывается та или иная развернутая ситуация. У Ругина *«царапаться языком»* (208) – говорить обидные слова. Заметим, что это метафорическое сравнение также связано с топологическим образом зверя, его когти и язык (в традиционном восприятии) производят диаметрально противоположное действие, но в данном случае действие языка уподобляется действию волчьих когтей. Удивительно, но пространство грубого слова обладает для ханты тактильным воздействием царапающих когтей. Молчание тайги в сопоставлении с грубым человеческим словом выступает истинным началом, только оно обязывает человека думать о вечном и с ним соотносить свою жизнь и слово.

Характер мышления ханты, по Ругину, обусловлен великой протяженностью пространства, что выражается в метафоре – *«растягивать мысли в длину женского волоса»* (178) – и означает: мыслить основательно, продумывать до конца. Иногда мысли ведут себя иначе, и тогда *«они сталкиваются и запутываются, как рыба в сетях»* (283). Так, мысль человека «овеществляется» в топологических образах природы, что на уровне языковой картины мира подтверждает тезис об ощущении ханты самих себя частью природного мира. Место определяет менталитет этноса.

Этнографизм является одним из важнейших признаков повествовательной структуры в прозе Ругина. Он глубоко опоэтизирован красотой природы края, духовной культурой народа.

Мир природы дан писателем в картинах утренней и ночной тайги, поэтический талант автора нашел в них достойное воплощение (его перу принадлежат многие поэтические сборники). Природа в романе – великое целое, такая же загадка, как и человек. Она вечна, в ней – связь времен и истоки национального характера. Автор вводит в роман «коллективный опыт нации», выраженный в поэтической мудрости народа. К фольклору ханты как своеобразному способу поэтического обобщения и героизации обращается Роман Ругин в повестях «По следу», «Ланги», «Гул далекой буровой» и др. Включение в роман фольклора (мифы о Менге, Вороне семиклювом-семикрылом и т. д.) связано с поиском основ национального мира и его поэтизацией, что реализуется и в языке пространственных метафор.

В повести «Гул далекой буровой» противостоят друг другу два пространства: национальный образ мира ханты и лишенная этнических корней техническая цивилизация. «Открытое» пространство природы изначально чуждо «закрытому» пространству «помещения». Само восприятие таежным человеком открытого пространства связано с образом жизни этноса. Лозар и Карыкур, спасаясь от выюги, строят куропачий чум, делают некий снежный «дом». Призрачность такого дома, мнимость крыши над головой, мираж, который может исчезнуть, оставляют человека в открытом космосе мироздания. Да и сам чум, жилье легко снимаемое, не создает у человека полного ощущения отгороженности от мира, «закрытого» пространства. С точки зрения ханты это означает, что само бытие мироздания «входит» в человека, определяет и насыщает его.

Но мир ханты не статичен, что подчеркивается обилием глаголов в создаваемых Ругиным метафорических конструкциях. Символами движения противостоящих миров становятся «олень» и «машина».

Олень символизирует естественный мир, несомый в крови, исходное состояние ханты. Олень – это не только средство передвижения, еда, одежда для человека, но и птица: «*рога оленя касаются солнца*». Он олицетворяет мечту, красоту, небо, жизнь. Машина символизирует «другой» мир, мир цивилизации. В картине разоренной «покорителями» земли «стреноженными» оказываются и брошенные машины, и мертвые олени. Статика, остановившееся движение – символ смерти.

Попытка воспринимать и оценивать мир в пространственной парадигматике, с точки зрения писателя, – особенность менталитета ханты, родовое качество создаваемой литературной традиции. В локативных метафорах Романа Ругина находит свое воплощение языковая и концептуальная картина мира подлинно национального художника.

Примечания

¹ Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. СПб., 1997. С. 69.

² См. об этом подробнее: Ермакова О. П. Пространственные метафоры в русском языке // Логический анализ языка: Языки пространств. М., 2000. С. 289–299.

³ Роман Прокопьевич Ругин – известный хантыйский прозаик и поэт, автор книг «Солнце над снегами», «Снежные мелодии», «Метель на ладони», «Звон летящего аркана», «Ранний ледостав», «По следу», «Гул далекой буровой» и других.

⁴ Здесь и далее произведения Р. Ругина цитируются в тексте по изданию: Ругин Р. П. Ранний ледостав. М., 2002.

АВТОР В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СТРУКТУРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ТЕКСТА

© Ю. Б. Орлицкий
Москва

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ КАК ПЕРВООТКРЫВАТЕЛЬ НОВЫХ ФОРМ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА

В последние годы творчество В. Каменского вызывает большой интерес филологов, как литературоведов, так и лингвистов¹. Из антологии в антологию кочуют его «Железобетонные поэмы» как первые в России образцы визуальной поэзии, получившей широкое распространение в литературе последних десятилетий².

В то же время некоторые исследователи (например, В. В. Абашев) считают собственно поэтическую составляющую творчества писателя недостаточно интересной и полагают, что она относится к периферии не только русской поэзии Серебряного века, но и его собственного творчества, в то время как «автобиографическая проза составляет центральную часть творческого наследия Каменского, в том смысле, что здесь, в рассказе о собственной жизни, реализуется духовно-ценностное ядро его личности»³.

Попробуем посмотреть, что же нового в действительности внес прославленный пермский футурист в русскую поэзию и прозу (у него они неразрывно связаны в самом прямом, физическом смысле слова), двигаясь вслед за автором от книги к книге.

1. Землянка (СПб., 1911. В действительности – 1910).

По мнению Н. Нильссена, в дебютной (до этого было несколько публикаций в футуристской периодике) книге Каменского в первую очередь ощутимо влияние прозы К. Гамсуна⁴; подобную прозу ученый называет «прозой короткой строфы» (в нашей терминологии – версе⁵).

Появившись в печати практически одновременно с завоевавшим огромную популярность «Зверинцем» Хлебникова, повесть Каменского «Землянка» затерялась в ее тени⁶; сокращенные переиздания последних лет⁷ только еще больше испортили репутацию этой повести, произвольно сократив ее на треть и превратив тем самым в

банальную лирическую повесть о любви горожанина к природе и деревенской девушке.

В действительности повесть состоит из двух контрастно противостоящих друг другу частей: первая представляет собой гневную инвективу городу, перекликающуюся с рассказом Л. Андреева «Проклятие зверя»⁸ и уже упоминавшейся прозаической миниатюрой В. Хлебникова. В ней можно обнаружить следующие новаторские черты:

1) Это одна из первых русских стихопрозаических (прозиметрических) книг, в которой стих переходит в прозу и обратно без особых сигналов, что создает непривычное для русского читательского слуха того времени «двуязычие». Каменский берет этот способ организации текста на вооружение и в дальнейшем не раз обращается к нему в своем творчестве.

2) Не менее важно, что в стихотворной части используется верлибр (пять вставных стихотворений из девяти), т. е. достаточно новый для того времени тип стихосложения. Конечно, в нем есть отдельные элементы прежних типов стиха (прежде всего – тоники), но в основном это именно свободный стих. После «Землянки», вплоть до поэзии советских лет, Каменский создает значительное количество верлибров.

3) Проза «Землянки», как уже говорилось, – это проза особого качества, строфически упорядоченная (версейная), что для начала 1910-х гг. было своего рода открытием, получившим затем широчайшее распространение как в Серебряном веке, так и в литературе начала советского периода. Надо сказать, что обращение к краткой и сверхкраткой строфе – черта всей прозы Каменского: и художественной, и статей, и мемуаров. Эта черта придает ей явное стихоподобие, особенно в сочетании с обилием повторов различного уровня и эмоциональной насыщенностью особого градуса. Кроме того, в этой прозе можно уловить отголоски прозы Ф. Ницше (в том числе и через упоминавшееся посредничество нереалистических рассказов Л. Андреева).

2. Танго с коровами. Железобетонные поэмы (М., 1914).

Большую часть этой книги составляют типографские опыты, обычные для футуристов. Однако главное открытие, сделанное Каменским в этой оригинальной даже для футуристского сообщества книге, – собственно визуальная поэзия, которая принципиально отличается от фигурных стихов, известных еще с поэзии барокко.

Фигурные стихи (в том числе и футуристические) представляют собой вербальный текст, записанный особым образом, имеющий фиксированные автором начало и конец и заданный порядок чте-

ния; такие стихи всегда можно записать обычным способом. Особый визуальный облик этих стихов – своего рода украшение текста, дополнительное (нередко очень мощное) средство усиления смысла. Подобные стихи, иногда очень выразительные, создавали в разные эпохи Полоцкий, Державин, Гнут, Рукавишников. В фигурных стихах возможно также указание на «маршрут» чтения (см. стихотворение «Полет Каменского на Аэроплане в Варшаве», снабженное авторским указанием в конце текста «читать снизу вверх»).

Интересна с этой точки зрения поэма Каменского «Босиком по крапиве», где вслед за первой строкой, которую логично принять за заглавие, следует напечатанное крупнее слово «детсво» (так у Каменского! – Ю. О.), снабженное набранным мелко в скобках комментарием: «(этот стих написан в Перми на пристани когда мне было 11 лет)» – и это тоже можно считать заглавием (или подзаголовком), однако уже здесь мы видим заложенную в самом тексте вариативность его восприятия.

В отличие от фигурных стихов визуальная поэзия нарушает линейность развертывания текста, дает читателю возможность выбора той или иной стратегии чтения; в строгом смысле, визуальная поэзия не является ни стихом, ни прозой, так как в ней автор не задает ни стихотворного (слева направо и сверху вниз), ни прозаического (слева направо) направления чтения⁹. В книге шесть таких поэм, остальные – обыкновенные стихотворения, набранные разным шрифтом – вполне в духе футуристических книг других авторов.

По мнению В. Короны, «железобетонные поэмы» представляют собой «конспекты будущих поэм»¹⁰. Мы решительно не согласны с этим утверждением, и прежде всего потому, что в наследии Каменского не обнаружено никаких традиционных произведений, написанных на базе «железобетонных поэм». Это и понятно: для Каменского важно было продемонстрировать саму возможность создания принципиально нелинейного текста, который каждый читатель может читать по-своему.

Текст каждой из визуальных поэм представляет собор слов (своего рода тезаурус), необходимый, по мнению автора, для исчерпывающего описания явления, как правило, вынесенного в название поэмы (соответственно, «Баня», «Скэтинг рин», «Кабаре», «Цирк», «Музей Щукина», «Константинополь»¹¹). Оно опознается по самому крупному по сравнению с остальными словами размеру шрифта, но может при этом располагаться в любом месте страницы (традиционно в правом верхнем углу, как в поэме «Скэтинг рин»; в центре

страницы – «Кабаре», «Бани»). Соответственно, в правом верхнем углу страницы может располагаться и название, и любое слово («Менелик» в «Цирке»), и даже отдельная буква («Й» в «Константинополе») (рис. 1).

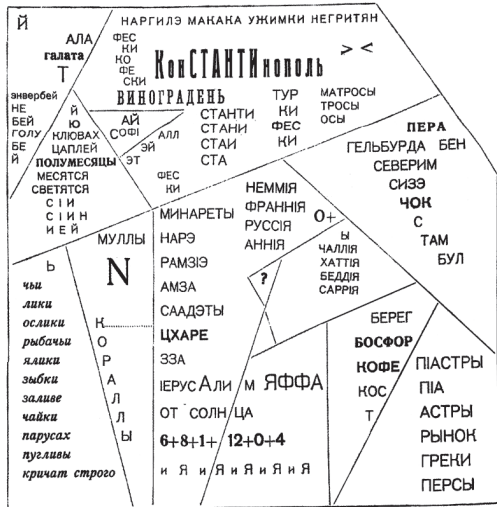


Рис. 1

Визуальные поэмы оказываются органично встроенными в общую композицию не только книги как единого текста, но и «железобетонных поэм» как визуального текста; первый текст книги, «Бани», расположен до собственно вербальной части книги и потому может восприниматься как своего рода аналог рекламы (после него действительно расположена реклама других изданий футуристов); затем располагаются визуально аранжированные тексты и наконец – пять остальных визуальных поэм. При этом в книге нет оглавления, зато она иллюстрирована графикой Бурлюка и напечатана на обороте обоев, что придает ей особо орнаментальный внешний вид.

Изоэлемент был еще более усилен в «железобетонных поэмах» Каменского 1917 г. «Солнце» и «Тифлис» (опубликованы в книге «1918»), где наряду с вербальными компонентами в текст включены также пиктограммы, содержат подпись автора в нижнем левом углу (как на картинах) (рис. 2).

3. *Стенька Разин. Роман.* (М., 1916. Фактически – 1915. Переработано в 1928).

В этой большой книге Каменский продолжает активно внедрять в общую прозаическую ткань повествования внешние признаки стиховой формы: прежде всего, версейную строфику, а кроме того – звукоподражание и собственно заумь, которые были привнесены в русскую литературу Хлебниковым и Крученых, как известно, именно в стиховой форме.

Разговор взаимно не понимающих языка друг друга «негров» и Разина описан в романе следующим образом:



Рис. 2

«Степан крикнул неграм:
— Жбра—маю—харра—оу—

Негры запели грустную, расставальную песню, медленно ударяя в ладоши.

Юин-дэо—смайн—хэй
Ускъ—арну—бэлн—хэй
Штуаш—мэи—ю з—хэй
У—э—рра—моуо—
Оаэ—их—йэ—»

Интересно, что в следующих редакциях этого неоднократно перерабатывавшегося романа Каменский оставил неграм всего три первых строки из их заушной песни.

В «привольном романе» автор продолжает и эксперименты с использованием прозиметрии, что в сочетании с версейной графикой создает в ряде моментов вполне, видимо, запланированный Каменским эффект неразличения прозы со сверхкраткой строкой, к тому же располагаемой нередко с большим отступом от правого края, и лишенного внешних примет стиха верлибра (рис. 3).

Еще очевиднее этот эффект проявляется в лирических фрагментах романа; так, в следующем отрывке, занимающем вместе с рисун-

учусь летать над тобой. Ты станешь ловить меня
за хвостъ.

Великое—совсѣмъ простое.
Посмотри глазами въ глаза;

У неба глаза ясные.
У солнца глаза грѣютъ.
У лѣса глаза шумятъ.
У травы глаза растутъ.
У песка глаза жолтые.
У воды глаза бѣгутъ.
У чаякъ глаза летаютъ.
У острова глаза круглые.

Сядь на кочку, послушай сердце свое:

Будто жукъ.
Будто вѣтка.
Будто камень.
Будто всё есть.
Будто кажется.
Будто качели.

Великое—совсѣмъ простое.

Озеро.
Лиди.
Лебеди.
Камышь.
Кусты.
Тишина.

А въ озерѣ—небо со звѣздами.
А въ лиляхъ—благоуханіе любви.
А лебеди—на крыльяхъ.
А камышь—поеть.
А въ кустахъ—гнѣзда птицъ.
А въ тишинѣ—беременная мудрость.

Рис. 3

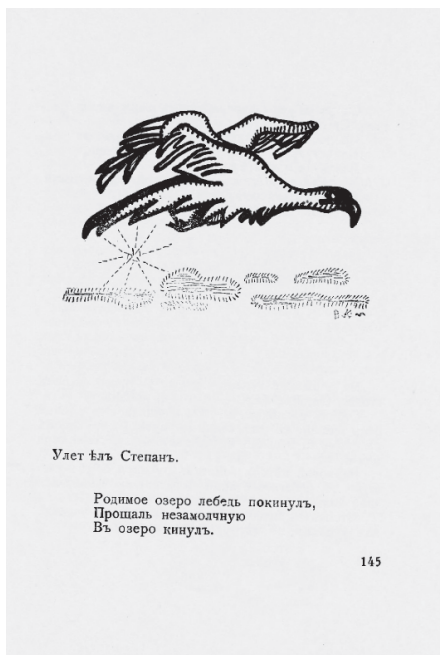
ком отдельную страницу, первую строку следует рассматривать как прозаическую, а три идущих после пробела — как стихи:

Улетел Степан.
Родимое озеро лебедь покинул,
Прощаль незамолчную
В озеро кинул.

А вот как это выглядит в книге (рис. 4).

4. Книга о Н. Евреинове (Пг., 1917).

В этом нетрадиционном по форме критико-лирическом произведении Каменский вставляет в сплошной искусствоведческий текст пять отпечатанных на отдельных страницах, но никак более не выделенных из общего текста прозаических лирических миниатюр.



Улетѣлъ Степанъ.

Родимое озеро лебедь покинулъ,
Прощаль незамолчную
Въ озеро кинулъ.

145

Рис. 4

5–6. *Девушки босиком. Стихи* (Тифлис, 1917). *Звучаль веснянки* (М., 1918).

В двух первых собственно стихотворных книгах Каменский демонстрирует безусловные пристрастия к наиболее раскованным стиховым формам, входящим в оборот в его время: это, с одной стороны, радикальная тоника, освоенная им вслед за Маяковским, и с другой стороны – свободный стих (верлибр), к которому тот же Маяковский практически не прибегал (зато им писали Крученых, Гуро, Бурлюк, значительно реже – Хлебников). Вот один из характерных верлибров Каменского, датированный 1916 г.:

ДЕВУШКИ БОСИКОМ

Алисе Коонен

Девушки босиком –
Это стихи мои,
Стаи стихийные.

На плечах с золотыми кувшинами
Это черкешенки
В долине Дарьяльской
На камнях у Терека.

Девушки босиком –
Деревенские за водой с расписными
Ведрами-коромыслами
На берегу Волги
(А мимо идет пароход).

Девушки босиком –
На сборе риса загарные,
Напевно-изгибные индианки
С глазами тигриц,
С движеньями первоцветных растений.

Девушки босиком –
Стихи мои перезвучальные
От сердца к сердцу.
Девушки босиком –
Грустинницы солнцевстальные,
Проснувшиеся утром
Для любви и
Трепетных прикосновений.

Девушки босиком –
О, поэтические возможности –
Как северное сияние –

Венчающие
Ночи моего одиночества.

Все девушки босиком —
Все на свете —
Все возлюбленные невесты мои.

В отличие от большинства ранних русских верлибристов, Каменский использует и оригинальные варианты этой стиховой формы — например, вводит в одно из стихотворений регулярную окказиональную рифму, отмечающую первые строки каждого из девяти катренов:

АКАФИСТ

О поэтическая печаль
Поэта-пророка непризнанного на родине
В своем родном городе
На Каме в Перми.

О поэтическая венчалъ
Поэта-пророка увенчанного далекими
Чужими нездешними
Тысячами людей.

О поэтическая молчалъ
Поэта-пророка ушедшего в мудрости
От славы к бесславию
От суеты к созерцанию.

О поэтическая звучалъ
Поэта-пророка открывшего жизни
Звучальные радости
Расцветающим дням.

О поэтическая встречалъ
Поэта-пророка встречавшего девушек
Стройных и нежных
Подруг и невест.

О поэтическая ярчалъ
Поэта-пророка ярчайшого в творчестве
Разливно-напевного
В российской Поэзии.

О поэтическая раскачалъ
Поэта-пророка в исканиях бурного
В скитаньях мятежного
Всегда бесшабашного.

О поэтическая началъ
Поэта-пророка взнесенного крыльями
К океанским возможностям
Воли без берегов.

О поэтическая скончалъ
Поэта-пророка вернувшегося на Каменку
Домой для постройки
Часовни с лампадами.

Господи сохрани и благослови.
Аминь.

Еще одна оригинальная стиховая форма, до Каменского крайне редко встречающаяся в русской поэзии, – моностих. В «Девушках босиком» он обращается к ней дважды, причем в очень оригинальной вариации: во-первых, текст каждого моностиха полностью дублируется в его заглавии (кстати, заглавие в русском моностихе – тоже «изобретение» Каменского); во-вторых, все слова в моностихах слиты в одно нерасчлененное единство, позволяющее читать их несколькими способами в зависимости от выбираемых читателем границ слова (позднее этот прием будут активно использовать А. Горнон и Д. Авалиани):

ЗОЛОТОРОЗЫПЬЮВИНОЧЬ

Золоторозыпьювиночь.

<1916>

РЕКАЧКАЧАЙКА

Рекачкачайка.

<1914>

В ряде стихотворений двух своих первых поэтических книг Каменский активно использует также звукопись, например, имитируя «детскую» заумь:

КОЛЫБАЙКА

Н. Н. Евреинову

Линьничка
Минничка
Летка
Хорошечка
Славничка
Байничка

Спинничка
спи-спи-спи.

Кусареньки
Мареньки
Дареньки
Жареньки
Бусы
Ракушки
Камушки

спи.

Цинить-тюрьлю
Цинить-тюрьлю
Улетелчки
Птички
Песенки
Лесенки
Палькай
Водички

и спи-спи-спи.

Мушки у
Ямушки
Лягушки
Квакушки
Барашки с
Рожками
Кружочки
Снежочки

спи-спи

Малякаля
Бакаля
Куколки
Мячики
Крылышки
ш-ш-ш-ш
ушки-игрушки
спатеньки
слатеньки
спи летка
солничка

спи-ау-ау-ау-ау.

Наконец, прозиметрия, к которой поэт, вслед за прозой, обращается и в стихе: в «Звучали» она принимает форму авторских эпиграфов-объяснений, помещенных перед каждым стихотворением:

ВЕЛИКОЕ – ПРОСТОЕ

И. Е. Пенну. Это когда я
встречался с Вами за чаем

На поляне рыжий ржет жеребенок,
И колоколят колокола,
А я заблудился, Поэт-ребенок
Приехал к морю в Куоккала.
На море вышел – утро святое,
Волны сияли – звали играть,
Море такое было простое,
Даль ласкала, как будто мать.
И засмеялся, и странно сердцу
Было поверить в весну зимой.
Я наугад открыл какую-то дверцу
И веселый пошел домой.
А вечером совсем нечаянно
Встретил простого старика, –
За столиком сидел он чайным,
И запомнилась у стакана его рука.
Все было просто – нестерпимо,
И в простоте великолепен,
Сидел Илья Ефимович великий Репин.
На поляне рыжий ржет жеребенок
И колоколят колокола.
Я стал ясный ребенок,
Благословенный в Куоккала.

1915 (?)

7. Его-моя биография великого футуриста (М., 1918).

В своей первой мемуарно-автобиографической книге Каменский (одним из первых в русской литературе) начинает использовать стихоподобную короткую строфу (версе) за пределами собственно художественного жанра.

При этом цельный текст у него распадается на миниатюры, каждая из которых располагается на отдельной странице, чем подчеркивается их особая автономность:

КАМА

Кама – вот волшебный журчальный источник утрозарных радостей, неожиданных праздников, яркоцветных затей, славных подвигов.

Кама – будто первый верный друг, никогда неизменный, всегда близкий, добрый, светлый.

С самой ранней весны, как проходил лёд, прибывала вода, появлялись

пароходы, подавая свистки, ставились нефтянки, пристани, а на берегу целые дни рыбаки смолили лодки, иные — мартышки — ловили дрова баграми, по вечерам сакали рыбу — Кама с каждым зеленеющим днем обещала все новые восторги, новые возможности, новые костры в отраженьях у берегов.

Кама — единственное — как Солнце — счастье, ласково матерински обвеявшее мое сиротское детство теплыми чудесами.

Кама — вот кто была моей желанной подругой ни разу меня не обидевшей.

Принципиальным оказывается в книге и обильное цитирование стихов, чаще всего — собственных (как ранее опубликованных, так и специально написанных для книги), что позволяет рассматривать «Биографию» как прозиметрическое единство:

Займка наша —
 Гора и берег Камы
 Домик в косогоре.
 Баржи и плоты.
 Пиленым деревом
 Пахнут вечера
 Сегодня как вчера
 У балагушек лыковых
 Где пильщики — татары
 Костры дымятся.
 Скрипка и гармошка
 Длинно голоса.
 Кого-то зевласто зовут
 — Татарята ревут.

Кто то сказал ребятам, что земля кружится.

Вася залез с чердака на крышу дома к трубе и действительно увидал, что жизнь кружится и ветер кругом — высоко, страшно упасть.

К

Камень.

(Происхождение слова Камень:
 +К — остро — холодно — твердо.
 +А — сцепление — жидкость — начало.
 +М — мирознание.
 +Ень — звук падения).

Клин — клинок —
 Рекамень — кинь —
 Кусок — комок
 На Кавказе — Казбек
 К — в каске — Куре
 На скате скал
 Скаканье диких коз
 Склонение корень
 По Каме колких кос
 Кистень
 Кустарник
 Клич кукушки
 Кора на елке
 К — в корне кирки
 Каменного века
 Бук и
 Куб.

Змейки клеили
С дребезжалкой
К небу запускали
И — удивленные — следили
И резвой и жалкой
И обиженной душой
Самим летать хотелось:
Птиц полеты
Казались просты и легки.

Недвижность ястреба
Раскрылённая
Сулила затейщикам
Удачи выдумок.

И случилась с Васей острая беда: взрослых дома не было, ребята играли на балконе, а Вася заявил, что полетит сейчас на елку, залез на край балкона, замахал руками и упал на землю, расшибся, долго лежал без сознания, водой отливали, водкой растирали, ожил.

Нянька утешала Васю: ничего — говорит — до свадьбы все заживет.

8. *Пьесы «Стенька Разин»* (Пг.—М., 1919), *«Емельян Пугачев»* (М., 1925).

В драматургических произведениях, написанных по мотивам собственной прозы, Каменский делает попытку перенесения всей гаммы стиховых приемов (прозиметрия, короткая строфа, заумь) на драматический текст.

9. *Цувамма. Поэма* (Тифлис, 1920).

Изданная отдельной книгой небольшая поэма целиком построена на использовании заумного языка.

10. *17 Приключений Хорта Джойс* (М.—Пг., 1924).

В этой книге Каменский предпринимает попытку распространить стиховые приемы на жанр авантюрного романа. Для этого он использует версе, нередко чередующееся с нарочито большими строфами, графически выделенные в тексте (как пиктограммы) плакаты и записи; в этом смысле поэт идет вслед за А. Белым, А. Ремизовым и Б. Пильняком.

Кроме того, в романе активно использована заумная звукопись: для передачи пения, воя урагана и т. д. Вот, например, как начинается девятая глава романа:

В АВСТРАЛИЙСКИХ ДЕБРЯХ

- Тхио-тхио-тхио-тхио... Кырт-кырт...
- Чва-чва. Чва-чва. Чва-чва...
- У-уд. У-уд. У-уд...
- Мит-цаб-гыб. Мит-цаб-гыб.
- Ччио-ччио-ччио...
- Хии-хии-хии-хии-хии-хий...
- Шрр ффа шэр-ффа...
- Цойт-ооо...
- Увр-ббо.
- Цойт-ббо-цойт...

И снова над вершинами заснувших эвкалиптов пронеслась, хлопая крыльями, как в ладоши, большая рыжая птица с металлическим криком: цойт-цойт... цойт-боо...

В колючих кустарниках слышался предсмертный стон зверька, задавленного змеей.

Испуганные черепахи неуклюже камнями падали в воду.

Всюду четко дробилось:— кырррррррь... кырррррррь...

И опять налетали черными молниями черные птицы, пронзительно кричали, свистя и хлопая крыльями, бились о сучья, визжали, нападая на жертву, дрались смертной схваткой, сверкали огненными глазами, мяукали, тыкали, выли, хихикали, верещали.

Над головами только и слышалось:

- Май-ть-мяу...
- Ття-иубб... тя-шубб...
- Ыий-ужь-ыы... ыы..
- Хи-ит... хи-ит... хи-ит...
- Врщ-щ-щ-... врщ-щ-ща...
- Чва-ч... чва-ч...
- Цойт-ббо... Цойт...»

11. Лето на Каменке. Записки охотника. Рассказы. (Тифлис, 1929. Написано в 1927).

Лирическая повесть, рисующая идиллию деревенской жизни, построена как своеобразный цикл прозаических миниатюр – своего рода стихотворений в прозе, слабо связанных между собой. При этом, несмотря на внешне традиционную прозаическую форму, в них снова самым активным образом используется стиховое начало: обильные стихотворные цитаты, строфически организованные фрагменты прозаического целого, звукопись, активная графика в сочетании теперь с миниатюрной (тоже стихоподобной) формой.

12. Путь энтузиаста (М., 1931).

Вторая версия (по сути дела, римейк) мемуарно-автобиографического повествования, использующая те же элементы, что и «Биография», но значительно менее явно – в полном соответствии с антимодернистскими требованиями нового времени.

Наконец, и в своих достаточно многочисленных произведениях советского периода, от которых исследователи русского авангарда обычно с презрением отворачиваются, Каменский продолжает (правда, значительно сдержаннее) использовать художественные открытия, сделанные в футуристические годы. Это и словотворчество на грани заумы (в поэме 1927 г. «Солнцачи» – название говорит само за себя!), и прозиметрия, в поэме «Север» (1930) проявляющаяся во введении непосредственно в стихотворный текст двух квазипрозаических (в действительности, верлибрических) «справок», и верлибр, который Каменский монтирует в раёшный стих поэмы 1937 г. «Колхозная честь».

Все сказанное выше позволяет, как нам представляется, во многом по-новому взглянуть на место Василия Каменского в истории русской поэзии: он был подлинным первооткрывателем (или, по меньшей мере, первоосваивателем вместе со своими коллегами-футуристами) многих формальных новаций, нашедших затем продолжение в творчестве представителей так называемого «второго авангарда»; среди них – прозиметрия, в том числе и за рамками художественного дискурса, короткая (версейная) строфа, использование прозаических миниатюр в составе большой прозы, заумь в прозе и драматургии, акцентный и свободный стих, раёшник, моностих, прозиметрия и визуальная техника – в поэзии.

Примечания

¹ См. напр.: *Сарычев В. В.* Эстетика русского модернизма. Воронеж, 1991; Экспериментальная поэзия: Избранные статьи. Калининград–Мальборк, 1996; *Иванюшина И. Ю.* Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003; *Казарина Т. В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004; *Федотова Е.* Эволюция лирики В. В. Каменского. АКД. Казань, 2001 и др.

² См. напр.: *Бирюков С.* Року укор. Поэтические начала. М., 2003 и др. издания подобного рода.

³ *Абашев В.* Пермь как текст. Пермь, 2000. С. 160.

⁴ *Нильссон Н.* Русский импрессионизм: стиль «короткой строки» // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–234.

⁵ См.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 177–219.

⁶ По свидетельству А. Цветкова: «"Землянку" тогдашняя критика списала на счет увлечения Каменского гамсуновским "Паном"» (*Цветков А.* Авиатор, футурист, анархист // Каменский В. Проза поэта. М., 2001. С. 7).

⁷ *Каменский В.* Лето на Каменке. Пермь, 1961; *Каменский В.* Степан Разин. Пушкин и Дантес. Художественная проза и мемуары. М., 1991; *Каменский В.* Проза поэта. М., 2001.

⁸ См.: *Орлицкий Ю.* Стrophicеские особенности прозы Андреева // Творчество Леонида Андреева: современный взгляд. Орел, 2006. С. 90–97.

⁹ Подробнее см.: *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М., 2002. С. 30, 633–635.

¹⁰ *Корона В. В.* Проблема формы «Железобетонных поэм» Василия Каменского // Дергачевские чтения – 1998. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 1999. С. 156–158.

¹¹ Интересно, что в 1915 г. А. Шемшурин так и писал в своем отзыве на «Константинополь» (не обращая внимания на необычность формы): «В поэме излагаются в художественной форме впечатления от поездки в Константинополь» // Цит. по: *Каменский В.* Танго с коровами. М., 1991. С. 13.

© М. В. Серова

Ижевск

АВТОР И ТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДА ШИХОВА

Я их мог позабыть?

Б. Пастернак

Творчество Влада Шихова выражает продуктивные художественные тенденции развития современной русской поэзии, вписанной в региональный контекст Удмуртского края¹.

Наблюдение за процессом творческой индивидуальности позволяет, с одной стороны, спроецировать систему частных замечаний по конкретному поводу на теорию литературы в целом, а с другой, наполнить общие теоретические положения материалом живой художественной практики. В этом случае особую актуальность приобретает теория автора, ибо, изучая современную региональную литературу, исследователь имеет доступ к непосредственному контакту с биографическим автором и обязан так или иначе соотносить выстраиваемую научную концепцию с прямым выражением авторской интенции и художественной воли. Здесь открывается широкая перспектива понимания, на каких уровнях художественного целого действительно проявляет себя эта «воля», а какие уровни формируются по другим, не всегда подвластным автору, законам смыслопорождения. Заострим вопрос о взаимоотношении автора и текста, поставив во главу угла самую большую для интерпретаторского направления в литературоведении проблему – проблему интертекстуальности.

Невозможно не признать наличествующего в филологической практике стереотипа, связанного с установкой на то, что достовер-

ность устанавливаемых интерпретатором межтекстовых связей определяется в первую очередь ссылкой на так называемый «литературный факт». Если в системе интерпретации превалирует ассоциативный, а не «архивно-документальный» метод, такая интерпретация оказывается весьма уязвимой и может быть легко опровергнута критикой, основанной на той же неизбежно ассоциативной логике, только из другого аналитического дискурса.

Всем известно классическое содержание теории интертекста и интертекстуальности, в которую заложена мысль о формообразующей функции реципиента. Напомним в очередной раз основные тезисы данной теории: «Разрабатывая теорию интертекста, Кристива установила, что интертекст – не совокупность “точечных” (т. е. обладающих устойчивым смыслом) цитат, а пространство схождения всевозможных цитаций. <...> Ныне мы знаем, – пишет в этой связи Барт, – что текст представляет не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический (“сообщение” Автора-Бога) смысл, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным. <...> Литературное слово (текст) в трактовке Кристевой “сверхслово” – место пересечения текстовых плоскостей... диалог различных видов письма – письма самого писателя, письма получателя (или персонажа) и, наконец, письма, образованного нынешним или предшествующим культурным контекстом. <...>. Интертекст, по Кристевой, пишется в процессе считывания чужих дискурсов ... отсюда – выдвигаемое ею понятие *письма-чтения* как условия возникновения интертекстовой структуры, которая не “наличествует”, но вырабатывается по отношению к другой структуре»².

«Теоретики постструктурализма придали этой категории (интертекстуальности. – М. С.) значение всеобщего закона литературного творчества. Так, например, Ролан Барт писал: “Всякий текст есть интертекст по отношению к другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение: всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже* читанных цитат – цитат без кавычек»³.

Рассматривая интертекст в феноменологическом аспекте лирического жанропорождения, О. В. Зырянов расширяет традиционно представляемую сферу эстетической рецептивности. «Мы вполне согласны с И. П. Смирновым, – пишет исследователь, – утверждав-

шим онтологический статус лирического интертекста как прямого участника процесса текстопорождения, а не только как продукта читательской (исследовательской) рецепции. Ибо свести весь механизм интертекстуальности только к свойству авторефлексивности – не значит ли серьезно обеднить сам процесс художественного творчества, редуцируя его эстетическую природу до отдельных моментов интеллектуально-аналитической деятельности?»⁴. Однако в общей жанровой концепции интертекста, встроенной О. В. Зыряновым в феноменологический дискурс, реципиенту все же отводится существенная роль: «Феноменологический аспект теории интертекста не ограничивается только проблемой интертекстуальности (т. е. авторской метатекстовой рефлексией), но предусматривает также активность воспринимающего субъекта (реципиента). Ибо “смыслопорождение разворачивается между реально данным и тем целым текстовым фрагментом, что присутствует у читателя в памяти” (Фатеева, 1997, 20)»⁵.

Яркие образцы изучения интертекстуальности как «характерной черты модернистского стиля» представлены в работе А. К. Жолковского «Блуждающие сны»⁶. Стилиевая концепция интертекста, так же как и жанровая, утверждает идею креативности эстетической функции не столько собственно автора, сколько реципиента.

Однако для того, чтобы более или менее объективно определить степень этой функциональности и понять механизм порождения интертекстуального плана, надо учитывать не только феноменологический, но и собственно психологический аспект реализации творческого импульса, то есть исходить из его рационалистической либо интуитивной доминанты. Вот в этом случае сориентировать интерпретатора может только биографический автор.

По свидетельству В. Шихова, творчество для него – прежде всего сознательный процесс. Это проявляется не только в планировании написания стихотворений, но и в продумывании общей логики произведения, тщательной работе с «источниками» художественного вдохновения, главным из которых является Библия. Шихов по образованию филолог и, естественно, носитель большого объема общекультурного опыта. Такой состав художественного психотипа максимально реализовал себя в двух поэтических книгах ижевского автора: «Тени» (2000) и «Руны» (2005).

Окончание работы над второй книгой ознаменовалось проявлением нового для поэта – «серафического» – момента. Стихи стали появляться «сами собой» – как результат так называемого «порыва»

или вдохновения. Вследствие данного обстоятельства формы «больших стихотворений» вытеснились лирическими миниатюрами, поэтическими зарисовками, песенками. Изменился интонационный строй лирики: гиератическое звучание торжественной оды перекрылось непринужденной разговорностью живой речи.

«Сигнальным звонком» такой перемены стало стихотворение про «евпаторийский трамвай». По словам автора, оно возникло во сне накануне летнего отпуска, который Шихов ежегодно проводит с семьей в Крыму. Текст был как будто «надиктован». Автору, или в данном случае в большей степени «реципиенту», оставалось его только «записать»:

Евпаторийского трамвая
Узкоколейка хороша.
Вот появился, призывая,
И отзывается душа.

Как хорошо, что путь известен
И с рельс, как раньше, не сойти.
И пусть сей круг печальный тесен,
Но лучшего мне не найти.

Неси туда, за три квартала,
Где горько Горенко жила,
А может, горлинка летала –
Роняла перышки с крыла.

Интертекстуальный «фокус» в данном случае заключается в том, что для самого автора текст предстал как объект семантической дешифровки. Пытаясь разобраться в собственном подсознании, Шихов пришел к выводу о том, что образ Ахматовой в финале возник случайно. Сам по себе он не обладает первичной семантической значимостью, а является метонимической отсылкой к месту предполагаемого путешествия. В Евпатории действительно сохранился дом, где когда-то жила Ахматова, и напротив него в самом деле проходит запомнившаяся поэту трамвайная узкоколейка. Интертекстуальная связь с ахматовским творчеством, по авторскому искреннему убеждению, здесь заведомо исключена: он не только ее изначально не предполагал, но и не отрефлектировал в «конечном итоге».

Актуальный сюжет стихотворения, осознанный автором как «намеренный», связан, оказывается, с творчеством Н. Гумилева. Это «прямая» отсылка к гумилевскому «Заблудившемуся трамваю». Авторская трактовка собственного текста, надо согласиться, вполне

логична: заблудившийся во времени трамвай сориентировался в своем направлении. Он, наконец, везет поэта к возлюбленной, с которой его некогда развела судьба. В. Шихов был удивлен и даже несколько раздосадован по поводу того, что читатель – автор данной статьи – этого «прозрачного» «гумилевского» сюжета «не угадал». На наш взгляд, «объективно» «гумилевская» тема в тексте не особенно проявлена. Сам по себе «трамвай» не является ее маркером. Этот образ достаточно многослоен не только в общем контексте поэтической традиции, но и даже в структуре конкретно взятого гумилевского текста. И. В. Петров, анализируя «Заблудившийся трамвай», справедливо отмечает полисемантическую природу художественной образности, воплощающую черты акмеистической поэтики, которые проявили себя в творчестве ее убежденного теоретика и самого последовательного практика: «Образ, создаваемый Гумилевым, подчеркнуто многотонален, внутри него звучат принципиально разные голоса. Это и голос Марьи Мироновой, и голос дантовской Беатриче, и родной для поэта голос Анны Ахматовой»⁷. Кроме того, исследователь указывает на распространенность «трамвайной» темы в русской поэзии XX в. и на источники ее критической рецепции⁸.

Данная тема в шиховском тексте тоже в принципе распознаваема – только в отличной от установленной автором интертекстуальной связи. Кстати сказать, генетически не такой уж и далекой – это знаменитая «трамвайная вишенка» О. Мандельштама. Однако эта «прямая» (лексическая) связь может быть квалифицирована как «случайная», или во всяком случае «общетематическая», не формирующая ситуацию поэтического диалога. Интертекстуальный диалог с Мандельштамом устанавливается в стихотворении В. Шихова не на лексическом, а на интонационном уровне. Размер, которым воспользовался Шихов, окрашен мандельштамовским семантическим ореолом. Это облегченный пиррихиями ямб, именуемый в стиховедческой традиции четвертым пеоном⁹. Форма поэтической стопы выглядит так: — — — / . Данным размером написаны такие известные мандельштамовские стихи, как «Silentium» (1910, 1935), «Вернись в смесительное лоно...» (1920), «Когда щегол в воздушной сдобе...» (1936), «Люблю морозное дыханье...» (1937) и др.¹⁰

Однако, несмотря на то, что интертекстуальный план текста объективнее всего проявляется на уровне интонации, по свидетельству многих поэтов, самом первичном и самом бессознательном, нельзя совсем игнорировать лексико-семантическую структуру текста, в центр которой здесь попадает образ «тесного круга». Сам автор по-

нял его как аллюзию на «Божественную комедию» Данте. На уровне индивидуальной читательской рецепции без авторского комментария данная связь тоже оказалась не установленной, в то время как центральный, не только семантический, но и композиционный статус этого образа побудил «случайный» ахматовский мотив квалифицировать как закономерно системный в бессознательной логике поэтического мышления. Центральный сегмент текста и есть то самое «точечное» попадание в дискурс «ахматовского письма». В стихотворении Ахматовой 1959 г. «Читатель» присутствует образ «тесного» «назначенного» круга, породивший достаточно обширный поэтический контекст:

Наш век на земле быстротечен,
И тесен назначенный круг,
А он неизменен и вечен –
Поэта неведомый друг.

А. Найман, комментируя вышеприведенный фрагмент, установил интертекстуальную связь стихотворения Ахматовой с творчеством Б. Пастернака, а через него – с более широкой, европейской, традицией воплощения темы духовной избранности: «...явная обнаруживается переключка стихотворений “Читатель” и “Поэт” с “Посвящением” и “Театральным вступлением” к “Фаусту” в пастернаковском переводе, который он кусками, по мере завершения, читал Ахматовой. Одинаковый подход к теме и сходное ее разрешение подчеркивается текстуальными совпадениями: *“Распался круг, который был так тесен”* и *“И тесен назначенный круг”*»¹¹.

Друг Ахматовой, собеседник и впоследствии мемуарист, объясняющий ее стихи на основе не только своих личных соображений, но и авторских комментариев, суммируя разноуровневый, но эстетически равноправный художественный опыт, сделал вывод: «Стихотворение “Читатель” – это ее, разработанная вне всех прежних традиций, версия поэтического сюжета “Диалог Поэта с Не-поэтом”. <...> Бег времени, дефицит его в новом веке, ускорившийся темп восприятия мира вынуждали искусство к экономии: “Наш век на земле быстротечен, и тесен назначенный круг”. Двоящийся, троящийся Поэт – это Шекспир (Пастернак) – Гоголь – Лермонтов; двоящийся, троящийся Читатель – это Поэты, читающие (или цитирующие) друг друга; и Белинский (уже как имя нарицательное), читающий Поэтов»¹².

Что касается интертекстуальной связи с творчеством Б. Пастернака, то ее проявленность в данном случае осуществляется благодаря не только содержанию его знаменитых переводов, но и соб-

ственно лирическому контексту. В пастернаковской лирике отмеченная Найманом тема «круга» и «ускорившегося темпа восприятия мира», обусловившая чрезвычайную экономическую емкость поэтического слова, ориентированного на особый тип читательского сознания, нашла эксплицированное выражение. Стихотворения цикла «Я их мог позабыть» скрепляются внутренней темой творческого единомыслия «тесного круга» поэтов-современников, в русле которой осуществлялось не только эстетическое, но и историческое самоопределение художников XX века. Центральным звеном соответствующего семантического комплекса является стихотворение с характерным, как было отмечено А. Найманом, «скоростным» сюжетом:

Нас мало. Нас может быть трое
Донецких, горячих и адских
Под серой бегущей корою
Дождей, облаков и солдатских
Советов, стихов и дискуссий
О транспорте и об искусстве.

Мы были людьми. Мы эпохи.
Нас сбило, и мчит в караване,
Как тундру под тендера вздохи
И поршней и шпал порыванье.
Слетимся, ворвемся и тронем,
Закрутимся вихрем вороньим

<...>

В структуре данного сюжета оформляется тема особой поэтической памяти как стихийного «узнавания» родственных поэтических душ в общем беспомыслии исторического бега времени:

Я их мог позабыть? Про родню?
Про моря? Приласкаться к плацкарте?

Поэтический «круг», обозначенный Пастернаком, скорее всего не определен намеренно. Однако интерпретаторы пытались выяснить, кто эти «трое». Естественно, сам автор. Возможно, кумир его поэтической юности В. Маяковский и, предположительно, Марина Цветаева, которой Пастернак подарил книгу «Темы и вариации» с дарственной надписью: «Несравненному поэту Марине Цветаевой. “Донецкой, горячей и адской”»¹³.

Открытую Пастернаком в 20-е гг. XX в. тему в 60-е подхватит Ахматова. В цикле «Венок мертвым» есть стихотворение, которое

можно понимать как прямую реплику в поэтическом диалоге – «Нас четверо»:

Ужели и гитане гибкой
Все муки Данта суждены.

О. М.

Таким я вижу облик Ваш и взгляд.

Б. П.

О, Муза Плача...

М. Ц.

...И отступилась я здесь от всего,
От земного всякого блага.
Духом, хранителем «места сего»
Стала лесная коряга.

Все мы немного у жизни в гостях,
Жить – это только привычка.
Чудится мне на воздушных путях
Двух голосов перекличка.

Двух? А еще у восточной стены,
В зарослях крепкой малины,
Темная, свежая ветвь бузины...
Это – письмо от Марины.

В основном тексте стихотворения, посвященном Цветаевой, сохраняется пастернаковская поэтика «умолчания», по логике которой выбирается «тесный круг» поэтических единомышленников, но эпиграфы, сопровождающие текст, обнажают авторскую позицию по поводу так называемого «основного состава» или поэтического «ствола»¹⁴. Эта ахматовская позиция окажется в конечном итоге тенденциозно определяющей. В диалогах С. Волкова с Иосифом Бродским данная тенденция обнаружит себя в очередной раз: «...в истории русской поэзии XX века, особенно с западной точки зрения, существует некая неофициальная “большая четверка”: Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Ахматова»¹⁵.

Однако 60-е гг. русской поэзии XX в. пытались утвердить в качестве «большой четверки» другой, официальный, «художественный коллектив»:

Нас много. Нас может быть четверо.
Несемся в машине как черти...
Что нам впереди предназначено?
Нас мало. Нас может быть четверо.

Мы мчимся –
а ты божество!
И все-таки нас большинство.

В этом стихотворении А. Вознесенского, посвященном Б. Ахмадулиной, основанном на явной полемической подоплеке с Пастернаком и Ахматовой, утверждается совершенно иная поэтическая идеология – идеология не «тесного круга», а идеология «большинства». Поэтому, если исходить не из формальных текстовых признаков (см., например, устойчивый в контексте темы мотив «скорости»), а из эмоциональной, мировоззренческой доминанты, текст Вознесенского следует исключить как из потенциально открытого интертекстуального пространства стихотворения Шихова, так и из общей системы его поэтической саморефлексии.

Интертекстуальный объем стихотворения Шихова реализует себя не только на уровне парадигматической (семантической) структуры, он определяет и синтагматическое (сюжетное) развертывание поэтической темы. Лирическое «Я», воплощенное в тексте, оказывается тем провиденциальным поэтом-другом-читателем, к которому было обращено слово Ахматовой и о котором Мандельштам писал в своей статье «О собеседнике»: «У каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Значит, я и есть таинственный адресат»¹⁶.

Так, В. Шихов совершенно произвольно для себя подключился к одному из ключевых поэтических сюжетов русской лирики XX в., формирующих систему ее важных маргинальных подтекстов. Таким образом он приобщился к «узкому кругу» духовной элиты, всегда позиционирующей себя в истории в качестве «трагического меньшинства».

Однако данный смысловой объем текста оказался сформирован креативной функцией конципированного автора, заявившего свой авторитарный статус по отношению к поэту на уровне «диктата поэтического языка» (И. Бродский). Что касается демиургической роли биографического автора, то она в конечном итоге реализовалась всего лишь в дополнительном эстетическом жесте, запускающем меха-

низм развертывания «гумилевского сюжета», важного в этом случае для определения индивидуальных поэтических координат. Для того, чтобы воплотить сознательную интенцию, а точнее – объективировать авторскую рецепцию собственного текста, В. Шихов обеспечил его эпиграфом из «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева: «*Он заблудился в бездне времен*».

Данный смысловой штрих вписал конкретно взятый мотив одиночества в общепоэтическую тему духовной избранности, которая в эстетической рефлексии XX в. утратила свой традиционный романтический ореол. Поэт, раздвоившийся в лирическом герое («одном из многих», “рядовом седоке”, ничем не защищенном от катастрофической истории XX века, кроме своей подключенности к “вечным снам” культуры»¹⁷) и собственно в авторе, впитавшем трагический опыт самоопределения лучших из лучших, обрел в конце концов психологическое единство, культурно-историческую идентичность и субъектную значимость. В итоге механизм порождения интертекстуальности, рассмотренный в отношении текста Влада Шихова на двух рецептивных уровнях – авторском и читательском, достаточно рельефно обнажил «ментальную структуру эстетического объекта как эйдоса художественной целостности»¹⁸.

Примечания

¹ См. об этом: *Серова М. В.* Проблема идентичности в мифопоэтическом пространстве Влада Шихова // Литература Урала: История и современность. Сб. статей. Вып. 2. Екатеринбург, 2006. С. 376–385.

² *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. М., 2002. С. 42–43.

³ *Липовецкий М.* Русский постмодернизм. Екатеринбург, 1997. С. 10.

⁴ *Зырянов О. В.* Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 404.

⁵ Там же. С. 405–406.

⁶ *Жолковский А. К.* Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М., 1992.

⁷ *Петров И. В.* Акмеизм: поиски констант // Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1: Новые художественные стратегии. Екатеринбург, 2005. С. 139.

⁸ *Кроль Ю.* Об одном необычном трамвайном маршруте // Русская литература. 1991. № 1. С. 208–218; *Тименич Р. Д.* К символике трамвая в русской поэзии // Учен. зап. Тартуского ун-та: Тр. по знаковым системам. Вып. 754: Символ в системе культуры. Тарту, 1987. С. 1.

⁹ О проблеме пеона в русском стиховедении см.: «Данная проблема в науке о русском стихе решается двояко: большинство стиховедов (среди них Б. В. Томашевский, В. Е. Холшевников) не без основания считают пеон 1 и 3 разновидностями хорей, а пеон 2 и 4 – разновидностями ямба. Однако в 1969 г. Б. Я. Бухштаб выступил с интересными соображениями, которые, так сказать, реабилитируют пеоны в системе русского классического стиха. В частности, исследователь нашел интерес-

ный текст в стихах современного поэта А. Кушнера, который описан им как пеон 4, считавшийся для русского стиха уже несомненной фикцией» (*Новицкая Л. П.* Введение в стиховедение: Метрика, ритмика, строфика. Стих и смысл. Петразаводск, 2003. С. 34). Благодарю Н. Г. Медведеву за консультацию по данному вопросу.

¹⁰ Благодарю Д. И. Черашнюю за консультацию по данному вопросу.

¹¹ *Найман А.* Рассказы об Анне Ахматовой. М., 2002. С. 86.

¹² Там же. С. 89–90.

¹³ *Пастернак Б.* Стихотворения. М.; Л., 1965. С. 643.

¹⁴ Интересное рассуждение по поводу «ствола» русской поэзии XX в. содержится в письме В. В. Мусатова к Е. Верещагиной: «Я понял, что Тарковский – хороший поэт, но это “младшая” ветвь, а не “ствол”. Как, например, Кузьмин. То есть автор хороших стихов, но не создатель личного поэтического “космоса”, как Блок или Мандельштам. Таков, кстати, Самойлов, которого я тоже очень люблю. Просто это “минориты”, “младшие”. У них узкий объем грудной клетки и короткое дыхание. Они дышат горным воздухом, когда им удается “выпрыгнуть” в эту сферу. А <нна> А <хматова> или О <сип> М <андельштам> в этой сфере живут и дышат постоянно, там – среда их обитания. Тарковский или Самойлов (можно назвать и другие имена) – гости там, где А <нна> А <хматова> и О <сип> М <андельштам> – постоянные обитатели. <...> В XX веке “предел” был задан Блоком, но войти в его диапазон и пребывать там во всей естественности творческого состояния смогли только Пастернак, Мандельштам и Ахматова. О Цветаевой я не говорю, – она мне не близка, но, возможно, что их, действительно, было “четверо”». («Свет мой канет в бездну. Я вам оставлю луч...»: Сб. публикаций, статей и материалов, посвященных памяти Владимира Васильевича Мусатова. Великий Новгород, 2005. С. 240).

¹⁵ *Волков С.* Диалоги с Бродским. М., 2003. С. 278.

¹⁶ *Мандельштам О.* О собеседнике // Слово и культура. М., 1987. С. 49.

¹⁷ Письмо В. В. Мусатова к Е. Верещагиной // «Свет мой канет в бездну...».

¹⁸ *Тюна В. И.* Архитектоника эстетического дискурса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995. С. 213.

© **О. Н. Фокина**
Новосибирск

АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ РОМАНА М. КОМАРОВА «ЖИЗНЬ ВАНЬКИ КАИНА»

Творчество Матвея Комарова в истории русской литературы XVIII в. рассматривается как явление «массовой» литературы в демократической прозе 1760-х гг.¹ М. Комаров (нач. 1730-х гг. – 1812?) был крепостным, получившим вольную после смерти госпожи в 1785 г.², его роман «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных похождений» вышел в свет в 1779 г. В том же году появилось еще одно издание этой книги, в которое были включены «Песни», «петые Каином» в тюрьме (они были заимствованы из «Собрания разных песен М. Д. Чулкова»³).

В это время в западноевропейских литературах на первом плане стоял роман. Успех просветительского нравоописательного романа и его популярность были обусловлены новой проблематикой: частная жизнь героя в определенных обстоятельствах. В романах обсуждались актуальные для того времени социальные и этические вопросы, это связывало роман с эмпирической реальностью, знакомой каждому читателю⁴. Жизнь героя рассматривалась как индивидуальная судьба и как проявление «натуры» человека. Признанным открытием романа XVIII в. (Д. Дефо, С. Ричардсона, Ж.-Ж. Руссо и др.) является психологизм.

Подчеркивая достоверность романа, писатели представляли свои произведения как найденные или попавшие им случайно в руки рукописи или документальные свидетельства, как историю, рассказанную самим героем, и т. п. Этот прием устанавливал определенную дистанцию между автором и героем, которая менялась в зависимости от позиции автора. Автор заявлял о себе в предуведомлениях, в примечаниях, в комментариях. Активную роль в романе играл и читатель, прежде всего, как «сочувственник» автора. Автор «вел» своего читателя по страницам истории, однако повествование было построено таким образом, что читателю открывалась возможность составить собственное мнение и сделать свои выводы по поводу прочитанного⁵.

Художественные достижения европейского нравоописательного и психологического романа во всей полноте открылись русскому читателю лишь в переводах последней трети XVIII в. В конце 70-х гг., когда М. Комаров писал роман о Ваньке Каине, переводной роман только начинал свой путь в область массового чтения в России, поэтому опыт М. Комарова – читателя романов, как можно предполагать, включал самый разнородный материал: переводной роман, отечественную рукописную традицию (рукописные сборники с повестями XVII и первой половины XVIII в., новеллистику, переложения рыцарских романов из народных книг).

Новые композиционные принципы построения просветительского романа были усвоены М. Комаровым, по-своему представлен в его романе и такой характерный прием, как включение читателя в художественное пространство произведения. В предуведомлении к роману автор обращается к «благосклонному читателю» и сообщает, что «...ныне любезные наши граждане, не боясь за сие пустого, древнего, анафемического грома, не только благородные, но и средней и низкой степени люди, а особливо купечество, весьма охотно в чте-

нии всякого рода книг упражняются»⁶. Он ссылается на мнение «некоторых из них молодых людей», которые читали книжку о французском мошеннике Картуше и говорили, что в России подобных ему мошенников и других приключений, достойных внимания, не было. М. Комаров им возражает: «...бывали и в нашем отечестве в натуре чудные явления и в обществе великие дела и многие достойные примечанию перемены; бывали и есть разумные градоначальники, великие герои, неустрашимые полководцы, случались со многими людьми такие приключения, которые достойны б были занять место в историях; бывали и есть великие мошенники, воры и разбойники» (330). Но не хватает, по мнению автора, «прилежных писателей», не стихотворцев и авторов комедий, а «истории писателей» и людей, которые бы «вели журнал своей жизни», тогда бы со временем появилось «немалое количество достойных любопытного чтения книг, и потомки б наши с большим удовольствием читали в оных о делах своих предков, нежели деяния иностранных народов» (331). Таким образом, М. Комаров отделяет себя от авторов-классицистов и заявляет о себе как о писателе, предпочитающем достоверность и сюжеты, связанные с отечественной историей.

М. Комаров располагал разными источниками, как письменными⁷, так и устными. Он пишет, что сам слышал историю Каина, когда в 1755 г. был по своим делам в Сыском приказе, что Каин рассказывал о себе и третьему лицу (указано и его имя – служащий приказа дворянин Федор Фомич Левшин). Располагает автор и «маленьким списком о делах сего мошенника, который писан таким слогом, как обыкновенно подлые люди рассказывают сказки или какие ни есть свои похождения» (331), он уверен, что оригинал был написан «самим Каином или кем другим по его объявлению», ссылается он и на других людей, которые знали Каина.

Уже в предуведомлении задана авторская позиция: ориентация на читающую публику незнатного происхождения, на мнение которой он ссылается, таким образом, беря ее в расчет; использование источников рукописного происхождения, имевших хождение в этой же среде; объединение авторского дискурса (желание рассказать о славных происшествиях в «нашем отечестве» и собственная память о них) и предполагаемая сочувственная реакция читателя, чьи ожидания намерен оправдать автор. После предуведомления следуют «История мошенника Ваньки Каина»; «Дела Каиновы, учиненные во время бытности его сыщиком» (35 историй, каждая из которых – эпизод биографии героя), эта часть романа по стилю часто напоми-

нает документ; «Приложение. Некоторые из песен, петых Каином» (43 песни). Части романа неоднородны в жанровом и стилистическом отношении, но все же составляют цельное повествование, в каждой из частей раскрываются грани личности героя. Повествование сопровождается примечаниями автора, которые дополняют авторскую речь в тексте и являются немаловажной составляющей повествовательной структуры романа⁸.

Эпиграф к первой части романа «От худа иногда рождается добро, а от добра нередко происходит зло» является своеобразным лейтмотивом жизнеописания героя. Эта словесная формула напоминает барочные метафоры, трактующие полноту и единство мира через концепты – парадоксальные, противоречивые образы. На фортуна ссылается автор и в последующем повествовании, когда возникает необходимость объяснить резкую перемену в жизни героя, например: «...нет на свете ничего непоколебимого и твердого, нет постоянного, а только одни превратности и суеты его составляют...» (358). Фортуна, превратности судьбы как констатация порядка вещей в окружающем автора мире, быстрые и порой необъяснимые перемены в жизни героя, тем не менее, не являются основанием для индифферентного отношения к нему автора. Он не только описывает жизнь героя, но и дает ей оценку, обращаясь к читателю.

Сама жизнь героя, описанная автором лаконично, но не беспристрастно, является тем материалом, который дает почву для размышления о жизни человека вообще. Именно поэтому история Каина сопровождается авторской рефлексией. Она проявляется в сентенциях, комментариях, обращенных к читателю. В начале истории, после упоминания о том, что родился Каин от «подлых родителей» (т. е. происхождение из низов, как правило, из крестьянского сословия), автор пишет о характере героя: «Натура по неизвестной нам судьбе одарила сего мошенника острою разума, проворством, смелостию, скорою догадкою и наградила такую фортуною, которая во всех добрых и худых делах ему много способствовала и неоднократно извлекала из самых несчастливых случаев, от которых он иногда и сам никак избавиться не чаял; но к сим натуральным дарованиям доставало только ему во время его малолетства доброго воспитания, чрез которое б он натуральный свой разум научился употреблять не на злые, а на добрые дела...» (332). В романе Комарова получает развитие характерная для просветительского романа проблема «человек и среда». Автор прямо указывает причины преступного будущего Каина: «...обращался всегда

между такими людьми, которые время своей жизни препровождали в праздности, пьянстве, своеволии и во всяких тягостях, у которых он с самого ребячества перенимая все худые поступки и порочные дела такую сделал к тому сильную привычку, что и пришедши уже в совершенный возраст и будучи в благополучии, никак от того отвыкнуть не мог...» (332–333).

Таким образом, перед читателем развернута история, которую определяют, с одной стороны, характер, обусловленный обстоятельствами, с другой – фортуна, игра случая, влияющие на жизнь человека. В размышления о фортуна и судьбе вовлекается читатель, с которым автор как будто «сверяет» свои мысли: «Вот, почтенный читатель, как непостоянна фортуна человеческая: часто веселится, делая добрых людей злосчастливыми и помрачая блистание справедливых...» (370). Причины несоответствия нравственных заслуг и «счастья» автор не берется найти, ссылаясь на то, что «...и самые разумнейшие люди едва ли могут постигнуть, неиспытанны бо судьбы Божеские...» (362).

У Каина есть много общего с героем плутовского романа: маргинальное социальное положение, детерминированное характером; склонность к авантюрам; умение преодолевать удары судьбы; неординарные приключения, из которых он до поры до времени выходит все же победителем, попытки изменить свое состояние. Ему не свойственна рефлексия, хотя и упоминается один пример раскаяния Каина, не имевший, впрочем, последствий. Он хотел оставить свой воровской промысел, но поскольку «...он никакому мастерству, кроме мошенничества, обучен не был, а черную работу работать не имел привычки» (362), то опять вернулся к своим привычкам, даже когда стал сыщиком, свой воровской промысел он не оставил. Несмотря на то, что автор пытается соблюсти беспристрастность, описывая не только «худые», но и «добрые» дела Каина в этой роли, та жизнь, которую ведет герой, оценивается автором однозначно как преступная, а бесславный конец карьеры «вора и сыщика» является закономерным следствием его прегрешений: «А мы теперь обратимся к окончанию дел Каиновых, которому справедливая судьба приуготовляет достойное возмездие. И рок его уже приближается, ибо предела судьбы никак избежать не можно» (384). Таким образом, концепция жизни Каина воплощена в таких взаимосвязанных аспектах, как воспитание, образ жизни, характер, поступки, судьба. Динамика действия в трактовке его жизни и судьбы связана с внешними событиями в жизни героя, внутренний мир его остается закрытым, раз-

вития характера нет, а единичные проявления рефлексии меркнут на фоне авторской.

Автор использует приемы сказа (имитация устного слова, создание атмосферы сопричастности слушателя / читателя изображаемому). Среди речевых признаков поддержания контакта с читателем выделяются прямые обращения: «Однако не думаешь ли ты, любезный читатель...», «всякий представить себе может...», «не удивляйся сему, любезный читатель, дело сие обыкновенное...» (347, 362), комментарии и авторские отступления играют ту же роль. Часто встречаются формы совместного действия, местоимение «мы»: «Однако ж оставим мы, почтенный читатель, шевелить костями приказных служителей, оставим их с покоем ... пускай они... <...> обратимся опять к Каину ...» (349). Эти художественные средства создают иллюзию участия читателя во всем, что происходит в романе. Мастерство рассказчика проявляется в явном предпочтении драматических моментов развития сюжета, в построении диалогов, в лаконичных и ярких характеристиках персонажей.

Манера повествования в романе М. Комарова воскрешала в воображении читателей образцы прозы, популярной в рукописной традиции XVIII в.: фацеции, сатирические повести. Так, колоритно воспроизведена речь самого героя («я не вор, не тать, только на ту же статью...»), а также персонажей из его окружения. Один из них так приветствовал Каина под Каменным мостом: «Видно, брат, что ты нашего сукна епанча (сие значило, что того же сорту человек), поживи здесь в нами, у нас всего довольно: наготы, босоты навешаны шесты, а голоду и холоду полные анбары стоят. Мы, живучи здесь, покои свои внаем отдаем, а проходящим по сему мосту ночью тихую милостыню подаем, а правду тебе сказать, так у нас только пыль да копать, а иногда нечего и лопать» (343, 335). Образная народная речь напоминает стиль «Азбуки о голом и небогатом человеке» («Аз есмь наг и бос, холоден и голоден, всем недостаточен»; «Цел был мой дом, да не велел Бог жить в нем»), «Службы кабаку» («Дом потешен, голодом изнавешен, робята пищать, ести хотят, а мы право божимся, что и сами не етчи ложимся»; «пьяницы на кабаке живут и попечение имут о приезжих людех, как бы их облупити и на кабаке пропити...»)⁹. Песни, «петые Каином», – лирические народные песни, которые часто переписывались в рукописных сборниках XVIII в., их функция в романе, видимо, определялась тем, что восполняла отсутствие психологического рисунка характера героя, в основном начертанного схематично.

Некоторые исследователи находят, что, «считая наказание Каина достойным его воровских проделок, осуждая его черные дела, Матвей Комаров в то же время как бы любуется этим неугомонным человеком. Можно сказать, что роман о Ваньке Каине представляет собою нечто вроде разбойничьего романа, возникшего на русской почве, который затем получит известное признание у наших писателей-романтиков XIX в.»¹⁰. Думается, любования героем у М. Комарова все же нет, но сама история, авантюрная по сути, рассказана настолько занимательно и живописно, что повествование, обогащенное личным опытом писателя, хорошо знавшего жизнь низов, может быть, невольно, но увлекает как автора, так и читателя. «Низовая, бродячая, бесшабашно-анархическая Русь запечатлена тут в ряде эскизных, но колоритных образов, во многих непринужденно написанных сценах и зарисовках»¹¹. Однако автор последовательно отделяет себя от героя и его среды в авторских отступлениях, давая оценку его поступкам; в примечаниях и комментариях в скобках он разъясняет читателю отдельные слова из языка обитателей «дна».

Повествовательная манера М. Комарова в некоторых своих аспектах близка лубочной литературе. Определение «лубочная» в данном случае – не только метафора «массовой» литературы, в принципах изображения, используемых в романе М. Комарова, можно найти много общего с лубком. Так, для лубочного стиля характерна «игра цветового пятна с контуром»¹². В образе Каина можно заметить некоторое сходство с персонажем лубочной картинки – при общем схематизме описания характера и внутреннего мира героя ярко начертаны основные, определяющие его характер признаки. Некоторые поступки Каина представлены более «крупно», как, например, в эпизоде с женитьбой, подобным образом художник выделяет в лубочном изображении самое главное. Лубку присуща и театральная игра, вовлечение в нее зрителя; «зрелищный» характер лубка проявляется и в тех типах народной картинки, которые тяготеют к рассказу в картинках¹³. Эти принципы изображения, характерные для лубочной картинки, находят соответствие в описаниях мошеннических проделок Каина, в колоритных диалогах, содержащих пословицы и прибаутки. Отдельные эпизоды напоминают театральные миниатюры: история о солдате из команды Каина и купеческой жене, в духе фацевий, но с жестоким исходом; женитьба Каина, его венчание, жестокие забавы с элементами фарса (история о веселье на масленицу после свадьбы Каина и наказание «фабричного», вовлеченного самим Каином в воровство).

Как правило, лубок перерабатывает разнородные образцы, по своему «адаптирует» профессиональное искусство; игра цветового пятна с контуром создает предпосылки для «затрудненного», творческого разглядывания, для обсуждения и толкования¹⁴. Предпосылки для читательского толкования созданы и в романе М. Комарова, они обусловлены противоречивым образом главного героя («злые и добрые дела»). Отсутствие прямой связи между последней частью повествования в первом издании (наказание Каина) и присоединенными позже песнями, «петыми» Каином, открывают читателям возможность выбрать лирические мотивы, раскрывающие внутренний мир героя, и связать их с эпизодами его истории. Таким образом, обращения к читателю, имеющие литературное происхождение, дополняются иными средствами, характерными для лубочного типа художественной коммуникации.

Роман М. Комарова, состоящий из разнородных частей, напоминает по структуре сборник. В XVIII в. сохраняют свое значение занимательные сборники старой традиции, сборники смеховой направленности, связанные с городской культурой, появляются рукописные сборники и с новыми текстами. Составители печатных сборников, безусловно, учитывали многовековой опыт рукописной литературы¹⁵. Некоторые печатные сборники запечатлели процесс перехода от композиции сборника к авторскому произведению нового типа, характерному для прозы XVIII в. В каждом отдельном случае это свои отношения с традицией и свое направление эволюции сборника. Роман М. Комарова о Ваньке Каине в этом контексте также представляется произведением, в структуре которого просматривается жанровый прототип сборника, уже преодоленный в индивидуальном творчестве писателя. Циклизация материала в романе вокруг образа главного героя напоминает типологические закономерности зарождения романной формы, о которых писал А. Н. Веселовский¹⁶.

Связь с рукописным сборником проявляется и в подписи автора: «Матвей Комаров, житель города Москвы». Уточнение места пребывания и происхождения напоминает многочисленные владельческие записи, записи переписчиков в рукописных сборниках XVIII в., в которых, как правило, упоминалось место проживания и род занятий («Московской купец Иван Петров сын Козмин руку приложил»; «Сия книга верховажского посаду купца Василья Русинова», «Сия книга города Якуцка купца Федора С...» и т. п.)¹⁷. Вместо принятого в рукописной традиции указания на принадлежность к цеху, в подписи М. Комарова стоит нейтральное слово «житель», что, с одной

стороны, является своеобразным обобщением принадлежности к определенной среде и связывает автора с посадом, с другой – в данном контексте слитность авторской индивидуальности, запечатленной в имени, с «градом Москвой» подчеркивает, как это было заявлено в предуведомлении, воплощение «достойного примечания» явления русской жизни и истории (жизнеописания Каина) и является манифестацией патриотизма автора.

Таким образом, в романе М. Комарова о Ваньке Каине представлена своеобразная система отношений автора и читателя, ее литературные источники были дополнены и обогащены отечественными традициями, связанными, в том числе, и с рукописной литературной субкультурой. В композиции произведения М. Комарова нашли отражение черты, характерные для начального этапа становления романа, в частности, поиск формы. Авторская назидательная интенция, так ярко прописанная в авторских отступлениях, на фоне колоритных описаний проделок Каина порой теряет свою убедительность. Она была значительно поколеблена присоединением ко второму изданию лирических песен, «петых» Каином. Лирический модус завершающей части придал образу главного героя отсутствующий в его жизнеописании психологизм, что, возможно, усугубило неоднозначность восприятия и толкования читателями истории «известного мошенника» Ваньки Каина.

Примечания

¹ Стенник Ю. В., Степанов В. П. Литературно-общественное движение конца 1760–1780-х годов // История русской литературы: В 4 т. Л., 1980. Т. 1. С. 571–626.

² Пухов В. В. Комаров // Словарь русских писателей XVIII века. СПб., 1999. Вып. 2 (К–П). С. 111–112.

³ Там же. С. 111.

⁴ Watt I. The Rise of the Novel. University California Press. Berkley and Los Angeles. 3rd ed. 2002. P. 15.

⁵ Izer W. The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. The John Hopkins University Press. Baltimore and London. 1974. P. 29–37.

⁶ Комаров М. Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина // Повести разумные и замысловатые: Популярная проза XVIII века. М., 1989. С. 330–331. Здесь и далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

⁷ Анонимные биографии Ивана Осипова издавались в 1775, 1777 гг., существовали и его рукописные биографии (см.: Пухов В. В. Комаров. С. 111).

⁸ В примечаниях автор вносит некоторые дополнения к описываемым событиям, объясняет значения устаревших и непонятных читателю слов, комментирует фрагменты из рукописей, представляющиеся ему сомнительными, делает ссылки на другие источники и т. п.

⁹ Адрианова-Перетц В. П. Русская демократическая сатира. М., 1977. С. 28, 29, 38, 41.

¹⁰ *Троицкий В. Ю.* Предромантические веяния // Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 314.

¹¹ *Жегалов Н. Н.* Движение к реализму // Русский и западно-европейский классицизм. Проза. М., 1982. С. 361.

¹² *Соколов Б. М.* Лубок как художественная система // Мир народной картинки: Матер. науч. конф. «Випперовские чтения – 1997». М., 1999. С. 9–30.

¹³ *Лотман Ю. М.* Художественная природа русских народных картинок // Мир народной картинки. С. 384–396.

¹⁴ Там же. С. 12–17.

¹⁵ *Западов А. В.* Ив. Новиков, Комаров, Курганов // История русской литературы: В 10 т. Т. 4. Ч. 2. М.; Л., 1947. С. 303–304. См. также: *Рак В. Д.* Русские литературные сборники и периодические издания второй половины XVIII века. СПб., 1998. С. 90–146; *Рак В. Д.* Материалы к изучению сборника И. В. Новикова «Похождения Ивана гостинного сына, и другие повести и сказки» // XVIII век. Сб. 22. СПб., 2002. С. 122–154.

¹⁶ *Веселовский А. Н.* Очерки истории романа, новеллы, народной книги и сказки. СПб., 1883. С. 350–359.

¹⁷ *Фокина О. Н.* «Записи» в контексте рукописных сборников XVIII в. // Вестн. НГУ. Сер. История, филология. Т. 3. Вып. 1: Филология. Новосибирск, 2004. С. 71–83.

© **В. А. Лимерова**
Сыктывкар

**КНИГА КАК ЖАНР В ТВОРЧЕСТВЕ К. Ф. ЖАКОВА:
НА ПРИМЕРЕ «ОЧЕРКОВ ИЗ ЖИЗНИ РАБОЧИХ И КРЕСТЬЯН
НА СЕВЕРЕ» (ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ)***

К. Ф. Жаков – писатель начала XX в., «природный зырянин», на русском языке создавший ярко национальный образ мира. По воле известных обстоятельств имя Жакова было предано забвению, и приобщение к его литературному и научному наследию стало возможным только с началом перестройки. В последние десятилетия в Коми книжном издательстве вышел ряд произведений К. Жакова, в том числе сборник прозы «Под шум северного ветра», составленный из трех разделов: «Рассказы», «Очерки», «Предания и сказки». Как известно, жанр произведения принадлежит к тому роду явлений, которые непременно учитываются читателем как при выборе чтения, так и в процессе общения с текстом, зачастую определяя особенности его восприятия. Поэтому неудивительно, что вслед за выходом вышеназванного сборника среди современных читателей Жакова утвердилось мнение о нем как о писателе, активно работавшем в жанрах малой прозы. В то же время, простое знакомство с прижиз-

* Работа выполнена в рамках гранта РГНФ 08-04-41402 а/С.

ненными, составленными самим писателем «сборниками» позволяет заметить в них смысловую континуальность всей протяженности текста, вне зависимости от формального его разделения на главы, части или произведения.

Симптоматично, что у Жакова не было периода ученичества в малых жанрах, и его литературным дебютом стала довольно объемная книга «На север, в поисках за Памом Бур-Моргом», тяготеющая к большой жанровой форме. Книга состоит из самостоятельных, имеющих событийную целостность повествовательных единиц. В другом контексте они вполне могут быть восприняты как автономные, имеющие собственную художественную задачу тексты. Однако, помещенные в одну книгу и в определенной последовательности (сюжетную канву составляет рассказ некоего собирателя сказок о его странствиях по северу), они явно вступают в отношения взаимодополнения и воспринимаются как необходимые звенья одного целого. Похоже устроены и другие прижизненные издания К. Жакова «Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере» (СПб., 1906), «Из жизни фантазии» (СПб., 1907), «В хвойных лесах: рассказы Коми-Морта» (СПб., 1908), «Под шум северного ветра» (СПб., 1913). Что же представляют собой названные сочинения К. Жакова с точки зрения жанровой формы? Сегодня вряд ли возможно предложить окончательное решение этой проблемы: литературоведение только приступило к изучению творчества этого писателя, и вопросов, возникших по поводу его уникального наследия, пока гораздо больше, чем ответов. Тем не менее, необходимо сделать хотя бы предварительные наблюдения над организацией конкретных текстов, выдвинуть для обсуждения хотя бы отдельные положения относительно их жанровых свойств, выяснить мотивы обращения писателя к тем или иным жанровым типам.

Представляется, что в качестве образца распространенной в творчестве Жакова жанровой формы могут служить «Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере». Следует лишь оговорить, что тексты, из которых составлена книга, связаны с жанром очерка по формальным позициям. Преобладание описательного изображения, отсутствие ясного сюжетобразующего события и конфликта, тяга к отражению нового, становящегося уклада жизни, фактографичность – эти черты очерковой литературы присутствуют в жаковских «Очерках...», но не являются в этом случае жанрообразующими. Как нам кажется, при изучении творческой практики Жакова недостаточно опираться только на привычные видовые признаки жанров. Метафизическая устрем-

ленность авторской мысли в его произведениях требует принять в расчет смысловые аспекты жанра, связанные с созданием образной модели мира. Именно с этой точки зрения мы и предлагаем взглянуть на «Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере».

«Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере» состоят их трех частей: первая – «Пильвань» названа именем главного героя и строится как его жизнеописание. Вторая и третья части имеют «географические» названия: «На Богословский завод», «Холуницкий завод» – и рассказывают о быте рабочих этих заводов. На первый взгляд, части представляют собой три самостоятельные произведения, никак не сцепленные между собой ни общей сюжетной схемой, ни общими героями. Однако в небольшом «Предисловии от автора» сам автор уведомляет читателя, что эти три рассказа явились результатом его многолетних скитаний по северу России. Здесь же, в «Предисловии», Жаков информирует читателя о внутренней идее книги: «В “Пильвань” попытался я изобразить простую патриархальную жизнь зырянина-земледедца, с его наивным мирозерцанием, бесхитростною моралью, с его близостью к матери-природе. “На Богословский завод” – картины нарушенной патриархальности, ломающегося мирозерцания, когда соблазн наживы и стремления изведать новые формы жизни отрывают на довольно долгое время землепашца от родной избышки, семьи, от обычного домашнего дела на тяжкий труд, на рабское положение у могущественного беспощадного завода. Последний рассказ “Холуницкий завод” – жизнь заводская как постоянная форма существования оторвавшихся от земли людей, переживших уже старое мировоззрение, людей, которые вышли уже окончательно на новую дорогу и частично погибли, частично вырабатывают в себе новый уклад жизни, намечают новое будущее для себя и своих детей» (1)¹. Таким образом, предполагается личностное авторское начало, объединяющее все три рассказа: сцепление трех разнородных, на первый взгляд, текстов обеспечивается общей идеей эволюции крестьянского сообщества, выхода его из патриархальных, традиционных условий существования к новым системам отношений, связанных с активной урбанистической модернизацией современного мира. Задача автора – показать настоящую эпоху в ее незавершенности, текучести потока жизни, когда патриархальное еще живо, а урбанистическое еще находится в самом начале своего активного противостояния с ним.

Как видно из «предисловия», идейно-художественный замысел Жакова заключается в изображении двух миров – патриархального

и цивилизованного, каждый из которых имеет свой бытовой уклад, свою философию жизни, нравственные и эстетические нормы, своих героев. Быт патриархального мира дан сквозь призму жизни и судьбы героя первого рассказа, Пильваня, старосты деревни Ипатьдор. Перед нами деревня, со всех сторон окруженная бескрайним лесом, и эта пространственная дистанцированность от центров цивилизации обеспечивает ей сохранность древнего патриархального уклада. Существенной чертой этого уклада, по мысли Жакова, является его реальная слитность с миром природы. Для писателя это не литературная декларация: он знаком с жизнью коми деревни не только как «природный зырянин», но и как исследователь-этнолог, участвовавший в ряде экспедиционных поездок в Коми край, имеющий публикации в «Живой старине» и даже награжденный в 1900 г. серебряной медалью Русского географического общества за доклад «Этнологический очерк зырян». Ипатьдор является составной частью окружающего его леса, соответственно, повседневная жизнь сельчан связана в большей степени с природными ритмами, нежели с цивилизацией. Это и сезонные виды крестьянских работ – такие, как охота, прекрасно описанная во второй части рассказа, это и повседневная жизнь деревни, следующая как бы вслед за ходом солнца: «Бывало, синий свет забрезжит сквозь замерзшие окна ипатьдорцев, а на востоке за лесом заискрятся первые бледные золотистые лучи утренней зари, – первый огонь мелькнет в избе Пильваня, и немного только спустя, как бисером покроет, зажгутся приветные огоньки во всех избах Ипатьдора». Затем, по ходу солнца – «дым взвоется из трубы дома Пильваня», а после – и из других домов, «а затем – румяным облачком далеко-далеко, к холодным звездам отдаленного неба...» (8). Утро деревенской жизни начинается как отклик на небесные события, и эта корреляция небесной и земной бытийности имеет большое значение в общей концепции рассказа. По поводу солнечного дня Пильвань размышляет: «Какой день опять Небесный Отец нам дал, и весело людям» (9); в другом месте, по поводу звезд, которые зажглись на небе, автор приводит характерное народное поверье: «Видно (так думали и ипатьдорцы) быстрою рукою невидимый хозяин неба зажег свои лучины в разных местах, и горят лучины, тихо мерца, и горящие угольки падают на землю ... и светло в вышине. Небесному Отцу подражая, и мужички, вернувшись с работы из ближних и дальних лесов и гор, зажгли свои огни в теплых избушках и сели мирно за ужин» (12). Для человека традиционной культуры, каким является Пильвань, Небесный Отец, прежде

всего, – хозяин всего мира, от его воли зависит и движение светил, и земная жизнь. Он по-отцовски управляет земными и небесными делами, и поэтому в мире сохраняется порядок. Крестьянский мир устроен по небесному образцу, и Пильвань – староста деревни – управляет деревенскими делами, как Небесный Отец – делами всего мира. Это отеческое отношение к крестьянам обнаруживается уже в первой части рассказа, в эпизоде разговора с Макаром и Матреной, пришедшими к нему взять денег в долг. Пильвань знает, что они не вернут ему деньги, но все равно дает, потому что без этих денег их семья будет голодать. Их претензии он воспринимает как капризы неразумных детей, которые не ведают, что творят. В соответствии деревенского порядка небесному образцу – суть патриархального уклада, изображенного Жаковым.

Патриархальный мир зырянской деревни предстает перед читателем в красочном многоцветии, весь ход повествования пронизан поэтическими наблюдениями автора, который не может остаться безучастным к красоте Севера и естественного деревенского быта. Поражает обилие «световых» эпитетов («речка Пожег протекает, узкая, темная, быстротекучая». – 7; «дикие утки плавают по хрустальной реке». – 7; «солнце прекрасное, огромное, румяное, все озаряющее взошло из-за леса». – 8), чередующихся с эпитетами звуковыми («он рубил в лесу... сухие звонкие конды». – 9), тактильными («...Теплым паром повеяло по деревне; бани топились там и сям, призывая к наслаждению ипатьдорцев, к теплым и холодным струям свежей воды и к раскаленной печке ... и на горячие, приятные для тела нары. И шли мужики, и бабы, и дети за ними. Ароматные, огромные веники были в их руках. <...> Нагрелись, размякли душистые веники. Ах, как сладко! Как пластырь целебный, как воздух весенний, как солнце ясное короткого лета касаются утомленного тела мягкие, ароматные, паром обдающие веники!». – 12–13). Наборы эпитетов можно продолжить, здесь же надо отметить, что с помощью их сочетаний создается атмосфера пасторальности, идиллической картины крестьянского миропорядка.

Эту атмосферу усиливает ощущение отсутствия границ между миром людей и животных, людей и духов природы. В первой части повествования рассказывается случай с женщиной, которая жила в медвежьей берлоге, и от ее связи с медведем родился сын. Во второй части подробно описывается охота на медведя, которого охотник – сын Пильваня, Максим – называет другом и лесным человеком. Сам Пильвань рассказывает о своей встрече с водяным. Даже природа,

кажется, следит за тем, чтобы в мире сохранялся порядок: «Солнце долго глядело на Ипатьдор, наконец, видя, что все идет как обычно, тихо спустилось на запад, за лес сосновый, где-то там, далеко, за Виледью» (12).

Изображенный Жаковым патриархальный мир сродни эпическому, но в отличие от эпического мира он находится не в отдаленном прошлом, а в настоящем, уже близком к своему завершению. Отсюда – прошедшее время в начале рассказа, при представлении главного героя читателю: «В Ипатьдоре жил Пильвань», сигнализирующее, что жизнь героя уже завершена, и автор рассказывает историю жизни, уже прожитой героем. Поэтому закономерно, что повествование заканчивается несчастьями в семье и смертью самого Пильваня. С кончиной героя, по мысли автора, и подходит к концу патриархальная эпоха. Не случайна в тексте «космическая» реминисценция: «Вскоре лег Пильвань в сырую землю надолго, до новых миров из обломков земли» (13).

Два других рассказа – «На Богословский завод» и «Холуницкий завод» – вводят в произведение эсхатологическую тему. Патриархальный крестьянский мир, казавшийся незыблемым, вдруг оказывается в состоянии глубокого кризиса. Этот кризис обусловлен столкновением его с чуждой цивилизованной средой. Не случайно Жаков выбирает местом действия второго рассказа деревню Давпон, почти вплотную примыкающую к городу Усть-Сыольску, указывая на него как на символический город, откуда в патриархальный мир приходит искушение. В зачине сюжета рассказа «На Богословский завод» два давпонских крестьянина, пропив заработанные деньги, изрядно навеселе возвращаются из города домой, в деревню. С точки зрения патриархального мира, их поведение немисливо, но здесь оно является выражением общемировой тенденции. Соответственно, природа находится в таком же «мутном» состоянии: «Густой снег валит из мутного неба. Дороги совсем не стало между деревней Давпон и городом Усть-Сыольском» (35)). Если в «Пильване» солнце следит за порядком в деревне, то в тексте второго рассказа нет ярких, идиллических описаний природы: по отношению к людям она нейтральна и не принимает участия в их жизни. «Мутное» состояние людей и природы, отсутствие былого синкретизма с природой являются первыми признаками грядущего конца мира. Эсхатологическая тема разворачивается вводом в сюжет нового действующего лица, заводского приказчика, приехавшего нанимать крестьян для работы на заводе. Этот inferнальный персонаж сродни послан-

цам грядущего антихриста, его задачей является искушение людей возможностью легкой и быстрой наживы, формами более привлекательной жизни, а в конечном счете – окончательное нравственное развращение и воцарение полной «свободы», свидетельствующей о конце мира. Действия приказчика сродни действиям дьявола: он дает деньги под залог будущей работы на заводе и забирает паспорта, фактически закабалая простодушных крестьян. Сотни и тысячи крестьян бросают свое хозяйство, семью ради мифической выгоды, как говорит один из остающихся крестьян, чтобы «отвыкнуть от земли в угоду анафемскому заводу» (36). Рассказчик называет завод «чугунным зверем», что также отсылает читателя к образу апокалиптического Зверя. Зверь-завод пожирает тонны дров, заготавливаемые ему людьми, которые по своему положению должны бы жить в изначальной слитности с природой. Противоестественность этой работы для лесных людей также служит признаком апокалиптической катастрофы: «Что будет дальше? О, бедный север! Беспощадный рок истребляет твое последнее богатство – твои пышные леса. Свободно будет сыну Хийси – холодному ветру гулять по твоим полям... Замерзнете и погибнете вы, милые дети печального севера!» (46).

Образ завода-монстра получает дальнейшее развитие в рассказе «Холуницкий завод». Персонифицированный рассказчик Аркадий Лесков во многом напоминает самого Жакова. Аркадий сохраняет не только биографические черты писателя, но и его психологический тип. Как и в свое время Жаков, Аркадий прибывает на завод, чтобы поучиться ремеслам. Житель лесов, он поражен увиденным: «Огромное движущееся железное чудовище предстало мне. Тысячи колес, маховых шестерен, бесконечных винтов вращались с неимоверной скоростью. Шум и шипение кругом. Ремни на колесах беспрерывно вились как змеи» (57–58). Шум, стук молотков, шипение, железная пыль, плавающая в воздухе, «огромные чугунные валы», «вращающиеся колеса» – все это в глазах Аркадия становится символом некоей противоестественной жизни, бесконечно враждебной всему живому. Он чувствует себя оказавшимся в царстве сатаны, тем более что огонь в раскаленных кузнечных горнах ассоциируется в его живом воображении с адским огнем. Соответственно, люди, работающие на этом заводе, предстают уже как служителями этого ада: «Как духи бесплотные, как тени в аду, ходили между ними рабочие в белых рубахах и шароварах» (68). Тем не менее, мир завода населен живыми людьми. Духовные ценности этого мира значительно снижены по сравнению с патриархальным миром Пильваня,

но они есть, как есть и своеобразный уклад, в соответствии с которым живут рабочие. И если забыть о том, что где-то есть еще крестьянский мир, по-прежнему близкий к природе, то можно жить и на заводе. Однако Аркадий покидает завод. Он не находит здесь того знания, которое ищет, однако завод воплощает собой настоящее для тысяч крестьян, которые окончательно оторвались от земли, порвали с крестьянским миром. В эсхатологической схеме Жакова завод является тем чудовищным миром цивилизации, который пожрет природу и в конце концов уничтожит себя сам.

Таким образом, в «Очерках из жизни рабочих и крестьян на Севере» мы имеем вполне отчетливую смысловую непрерывность, обусловленную авторской эсхатологической моделью мира и позволяющую рассматривать три не связанных сюжетно нарратива как единство. Представляется, что и жанровые свойства и жанровую определенность они приобретают не на автономном уровне, а выстраивая мифоисторическую перспективу, что отсылает нас к такому типу организации текстового единства, как книга, и к одному из самых древних ее концептов – своду текстов, репрезентирующих мир в его эсхатологическом движении.

Примечания

¹ Здесь и далее все тексты без дополнительных указаний цит. по: *Жаков К. Ф.* Очерки из жизни рабочих и крестьян на Севере. СПб., 1906. Номер страницы указывается в тексте статьи.

© **Е. В. Харитонova**
Екатеринбург

ОБРАЗ МИРА В КНИГЕ Т. БЕЛОЗЕРОВА «КЛАДОВАЯ ВЕТРА»*

Тимофей Максимович Белозеров (1929–1986 гг.) получил известность как автор многочисленных книг (более 60), написанных для детей.

Омская исследовательница Л. В. Деменкова разделяет творческий путь Т. М. Белозерова на два этапа: первый этап охватывает вторую половину 1950-х – 1960-е гг. Это время интенсивных твор-

* Исследование подготовлено в рамках программы фундаментальных исследований Президиума РАН «Адаптация народов и культур к изменениям природной среды, социальным и техногенным трансформациям».

ческих исканий, формирования жанрово-тематического диапазона, отражающего специфику художественного сознания Т. М. Белозерова. Второй период – 70-е – первая половина 80-х гг. XX в. – время выхода лучших стихотворных сборников Белозерова. Наиболее органичным для творческого сознания Белозерова становится жанр поэтической и прозаической миниатюры, стирается грань между взрослой и детской лирикой¹. Книга, о которой далее пойдет речь в нашей статье, – «Кладовая ветра» – вышла в свет в 1970 г. До некоторой степени ей свойственен переходный – этапный, пограничный – характер.

Безусловно, творчеству Тимофея Белозерова и книге «Кладовая ветра» в частности «присуще оптимистическое, радостное отражение действительности»². Каковы же факторы формирования образа мира в книге «Кладовая ветра»?

Надо сказать, что название книги весьма примечательно: помимо того, что оно выполняет традиционную метатекстовую функцию, заглавие становится и способом введения «чужого слова». «Кладовая ветра» Т. М. Белозерова с неизбежностью отсылает нас к «Кладовой солнца» М. М. Пришвина. Кладовая солнца в одноименной сказке-были (это авторское определение жанра) не что иное, как торфяники: «Мы это так понимаем, что все Блудово болото, со всеми огромными запасами горючего торфа, есть кладовая солнца. Да, вот именно так и есть, что горячее солнце было матерью каждой травинки, каждого цветочка, каждого болотного кустика и ягодки. Всем им солнце отдавало свое тепло, и они, умирая, разлагаясь, в удобрении передавали его, как наследство, другим растениям, кустикам, ягодкам, цветам и травинкам. Но в болотах вода не дает родителям-растениям передать все свое добро детям. Тысячи лет это добро под водой сохраняется, болото становится кладовой солнца, и потом вся эта кладовая солнца как торф достается человеку от солнца в наследство»³. В приведенной цитате актуализируются следующие смыслы: мотив клада, дара, хранения и со-хранности, передача по наследству, природная способность получать, сохранять и передавать тепло. Вспомним стихотворение Белозерова, давшее название книге, – «Кладовая ветра»⁴:

Чего ни натаскано в старый овраг!
Хранится в овраге ночной полумрак,
Тугие сережки – подарок березы,
Цветы иван-чая, кукушкины слезы,
Зеленые, желтые бусы дождя,

Перо куропатки на шляпе груздя,
Сюда, как на дно сундука, спозаранок
Накиданы ветром холстины тумана,
В ручье, на голубеньком ситце волны,
Мерцает старинная
Брошка
Луны...

Примечательно, что и здесь становятся важными мотивы сохранения, ценности сохраняемого, однако в этом случае хранимое гораздо более многообразно и, в конечном счете, бесцельно, т. е. лишено утилитарной, практической пользы. Очевидно, что ветер – воплощение стихии воздуха – капризен, своенравен и непоследователен. Будучи вынесенным в заглавие книги, образ кладовой ветра проецируется на общую тональность книги, тем самым анонсируя некоторую внешнюю хаотичность, разнородность, мнимую случайность, отсутствие внутренней целостности ее «содержимого» и, в то же время, особую ценность сохраняемого.

Творческий диалог Белозерова с Пришвиным, конечно, не ограничивается перекличкой заглавий книг. Большая часть художественных произведений, составляющих «Кладовую ветра», написана в жанре поэтической миниатюры; как известно, прозаическая миниатюра – излюбленный жанр Пришвина. При этом и прозаические миниатюры Пришвина, и поэтические миниатюры Белозерова являют собою лирику природы, то самое «сочувственное созерцание природы», о котором писал еще А. Н. Афанасьев; причем и тем и другим свойственна особая – поразительная – энергия наблюдения. По-видимому, и Пришвин, и Белозеров стремились поэтически осмыслить ту сторону жизни, которая вообще с трудом поддается словесному выражению: это соединение органической, природной жизни и тончайшей рефлексии.

Помня о том, что «всякое вступление в сферу смыслов свершается только через ворота хронотопов»⁵, обратимся к образам времени и пространства в книге Белозерова. Очевидно, в «Кладовой ветра» преобладают образы, так сказать, календарного и суточного времени («Утро», «Зимнее утро», «Летний полдень», «Птичья весна», «Сентябрь», «Лето», «Весенняя быль» и др.). Образы времен года и образы времени суток позволяют Т. М. Белозерову репрезентировать представления о движении и неподвижности и, в конечном счете, о непрерывной изменяемости мира. Вслед за Пришвиным Белозеров полагает, что «по существу вернее времен года нет ничего на све-

те»⁶. Времена года – некая универсальная координата бытия, от которой можно вести отсчет. Так, в стихотворении «Что на что похоже» явления растительного мира определяются через время суток и время года:

Стоит березка, зелена,
Как вешний день, шумит она.
А вот сосна. Ее кора
Красна, как летняя пора.
А это ива, ива, ива,
Как ночь осенняя, плаксива.
А вот ядреный, свежий пень
Короткий, словно
Зимний день.

Образ пространства в «Кладовой ветра» специфичен: пространства земное и небесное не сопоставлены и, тем более, не противопоставлены друг другу – они мыслятся в органическом единстве, при этом в стихах формируется представление о предметности близкой, не удаленной и о пространстве реальном, не воображаемом – часто это тоposы леса, берега реки, лесной лужайки, бора, поля, горы и т. п. Однако пространство, казалось бы, внешнее загадочным образом соплагается с пространством внутренней жизни, жизни человеческой души. Причем внешнее (открытое) пространство и внутреннее (закрытое) оказываются одноприродными. Размыканию внутреннего во внешнее способствует созерцание, наблюдение, в ходе которого погружение в природную, так сказать, вне-человеческую среду означает, в то же самое время, и самоуглубление, самопостижение. Приведем, например, стихотворение «Лесная сказка»:

Я утонул в душистых травах...
Раскинув руки, в тишине,
Среди жуков, среди козявок
Лежу на сумеречном дне.
Пыльцой медовой запылен,
Сердито пчелами отпет,
Сквозь отцветающий горшок
Лежу, гляжу на белый свет...
В моих ногах
Терновый кустик
Шуршит, отряхивая зной,
И облака недавней грусти
Плывут, играя, надо мной...
Потом я выйду на поляну,
Шмеля уснувшего стряхну,

И если снова грустным стану –
Вернусь
И в травах
Уточу...

Примечательно, что лирическому герою Белозерова свойственно активное отношение к пространству и времени. Об этом говорят предложно-падежные формы: «Утро на реке», «В ночном», «В поле», «На горе», «На отмели», «На плотях», «На берегу», «С покоса», «В родном краю» и пр. Явленные в этих стихах картины окрашены активным присутствием в них лирического Я. При этом активность мыслится, в первую очередь, как активность присутствия, созерцания, наблюдения. Так, например, в стихотворении «Вечером» «лежание на лужайке» не означает пассивности и бездеятельности – напротив, сосредоточенное всматривание в вечернее небо позволяет лирическому герою приобрести новый эмоционально-душевный опыт:

Я лежу на лужайке
И в небо гляжу,
В табуне облаков
Я коня нахожу.
В черном ворохе туч,
На сердитом ветру,
Вместе с буркой
Я молнию-шашку беру.
И уже страшновато и радостно мне
Мчаться в красный закат
На лихом скакуне!

Надо сказать, что идея непрерывного движения вообще дорога Белозерову. Может быть, это одна из причин его тяготения к образу реки, ставшему лейтмотивным в его творчестве (мы, безусловно, помним о «биографическом» аспекте этой любви: Белозеров окончил Омское речное училище, работал на судоремонтных заводах). Симптоматично, что первая книга Белозерова, вышедшая в Омском книжном издательстве, называлась «На нашей реке». «Речной теме» в книге «Кладовая ветра» посвящены следующие стихотворения: «Старица», «Безымянная речка», «Речной извозчик», «Речная звездочка», «Мост», «Волга», «Ледоход», «Волна». По-видимому, можно говорить о соотносительности образов воды и дороги / тропинки, их взаимообусловленности и взаимодействии. Дорога так же изменчива, как и вода, текущая вдаль. В этой неизмеримости, бесконечности, изменчивости, удаляемости – прелесть незнакомого, открывающегося мира («Тропинка», «Тем, кто болен дорогой» и др.). Соб-

ственно, и река, и дорога воплощают идею пути – это, может быть, важнейшие формы движения. Возвращаясь к проблеме творческого диалога Белозерова и Пришвина, основанного, по-видимому, на некоей общности мироотношения, следует сказать о значении образа тропы в художественном мире Пришвина. В. Д. Пришвина отмечает: «Тропинка в Блудово болото через несколько лет войдет в сказку-быль Пришвина и станет образом пути к собственной душе для персонажей всем известной “Кладовой солнца”. В этой же связи обращается Пришвин к теме, которую он называет “искусство как поведение” – о целостности человеческой жизни, не разделяющейся на повседневность и творческое дело. В дневнике он отмечает: “Записывать жизнь моей тропы в связи с движением солнца и всей вселенной”»⁷.

По-видимому, идея «искусства как поведения» (в таком – пришвинском – понимании) была близка Белозерову: стихотворение «Другу-читателю» позволяет утверждать, что лирический герой, ощущая связанность, родственность себя со всем окружающим, не разделяет собственную жизнь на обыденное и творческое:

Если я
Писать стихи
Для тебя устану,
То подамся в пастухи
В Русскую поляну.
Выйду поутру с рожком,
Заломлю папаху,
Опояшу ремешком
Белую рубаху.
Уроню на лебеду
Кнутика шелковье,
Заиграю на ходу
Что-нибудь
Коровье.
И пробудится народ,
И начнет зариться,
И телята у ворот
Навострят
Копытца.

Готовность стать пастухом в случае, скажем так, усталости от литературы, потери литературного дара, проговаривание для себя возможности иной судьбы заставляет вспомнить одну из записей пришвинского дневника: «Ночью выпал снег. Рано утром в темноте, лежа в постели, я радостно догадывался о том по скребкам дворни-

ков и в который раз уже подумал, что в крайнем случае не без удовольствия служил бы дворником»⁸. Безусловно, следует учитывать различие жанров дневника и лирического стихотворения, однако название текста, использование характерного топонима (Русская поляна – село на юге Омской области) провоцируют читателя если не на безусловное отождествление лирического героя и биографического автора, то на сопоставления такого рода. Примечательно, что поэтический дар в данном случае соплагается с ощущением непреложной ценности внешней и внутренней жизни, при этом жизнь без литературы не означает жизни без творчества. Приведем еще одну цитату из дневника М. М. Пришвина: «В певучем утреннем разговоре кур есть мотив безумно страстных танцев в таверне оперы “Кармен”. Я не могу думать, что куры заимствовали мотив из оперы, точно так же не думаю, чтобы Бизе прислушивался к курице, я хочу только сказать, что человеческое творчество универсально: это луч, пронизывающий мир насквозь»⁹. Думается, записи пришвинского дневника позволяют нам осознать некоторые существенные особенности художественного (и внутреннего) мира Т. Белозерова, поскольку, как уже говорилось выше, мировидение этих художников имеет некую глубинную общность.

Не следует считать, однако, что «Кладовая ветра» стала исключительно перекличкой двух голосов. Необходимо упомянуть, по крайней мере, еще о двух вкраплениях «чужого слова» в книгу Белозерова. Первое из них явлено в стихотворении под названием «Семья»:

Мыла Марусенька белые ноги,
Звонко хрустела студенной водой,
Прочь разбегались жуки-недотроги,
Лен над обрывом
качал бородой.
Мыла Марусенька белые ноги,
Пальчиком трогала сонный чебрец.
Возле телеги, на тихой дороге,
Ждали Марусеньку
Мать и отец.

Прототекст очевиден – это народная песня:

На речке, на речке, на том бережочке
Мыла Марусенька белые ноги,
Мыла Марусенька белые ноги,
Белые ноги, лазоревы очи.
Плыли к Марусеньке серые гуси.

«Кыш, вы летите, воды не мутите,
Воды не мутите, свекра не будите,
Свекор Марусеньку будет бранити».

Сюжетная ситуация в тексте Белозерова преломлена: «бранити» Марусеньку никто не будет – ее спокойно ждут родители, сама же Марусенька, по-видимому, оказывается маленькой девочкой – по крайней мере, незамужней женщиной. Собственно, от фольклорного текста в литературном остаются только процитированная строка и соблюдение принципа повтора (строка процитирована дважды), сюжетика и поэтика – специфически авторские, что, вероятно, способствует усилению в тексте игрового начала.

Еще один случай цитации – в стихотворении «Дождливый вечер»:

В дверях – ненастья серая доска:
Ни выглянуть, ни выйти за ворота...
В сыром саду зеленая тоска,
А в комнатах – дремота и зевота.
Брожу по дому, словно домовой,
Гоняю мух, в шкафу лижу варенье;
Пытаюсь сочинить стихотворенье,
Слегка «поникнув гордой головой».
Сижу, уставясь в дырочку в полу,
Но рифма – как сорока на колу...
И снова я брожу как заводной;
Как тень моя, со мной моя зевота.
В дверях все тот же дождик обложной
Ни выглянуть,
Ни выйти
За ворота!

Примечательно, что в этом случае есть маркер цитации: лермонтовская строка из стихотворения «Смерть поэта» заключена в кавычки. Думается, в этом случае включение «чужого слова» обостряет ощущение самоиронии. Некоторая пародийная «заземленность», сниженность образа романтического художника также свидетельствует об игре автора – на этот раз не с фольклорной, а с литературной традицией. Как пишет Н. А. Фатеева, «чем вновь создаваемый текст более отдален во времени от текста-источника, тем в нем ярче проступает игровой характер обращения с прототекстом, снимающий авторитетность последнего. <...> В этом смысле интертекстуальная игра, с одной стороны, также выступает как один из способов сокращения временной перспективы, с другой – задает такой способ смещения культурной проекции, что прототекст как бы изживает сам

себя: внимание сосредоточивается не на нем, а на степени его искажения»¹⁰. Приведенные примеры, во всяком случае, позволяют утверждать, что Белозеров ощущал повышенную условность текста в тексте, понимал его игровой характер – и на этом переходном этапе при формировании собственного художественного мира использовал «чужое слово», утверждая тем самым единство человеческого – в том числе вербального – универсума.

Собственно стиховую подборку завершают два текста: «Ермак» и «Город на Иртыше». Эти стихотворения представляют собой репрезентацию регионального самоощущения и исторического времени в творчестве Белозерова 1960–1970-х гг. Образ Ермака мыслится в фольклорно-сказочной традиции: «...Спит Ермак, / Не забытый ноявью, – / Русский сказочный богатырь. / И лежит в его изголовье / Отвоенная / Сибирь». Сибирь же видится «краем земли» – дважды в тексте повторяются строки: «Русь окраинная! / Край угрюмый!». В стихотворении «Город на Иртыше» речь идет об основании Омска (изначально – Омской крепости), при этом актуализируются значимые для Белозерова смыслы – двуречье, человеческое сотворчество, добротная, уютная жизнь «размеренного века»: «... Плыл / Размеренный век / По ступеням крыльца, / Люди в узел двух рек / Завязали / Сердца!».

В книге «Кладовая ветра» Белозеров создает национальный образ мира. Факторы формирования такого мирообраза, конечно, различны: это поэтизация традиционного уклада жизни, крестьянского труда («Бабушка в окошке», «Бабушка Маланья»), пространство сибирской деревни, тщательно разработанная система лейтмотивов (мотив снега, значимый для русской культуры, образ русской зимы и т. д.). Помимо того, в книге присутствуют произведения, выполненные в традициях детского фольклора: считалки, скороговорки, небылицы, загадки. Поэтика этих текстов вполне традиционна, однако объектами загадывания становятся, с одной стороны, русская печь, стог сена, кедровые орешки, с другой – электрический уют, швейная машинка, линия высоковольтных передач. Завершают книгу несколько сказок, среди которых выделим стихотворную сказку «Лесной Плакунчик» и пьесу-сказку «Прощай, робот!».

Очевидна жанровая общность фольклорной и литературной сказки. Совпадают доминантные функции: сказки рассказываются и пишутся для развлечения и поучения. Как и в фольклорных сказках, в сказках Т. Белозерова речь идет о выдуманном и невозможном. Сюжетно-композиционную канву сказок «Лесной Плакунчик» и

«Прощай, робот!» определяют традиционные сказочные мотивы: встреча (девочка Лена встречается Плакунчика в одноименной сказке), похищение (робота Желесона похищают в сказке «Прощай, робот!»). Как и в фольклорной сказке, мотив помощи в сказке «Лесной Плакунчик» подвергается утروению: Плакунчик трижды помогает лесным обитателям справиться с горем.

Действие рассматриваемых сказок происходит в маргинальном хронотопе: опушка леса («Прощай, робот!»), избушка в незнакомом лесу, в котором заблудилась девочка («Лесной Плакунчик»). Любопытно, что при этом категоризм традиционного разделения мира на «свое» и «чужое» снят. Так, в сказке «Плакунчик» чудесное воспринимается как органичная часть окружающего мира, красоту и гармонию которого надо просто заметить. В пьесе-сказке «Прощай, робот!» в «чужом» волшебном мире достаточно маркеров «своего» человеческого пространства: в избушке на курьих ножках есть радиоприемник, а рядом с нею на дереве – «новенький синий почтовый ящик».

Образно-персонажная система чрезвычайно интересна. С одной стороны, в литературных текстах присутствуют традиционные сказочные образы: говорящие животные (в сказке «Плакунчик»), Баба Яга, лиса, волк (в сказке «Прощай, робот!»); в обеих сказках есть образы детей, находящихся в типично сказочных ситуациях: девочка заблудилась в лесу, мальчика наказан за непослушание. С другой стороны, образ Плакунчика – лесного старичка, который помогает окружающим тем, что сопереживает их горю, «выплакивает» с ними беду – безусловно, имеет авторскую природу; образы деда-профессора и робота становятся маркером 1960-х гг. Таким образом, фольклоризм сказок Т. М. Белозерова проявляется многоаспектно. Поэтика сказок Т. Белозерова во многом обусловлена эстетикой фольклора.

Как уже говорилось выше, называя книгу «Кладовой ветра», Т. М. Белозеров подчеркивал принципиальную разнородность составляющих ее текстов. Книга во многом отражает творческие поиски переходного периода жизни художника. И в то же время «Кладовая ветра» демонстрирует возможность сложного, но тем более ценного родственного единства универсальной и уникальной парадигмы человеческого существования – единства, творимого Белозеровым в опыте собственной жизни.

Примечания

¹ Деменкова Л. В. Творческий путь омского писателя Т. М. Белозерова // Художественная индивидуальность писателя и литературный процесс XX века: Тез. докл. межвуз. науч. конф. Омск, 1997. С. 90–92.

² Там же. С. 91.

³ Пришвин М. М. Кладовая солнца. Рассказы о природе. М., 2007. С. 47.

⁴ Здесь и далее все тексты Т. Белозерова цит. по: Белозеров Т. М. Кладовая ветра: стихи и сказки. М., 1970. См. также [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.libun.ru/book2676/page1.html>

⁵ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопы в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. С. 406.

⁶ Пришвин М. М. Кладовая солнца. Рассказы о природе. С. 280.

⁷ Пришвина В. Д. Война // Личное дело Михаила Михайловича Пришвина. Воспоминания современников. Война. Наш Дом. СПб., 2005. С. 191.

⁸ Пришвин М. М. Кладовая солнца. Рассказы о природе. С. 329.

⁹ Там же. С. 366.

¹⁰ Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М., 2007. С. 14.

© Т. А. Глебович
Ханты-Мансийск

ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ПОВЕСТЬ В ЖУРНАЛЕ «УРАЛ» НАЧАЛА 1980-х ГОДОВ: О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ЖАНРОВОГО РАЗВИТИЯ

Крылатая фраза А. Твардовского «Урал – опорный край державы» может иметь двойное продолжение. Бесспорно, опорный край – это промышленность и экономика. Но прежде всего – особый строй сознания, особое восприятие мира и своего места в нем.

Одной из форм отражения сознания эпохи и края выступает производственный роман. Как и любая литературная форма, производственный роман не предполагает однозначного определения. Он развивается из производственной прозы 1920–1930-х гг., в которой «нет биографии как основы повествования, нет героя в привычном смысле слова – автономной, частной личности»¹. В зависимости от эпохи и идеологической установки роман о производстве приобретает новые качества. Так, исследователи 1980-х гг. подчеркивают, что производственный роман соответствующего периода «открыто социален», ориентирован на изображение острых, актуальных конфликтов². Для него важна человеческая личность, обладающая способностью действовать, адаптироваться в изменяющейся обстановке, проявлять гражданскую позицию.

Безусловно, при всех трансформациях жанр сохраняет определенную структуру и жанровые признаки. Прежде всего, это выбор материала (обязательно – производственная ситуация), производственный сюжет, образы героев-тружеников, конфликт, связанный с

решением производственной задачи. В соответствии с идеологией развитого социализма основой человеческой жизни является труд на благо общества. Эта идеологема задает содержание производственной прозы. Категория производства и производственных отношений определяет в этих текстах формы взаимодействия личности и общества. Человек выстраивает свое самосознание в зависимости от нужности, востребованности, успешности в деловой ситуации. Таким образом, качество участия в процессе производства и производственные отношения становятся мерилom человеческой состоятельности и социальной значимости личности.

В производственном романе обязательно присутствует «производственная функциональность» героев, особый психологический настрой, связанный с выявлением сильных сторон личности в критической обстановке. Пафос производственного романа – это пафос преодоления, казалось бы, тупиковой деловой ситуации. С точки зрения личностного развития героев в производственном романе 1970–1980-х годов обязательна нравственная коллизия. На фоне производственных трудностей герои переживают кризисные обстоятельства частной жизни (любовный кризис, проблемы родственных отношений, проблемы отцов и детей, сложности межличностных отношений внутри коллектива).

В производственных повестях, представленных на страницах журнала «Урал», так или иначе присутствует вся названная специфика. Объектом художественного исследования становятся руководители и простые рабочие, заводчане и комбайнеры, подлинные герои труда и люди, желающие добиться результата за чужой счет. При этом разнообразие и насыщенность исходного производственного материала свидетельствуют об обусловленности данной формы реалиями жизни. Складывается впечатление, что уральские писатели 1980-х гг. стремятся к отражению в своей прозе всего многообразия трудовой жизни уральского края. Поэтому, несмотря на неоднозначность отношения к этой жанровой форме со стороны писателей³, сам факт, что в литературу проникают созданные как будто по единому, вымышленному А. Твардовским, шаблону «романы о труде», парадоксально свидетельствует о развитии жанра, о его актуальности.

В производственных повестях, опубликованных в журнале «Урал» начала 1980-х гг., перед нами целая палитра производственных ситуаций и личностных коллизий, развивающихся на трудовом фоне.

В повести А. Власова «Долгое лето»⁴ речь идет о трудовых буднях завода. Главный герой повести – Семен Остапко – рабочий,

наладчик станков. Судьба этого человека складывается непросто: бытовая неустроенность, пьянство, потеря смысла жизни. Однако Остапко способен на трудовой порыв. Производственный конфликт основан на традиционном для подобной прозы столкновении старого и нового: необходимо внедрить не поддерживаемый руководством новый принцип работы станков. Работницы бригады с большим трудом осваивают новый метод, преодолевают инертность начальства и вместе с наладчиком внедряют более продуктивный метод. Преодоление конфликтной ситуации на производстве позволяет герою разрешить свои внутренние противоречия, подняться на новый этап жизни, доказать свою личностную состоятельность.

Герой повести Р. Шумелова «Кинохроника»⁵ работает на киностудии в Сибири. Судьба преподносит герою множество непростых ситуаций. И вновь этически верное разрешение производственного конфликта, справедливость, восстановленная парторгом, позволяют герою найти для себя новый вектор развития.

В повести В. Дьячина «Стечение обстоятельств»⁶ производственное задание едва не стоит жизни герою-трактористу. Однако и в экстремальных условиях человек находит силы выполнить работу и сохранить свою жизнь. Возможность человека выстоять в любой ситуации должна вызвать у читателя (и вызывает) чувство глубокого уважения. Победа человека над обстоятельствами символически отражается в его частной жизни: в то время, когда герой побеждает смертельную угрозу таежной зимы, у него рождается сын. Символично и то, что руководитель, решивший рискнуть жизнью человека, неожиданно ошибается еще раз, чем обрекает самого себя на гибель.

Р. Султангареев в повести «Белый горлицы»⁷ показывает огрубелость души и быта шофера Раи. Девушка, полностью отдавшая себя работе, казалось бы, забывает о нормах и правилах женского поведения. И вновь способом обретения себя становится победа в сложной производственной ситуации. Героиня искренне стремится к трудовым свершениям, это развивает ее душевные качества. Ее душа взрослеет, и Раиса оказывается способной научиться радости и смущению, почувствовать себя женщиной.

Л. Александров в повести «Мои семнадцать»⁸ поднимает проблему отцов и детей. Столкновение Ивана Васильевича и его сына-стиляги – конфликт сугубо личностный, но и он достигает максимального напряжения в процессе труда, когда отец и сын пытаются работать на одном комбайне.

В повести И. Баскина «Зампредседателя»⁹ конфликтное поле – это противостояние «чиновничьей» и «настоящей мужской» работы. Герой переживает сложный разлад с самим собой. Ему предстоит переосмыслить значимость реального дела в своей жизни. И только разрешив эту проблему, выработав свое мнение, герой обретает себя самого.

Примеры того, как осознание своей личности происходит в единой парадигме трудовых и нравственных ценностей, можно множить и множить, но это в своих регулярных обзорах сделала тогдашняя критика. В частности, в статье Ю. Андреева «Труд – нравственность – литература» подчеркивается, что качество труда и степень осознанности отношения к делу становятся мерилom социальной и нравственной состоятельности героя¹⁰.

Для более подробного рассмотрения мы остановимся на повести Т. Чекасиной «Чистый бор»¹¹. Нас будет интересовать развитие одного из компонентов жанра производственной повести – воплощения образа человека как производственной функции. Обращение к названному жанровому компоненту обусловлено следующим: во-первых, через рассмотрение производственной функциональности образов мы можем вплотную приблизиться к анализу проблемы взаимодействия труда и личностных коллизий в жизни героев; во-вторых, это позволит осуществить более подробное исследование сюжетной коллизии, пафоса произведения и целого ряда других проблем.

Повесть «Чистый бор» рассказывает о двух бригадах лесозаготовителей. В современной произведению критике она справедливо названа образцом соцреализма¹². И действительно, если следовать предложенной логике советской производственной прозы, герои «Чистого бора» полностью реализуют свою производственную функциональность.

Сюжет достаточно прост. Перед нами судьбы двух бригадиров лесозаготовительных бригад Алексея Луканина и Николая Шрамкова. Герои должны решить производственную задачу – увеличить количество продукции. Для решения этой задачи Луканин предлагает внедрить метод передовика Посохина – укрупнить бригаду, соединив два коллектива. Однако результаты нового метода отнюдь не радуют создателей. Люди Луканина не умеют и не хотят работать. Соответственно все рекорды появляются только на бумаге. На партийном собрании новатор Луканин терпит полное поражение.

На фоне производственной коллизии развиваются личные истории героев. В соответствии с общеизвестным положением семьи

Луканина и Шрамкова несчастливы каждая по-своему. Катерина и Алексей Луканины страдают от всеобъемлющей лжи (неискренности) своих отношений. Семья Шрамкова проходит испытание смертельной болезнью Ираиды – жены Николая. Алексей параллельно с производственными неудачами переживает поражение и на личном фронте. Он лишается шанса возвыситься в глазах жены, стать для нее значимым человеком. Испытание Николая Шрамкова заканчивается неопределенностью (мы не знаем, каков исход болезни жены) и охватившим его чувством надежды, связанным с наступающей весной.

Герои обеспокоены не только тем, чтобы работать, но и тем, как работать. Под работой Шрамков и Луканин понимают разное. Для Луканина работа – это рекорды и отчеты на партсобраниях, для Шрамкова – стабильный результат. Подобное противостояние порождает «классический» производственный конфликт. В процессе его развития борются подлинная заинтересованность человека в результатах труда и попытка добиться результата за чужой счет. Конфликт достигает особого напряжения и драматизма, когда на лесной полянке, в крайне тяжелых условиях подлое и безнравственное отношение к труду, как кажется, пересиливает реальный тяжелый труд. Впрочем, в соответствии с принципами развития жанра положительный герой утверждает свою правоту. Партсобрание узнает правду о псевдоуспехах луканинцев.

Однако отмеченное развитие сюжета – лишь внешний план повести. За ним проступает второй – становление характеров героев. Параллельно с производственным конфликтом особого драматизма достигают внутренние противоречия персонажей. По логике жанра (вернее, его компонента – производственной функциональности), все личное вторично. Оно представляет собой сферу помех трудовому процессу и, вероятно, должно продемонстрировать нравственное совершенствование героев на пути к трудовым свершениям. Но на практике перед нами истории семей Луканиных и Шрамковых. И каждая проходит свое испытание: Луканины – нелюбовью, Шрамковы – угрозой смерти. С позиций современного прочтения трудовое и личное меняются местами. В этой связи интересующая нас производственная функциональность героев приобретает совершенно особый смысл.

Николай Шрамков мучительно переживает болезнь жены, ее близость к роковой черте. Работа является его единственным утешением (другие способы ухода от действительности для положительного героя неприемлемы). Он трудится еще усерднее, чем прежде. И именно мир работы (валка леса) становится для героя новой внутренней

реальностью. В этой реальности четко прослеживаются «дантовы» круги духовных испытаний героя. Чем ярче обозначается автором уход героя в труд, тем рельефнее его приближение к душевному чистилищу. Вместе с «второсортным» Гришкой¹³ Николай Шрамков проходит круг, предназначенный нарушителям заповеди «не укради». Вместе с Катериной Луканиной – круг грешивших страстями, вместе со всеми людьми – круг первородного греха, наедине с собой – круг неприятия законов бытия (богоборчества).

Подобное прочтение становится возможным благодаря буквализации метафоры сумрачного леса (Черная падь), где проходят трудовые будни бригады. В пространстве леса доминирует восприятие труда со стороны (звук пилы, усталость других участников трудового процесса), которое приводит к тому, что субъект труда – Шрамков – растождествляется с самим собой, теряет свою функциональность, становится безличностной частью пространства, одной из «характеристик» Черной пади. За это пространство платит ему взаимностью: став частью мира, он обретает свою личность на новом витке духовного развития.

Пространство леса ограничено по цвету (черное-белое). В нем присутствует свой пространственный конфликт (загоревшийся мотор трактора). Этот конфликт и сосредоточивает в себе напряжение внутренней драмы героя. В этом пространстве есть и свое повторяющееся время суток (сумерки и темнота). Кроме того, в пространстве леса реализуются два действия: монотонная деятельность человека (пиление деревьев) и гибель зимнего (уснувшего) леса. Названные качества пространства образуют подобие картины рождения нового мира и подразумевают присутствие нового (возможно, мифологического) героя.

Вместе с тем, действующие в этом пространстве люди (все, кроме Шрамкова) ведут себя согласно модели производственного жанра. Они просто функционируют в производственном процессе, но при их непосредственном участии реализуются законы бытия. В частности, закон разрушения (энтропии) жизни леса для создания порядка человеческой жизни¹⁴, а также закон разрушения жизни ради порядка бытийной (наджитейской) структуры. Присутствие этой «структуры» обозначено в мыслях Шрамкова образом очереди за белую дверь, в которой стоят все люди.

Сам Николай Шрамков включен в процесс порождения новой, означенной духовным развитием реальности. Он производит эту реальность (исчерпывает свою функцию) и одновременно сам явля-

ется материалом. Однако исследователи 1980-х гг. неслучайно говорят о нравственном начале произведения¹⁵. По их мнению, именно производственная функциональность обеспечивает нравственное развитие. С этим нельзя не согласиться. Только результат этого развития – не изменение качества труда и отношения к нему, а духовный рост человека и расширение горизонта личного сознания.

Иная ситуация у Алексея Луканина. Его жизнь также соположена с пространством Черной пади. Но вектор его развития направлен в другую сторону. Цель Алексея – рекорды на бумаге. Его мало волнует реальное дело, еще меньше – происходящее внутри души. Ему не дает покоя слава Посохина. Подобный вектор в пространстве Черной пади губителен. В отличие от Шрамкова Луканин не соединен с этим пространством. Он пытается получить здесь материальную выгоду и терпит поражение. Будучи морально и физически слабее Шрамкова, Луканин не способен ни на развитие в пространстве леса, ни на противостояние ему.

Выпадение Луканина из пространства леса имеет два этапа. На первом этапе герой берет на себя роль наблюдателя за процессом труда и недобровольного участника происходящего. В результате происходит разрыв с пространством, герой перестает быть даже его материалом. Этому соответствует попытка укрыться в своем маленьком мире: теплушка, общество товарищей по прежней бригаде. Второй этап – вольный и невольный обман окружающих и самого себя. На этом этапе Луканин переживает краткосрочное улучшение отношений с женой и подъем собственной самооценки. Однако развитие героя должно иметь более весомый фундамент, чем обман. Этим фундаментом может стать партсобрание, которое закрепит результат псевдоуспеха. Привычный ход партсобрания нарушается суицидом Гришки и несанкционированным выступлением Шрамкова. В результате псевдогерой Луканин окончательно развенчивается.

Внешняя история Алексея Луканина – это история безнравственного отношения к труду. Результатом внутреннего развития образа становится личностная катастрофа. Луканин теряет шанс возвыситься в глазах жены, бригады и своих собственных. И дело не в том, что он разоблачен на партсобрании. Более важное внутреннее событие – отсутствие духовного развития. Герой утрачивает предписанную жанром производственную функциональность – и с утратой жанрового «производственного» признака теряет возможность внутренне развиваться. Отказавшись от законов развития пространства леса и законов деятельности (существования) в этом рабочем мире, он от-

казывается от законов эволюции своей души. Соответственно, духовная стагнация является причиной социального краха Луканина.

Николай Шрамков полностью реализует свое производственное предназначение, соответствует жанровому образу героя. Развитие в рамках жанра обуславливает его выход в новую бытийную реальность, обретение внутренней эволюции. В финале повести герой остается один, лицом к лицу с надеждой и неопределенностью. На наш взгляд, одиночество героя в предвесеннем лесу нарушает логику производственного жанра. Оно – условие жизни человека, но не производственной функции. Логика художественного развития образа и пространства произведения преодолевает инерцию жанрового компонента, становится логикой жизни. Герой не пытается преодолеть ни одиночество, ни свои сложные переживания, поэтому его состояние экзистенциально и ведет к идентификации с собой. В итоге его образ приобретает бытовую и бытийную «внежанровую» достоверность: проделав весь путь, положенный ему жанром, образ героя занимает свое, сугубо индивидуальное место в художественном мире произведения. Герой «проживает» свою личностную историю и находит в себе силы преодолеть круги внутренних испытаний, обретает уникальное самосознание.

Алексей Луканин не просто отрицательный герой. Его (де)эволюция противоречит развитию жанрового компонента. Он стремится к внешним успехам и получает одобрение окружающих. Но, исключая для себя качественное функционирование на производстве, он превращается в заложника псевдоуспеха, постоянно растущих собственных обязательств и ожиданий окружающих. Подобный успех максимально ограничивает душевные устремления героя. Закономерный итог развития его личности – чувство ненужности самому себе, уход от духовных устремлений, во многом обусловленный нарушением условий развития героя в произведениях подобного жанрового типа.

Выводы, полученные в ходе анализа повести Татьяны Чекасиной, применимы и к другим производственным повестям. Так, во всех вышеназванных произведениях исследуется готовность человека выстоять в сложной производственной ситуации, изучаются поведенческий тип труженика и его стратегии в разрешении производственного конфликта. Во рассмотренных повестях конфликт не менее напряженный и драматичный, чем в «Чистом боре». Интенсивность конфликта формирует обстоятельства, требующие от героев принятия решений. Так же, как и в повести Чекасиной, герои дру-

гих производственных повестей обязательно совершают свой выбор. При этом решение, принятое в рамках производственной коллизии, влияет на разрешение конфликта личного. И это определяет дальнейшую биографию героя: он либо открывает для себя некие резервы житейской прочности, вырастает до нового уровня самосознания, либо теряет связь с самим собой, перестает быть личностью. Интересно также и то, что практически во всех повестях взаиморазрешение производственного и личного конфликтов затрагивает более глубокие слои сознания героев, чем соответствие/несоответствие социалистическому нравственному облику. Пройдя через трудовые и личные испытания, герои выходят на уровень экзистенциальных проблем, открывают для себя пути подлинного духовного развития, возможно, даже вне общественно-социалистических ориентиров.

На наш взгляд, в этом и заключается важнейшая особенность развития производственной повести 1980-х гг. В ней «работает» вся жанровая специфика: материал, сюжет, образы героев, характер конфликта. Но эта специфика преодолевается живой логикой развития художественного текста. В конечном итоге исследуемый жанр в прозе уральских писателей 1980-х гг. не разрушается и даже не претерпевает особо глубоких трансформаций, но становится фундаментом для постановки «вечных» вопросов человеческого бытия.

Вопрос о производственном романе в наши дни является весьма актуальным. Так, в Интернете обсуждается необходимость возродить подобную литературу, сформировать корпоративный заказ на «роман труда», рассматриваются современные поиски в рамках традиционного жанра¹⁶. В этой связи обращение к журнальным публикациям более чем двадцатилетней давности наводит на предположение, что в ходе развития литературного процесса производственный роман и повесть не столько трансформируются, сколько реализуют уже сложившиеся жанровые компоненты и намерения.

Примечания

¹ Подробнее см.: *Мусатов В. В.* История русской литературы первой половины XX века. М., 2001. С. 90.

² *Белая Г. А., Бочаров А. Г., Воздвиженский В. Г.* Движение прозы 70–80-х годов // Современная русская советская литература. Ч. 1. М., 1987. С. 61, 63, 64.

³ Строки А. Твардовского из поэмы «За далью – даль», по-своему определяющие жанровую структуру производственного романа, служили своеобразным эталоном соответствия/несоответствия выработанным в литературе 1930–1950-х годов ходячим схемам этого типа текстов: «Глядишь, роман, и все в порядке: / Показан метод новой кладки, / Отсталый зам, растущий пред / И в коммунизм идущий дед. / Она и

он передовые, / Мотор запущенный впервые. / Парторг, буран, прорыв, аврал, / Министр в цехах и общий бал...».

⁴ Власов А. Долгое лето: Повесть // Урал. 1981. № 7, 8.

⁵ Шумелов Р. Кинохроника: Повесть // Урал. 1981. № 4.

⁶ Дьячин В. Стечение обстоятельств: Повесть // Урал. 1981. № 12.

⁷ Султангареев Р. Белый горлицвет: Повесть // Урал. 1981. № 10.

⁸ Александров Л. Мои семнадцать: Повесть // Урал. 1980. № 7.

⁹ Бабкин И. Зампредседателя: Повесть // Урал. 1980. № 8.

¹⁰ Урал. 1981. № 6. С. 169–173.

¹¹ Чекакина Т. Чистый бор: Повесть // Урал. 1981. № 2, 3.

¹² Андреев Ю. Труд – нравственность – литература // Урал. 1982. № 6. С. 172.

¹³ Образ Гришки – образ человека «без судьбы». Сын опойки, ставший мелким вором, Гришка тянется к людям труда, хочет стать полноценным человеком. В этом ему помогает Шрамков, беря на себя ответственность за состояние Гришкиной души.

¹⁴ Невольная отсылка к роману Л. Леонова «Русский лес» выстраивает следующую картину: разрушающие лес внутренне мертвы, как мертвы и их рекорды. Продолжение жизни возможно лишь для Шрамкова, ставшего частью пространства леса. Его деятельность также разрушительна, но в ней разрушение подчинено высшему порядку. Этот порядок – духовное становление героя.

¹⁵ Подробнее об этом см.: Андреев Ю. Труд – нравственность – литература; Лукьянин В. Движение темы // Урал. 1982. № 6. С. 169–173, 173–179.

¹⁶ См. об этом: [Электрон. ресурс]. Режим доступа: <http://www.polit.ru/culture/2006/03/21/trud.html>; <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml/2007/02/16/120855>.

© И. В. Павлова

Пермь

ДУЭЛЬ ПОЭТА С ПОЭЗИЕЙ. О ЛИРИКЕ ВИТАЛИЯ КАЛЬПИДИ В КОНТЕКСТЕ ПОЭЗИИ АНДЕГРАУНДА 1970–1980-х ГОДОВ

Среди изобилия экспериментов и стилевых поисков поэзии 70–80-х гг. XX в., не желающей оставаться под рубрикой «традиционная русская и советская литература», можно отчетливо разглядеть два магистральных пути: первый путь провоцирует самоуничтожение мертвой «совковой» культуры посредством ее «раздувания» до гиперболически-уродливых форм, что ведет к изощренному примитиву, к пародийности и разоблачению, к оголенным конструкциям, доводящим расхожие ситуации, стереотипы и клише до абсурда. Это своего рода «антипоэзия», ставшая содержанием и формой существования концептуализма. Другой же путь, именуемый в критике «метареализмом», «метаметафоризмом» и даже «метаболизмом», напротив, сопровождается усложнением изобразительно-выразительных средств, культивирует «мифотворческое», субъективно-образное зрение. Это область «сверхпоэзии», прорывающейся за пределы привычной, устойчивой картины мира, создающей в

превращающемся и текучем слове превращающиеся и текучие реальности.

Ситуация, разделившая поэзию на официальную и теньвую, неформальную, была характерна не только для столичных кругов. Не менее интенсивно процессы литературно-эстетического расслоения проходили и на Уральской земле, особенно в Свердловске и Перми. Если в столице Урала ярким итогом этих исканий стал феномен свердловского рока, то в Перми именно поэзия стала наиболее заметным результатом культурного брожения. Среди самых ярких представителей пермской «новой волны» безусловным лидером можно считать поэта Виталия Олеговича Кальпиди (родился в 1957 г. в Челябинске, учился в Пермском университете, сейчас снова живет и работает в г. Челябинске).

По своей творческой манере Кальпиди тяготеет к изощренно-метафорической поэзии, стремящейся противопоставить официальной мифологии свою собственную, созданную лирической интонацией и медитативной интуицией. По замечанию А. Бурштейна, «...когда говорят о “новой волне” в поэзии, обычно имеют в виду нескольких поэтов: Ивана Жданова, Александра Еременко, Алексея Парщикова, Александра Чернова, Аркадия Драгомощенко, Мухаммада Солиха, Виталия Кальпиди... Последний обычно не возражает, замечая лишь, что ближе всех прочих ему все ж таки Парщиков. Кальпиди и Парщикова сближает любовь к “темному стилю”, под коим со времен трубадуров понимают усложненность и изощренность формы, некоторую избыточность метафоры и насыщенность ее интеллектуальным содержанием...»¹.

Оригинальное творчество В. Кальпиди, заслуживающее серьезного и целостного изучения, еще ждет своих исследователей. Среди опытов описания его поэтики одним из самых конструктивных и глубоких следует признать анализ лирики В. Кальпиди в аспекте семантики пермского текста, представленный профессором В. В. Абашевым в монографии «Пермь как текст», где также очерчено положение этой индивидуальной художественной системы в современном общероссийском поэтическом контексте: «...ретроспективный взгляд на ближайшие полтора десятилетия уральской литературной жизни обнаруживает сегодня завершенность того многообещающего движения, которое именовалось чаще всего “новой волной”. Судьба его с неожиданной точностью повторила вариант судьбы футуризма по Пастернаку: “По внешности десятки молодых людей были одинаково беспокойны, одинаково думали, одинаково притязали на ориги-

нальность. Как движенье, новаторство отличалось видимым единодушьем. Но, как в движениях всех времен, это было единодушие лотерейных билетов, роem взвихренных розыгрышной мешалкой. Судьбой движенья было остаться навеки движеньем, то есть любопытным случаем механического перемещения шансов, с того часа, как какая-нибудь из бумажек, выйдя из лотерейного колеса, вспыхнула бы у выхода пожаром выигрыша, победы, лица и именного значенья”. Победителем и оправданием уральского “литературного тиража” 1980-х гг. стал Виталий Кальпиди. На сегодняшний день он автор шести книг стихов, последние из которых – “Мерцание” (1995), “Ресницы” (1997), “Запахи стыда” (1999) – многими литературными критиками рассматриваются как одно из самых ярких явлений современной русской поэзии. Книга “Ресницы” в 1997 г. (вместе с книгой Ивана Жданова “Фоторобот запретного мира”) стала лауреатом литературной премии Аполлона Григорьева. Председатель конкурсного жюри Петр Вайль в одном из интервью сказал: “Я-то сам, сейчас могу признаться, склонялся к тому, чтобы дать первый приз ему... <...> Виталий Кальпиди – замечательный уральский поэт... прекрасный поэт, сделавший бы честь любой литературе”»².

В нашей работе мы предлагаем попытку знакомства с характерными чертами поэтики и эстетики В. Кальпиди на примере анализа одного из наиболее показательных (на наш взгляд) стихотворений рассматриваемого периода. Для начала приведем текст:

ЛЕТНИЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Сегодня ночью я – Дантес...

(Мне снится: я продрог в передней.
Сосед – дантист. Я слышу плеск –
все дождь. Он шелестел намедни.)

Сегодня нечто из руки...
Из рук обеих выходящее...

(В саду, присев на детский ящичек,
ночь ногти чистит вопреки
тому, что дождь идет и нет
спасенья даже в гулкой арке.)

Шлю секундантов. Он – поэт:
тут примирением не пахнет.
Он грек (ошибка), Натали
тиранит.

(После людных зданий
мы в дом вошли, где нафталин
был тет-а-тет с кустом герани.
При чем тут чей-то черновик?)

Спустя три дня я цел покуда...

(А Кама – Черная на миг,
и кто-то прошептал: «Паскуда...»)

1977 год³.

Лирическая поэзия начинается со **звука**. На этом уровне восприятия стихи могут вызывать самые неожиданные, индивидуальные ассоциации, но то, что эти ассоциации увлекают нас в открытое пространство уже слышанных мелодий, ритмов, интонаций, свидетельствует о неслучайном вырастании данного текста из интертекстуальной природы Поэзии. Итак, пушкинская нота взята сразу, и упоминанием его исторически-мифологического антипода, и, конечно же, самой мелодикой стиха, начиная с первой строки, и качеством самого слова, и стилистикой, и даже манерами и позой говорящего, просвечивающими сквозь ткань интонации. Однако в излюбленном пушкинском ямбе прорастает эхо другой музыки: несколько манерный, витиеватый стиль, со множеством умолчаний, эллиптических фигур, с легким жонглированием фрагментами речевых конструктов (повествование, фиксирование ощущений, перечень деталей, уточнения, оговорки...), с отчетливой, но ненавязчивой аллитерацией, наметившей линию фонического орнамента, – не сам изящный светский слог XIX столетия, скорее, его утонченная имитация. Эти декорации, как нам кажется, несут явное отражение стилистики ахмадулинского стиха, всегда влекомого «обаяньем древней речи». Наши ассоциации, возможно, субъективны и не могут быть бесспорными аргументами, но уж слишком они очевидны. Вот хотя бы красивая «Сказка о дожде в нескольких эпизодах с диалогами и хором детей» Беллы Ахмадулиной, где дождь, тоже непрменный участник событий, становится причиной конфликта, провокатором скандала в чужом, таком уютно-семейном доме (конечно, пошлом для поэта), где не оказывается места для странной (и странствующей) лирической героини, с ее дождем, лужами, стихами... А вот и сами стихи, хотя бы несколько откликнувшихся эхом нот: «*Со мной с утра не расставался Дождь. / – О, отвяжись! – я говорила грубо*»⁴. Или: «*Но я была в тот дом приглашена, / где строго ждали моего привета, / где над янтарным озером паркета / всходила люстры чи-*

стая луна»⁵. И далее: «Я думала: что делать мне с Дождем?»⁶. Безусловно, очень распространены в лирике Ахмадулиной и своеобразные театральные сцены «про Пушкина»: «*В столетье том, в тридцать седьмом году, / по-моему, зимою, да, зимою, / она скончалась, не послав за мною, / Без видимой причины и в бреду ... / Но я утешен мнением молвы, / что все-таки убит он на дуэли...*» (из стихотворения «Приключение в антикварном магазине») ⁷. Кстати, именно в стихотворениях о Пушкине, о Поэзии, о Поэтах мотивы сада, дождя, ночи стали у Беллы Ахатовны знаковыми атрибутами ее лирического мира (стихотворения «Дождь и сад», «Дачный роман», «Сад» и многие другие). И, наконец, почти те же, что и у Кальпиди, ночь, темнота, холод, сад, невидимый Пушкин: «*Опять луна, как тьму времен назад, / и к вечеру мужает юный холод. / Я в таинствах подозреваю сад: / все кажется – там кто-то есть и ходит ... / Так я сижу, подслушиваю сад, / для вечности в окне оставив щелку. / И Пушкина неотвратимый взгляд / ночь напролет мне припекает щеку*»⁸. Таким образом, в строчках В. Кальпиди уже на уровне **ритмики, мелодики, интонации** начинается разыгрываться представление, в котором сам лирический герой – лишь участник спектакля в театре зеркал, отражающихся друг в друге. Он, словно медиум на спиритическом сеансе, становится другими, примеряет их маски, пробует голоса. Так возникает многослойная мистерия: эхо Пушкина (канонизированная классика) – сквозь эхо ближайших предшественников (шестидесятники для Кальпиди тоже безнадежно канонизированы) – в голосе воображаемого Дантеса – двойнике лирического героя – ипостаси самого Кальпиди.

Ситуация зеркального театра явлена и в **структуре**, целостной **лирической композиции** стихотворения. Текст двойится, распадается на пересекающиеся, обусловленные друг другом и отражающиеся друг в друге планы: сон, видение, иллюзия героя, где он – это другой, и некая реальность (ирреальность) города, пространства, мира. Важно, что по степени проявленности, значительности они как бы меняются местами: главным сюжетом, действием становится рефлексия героя, его сознание, его самоидентификация, а элементы внешнего мира (все же объективного, как принято считать, даже если это мир сна) становятся лишь оговоркой, подчеркнута вытесняются за скобки, как ремарки, обозначающие кажимость, фон, декорации спектакля. Импрессионистическая настроенность обнаружена уже в названии стихотворения, ведь впечатления – не сама реальность, а переживание ее, отражение, проекция в сознании. При этом мир сна

дискретен, обрывочен. Пульсирующая, эллиптическая композиция содержит между строф подразумеваемые и угадываемые, хотя и не названные события. Целое строится по принципу случайной мозаики, калейдоскопа.

В лирическом **хронотопе** стихотворения много устойчивых для поэтики В. Кальпиди смыслов. Пространство темного, вымороченного города со зловещей рекой, в котором всегда ночь, холод, снег или дождь и в котором, как правило, блуждает, бродит неприкаянный поэт, свершая свой путь познания мира и самопознания, – это постоянная поэтическая проекция Перми и постоянная тема Кальпиди, подробно описанная в работе В. В. Абашева. Здесь же, в этом тексте, роковой город Пермь имеет своего двойника. Это не названный, но мерцающий сквозь водную стихию (мотив долгого дождя) и сквозь ахмадулинско-пушкинские ассоциации Петербург. Его образ сродни и тому, что воссоздан и воспет в поэтических строчках Серебряного века. Дождь, сад, здания, арки – это и есть постоянные декорации разных, отражающихся в зеркале лирического сознания, миров. По сути, один город, но в разных временах, в разных измерениях. Двоится и река: Кама превращается в место убийства, «Черная» читается и как ее двойник из другой истории, и как характеристика – страшная, inferнальная, гибельная...

Продолжая говорить о **ключевой мотивике** стихотворения, отметим, что сквозной в поэзии Кальпиди образ ночи, темноты, притягивающей и неотвратимой («...я закончу рассказ, и в грунтовые воды войду / и до центра земли доплыву уже в этом году, / где закрою глаза, ибо слишком достаточно света: / темнота не жена, но, возможно, подруга поэта»⁹), в данном тексте оригинально разворачивается в символическое содержание. Ночь, привычно являющаяся домом обитания поэта и самой поэзии, здесь сопряжена с мотивом сада, абсолютного знака русского культурного ландшафта, искусства, пространства духа. При этом образ ночи персонифицируется, обретает характер и лицо. Она по-детски непосредственна, самодостаточна, остается в полном согласии, гармонии с собой, но одним характерным жестом («ночь ногти чистит вопреки...» – как эхо: «*быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей*») выдает свое кровное родство с самим Поэтом. Пушкин, Поэзия, Ночь – опять перед нами разные маски одной и той же сущности. В каких отношениях с ней герой стихотворения? В бесконечных: познание, борьба, притяжение, отторжение, срастание... А вот дождь, без сомнения, атрибут самого лирического «я», его бесприютности, неприкаянности

ти, тревоги, душевной дрожи. Дождем, поэтической лихорадкой, лирической влагой обусловлены зыбкость, неустойчивость окружающей (не)реальности и сознания, дождем спровоцировано нарастающее опасное намерение.

Распадение **лирического субъекта** на несколько голосов, ипостасей, характерно для современной лирики в целом, для лирики В. Кальпиди – в частности. Трудно представить «согласного с собою», не тронутого шизофреническим синдромом героя в нашей незавершенной, идеологически неопределенной действительности, где мир понимается как субъективная, одномоментная интерпретация, зависящая от точки зрения, ракурса, плавающей системы репрезентации. В «Летних впечатлениях» лирическое «я» также многозеркально. Выше мы уже затронули тему его полифоничности.

В роли Дантеса герой демонстративно искусственен, декоративен, обыгрывает стандартные мифологемы: Дантес высокомерен, щеголеват, изыскан в речах и манерах, в нем сквозит даже некая феминизированность. Не только эхо Б. Ахмадулиной, но и ахматовские, цветаевские ноты слышны в отношении к жене Пушкина (характерная для женщин-поэтов ревность и вообще снисходительный, мягко говоря, взгляд на «земных» красавиц). Образ Натали в контексте стихотворения явно снижается последующим упоминанием о нафталине и кусте герани, тем более что параллель подчеркнута рифмовкой: Натали-нафталин, тиранит-зданий-герани. Единственным лишь словом «тиранит» задана оценка: капризная, вздорная, пустая, источник зла (для Пушкина или Дантеса? – ответ, возможно, не принципиален). Очевидно, отношение к Натали здесь весьма напоминает недобрую иронию Марины Цветаевой: *«Счастье или грусть – / Ничего не знать наизусть, / В пышной тальме катать бобровой, / Сердце Пушкина теревить в руках, / И прослыть в веках – / Длиннобровой, / Ни к кому не суровой – / Гончаровой. / Сон или смертный грех – / Быть как шелк, как пух, как мех, / И, не слыша стиха литого, / Процветать себе без морщин на лбу. / Если грустно – кусать губу / И потом, в гробу, / Вспоминать Ланского»*¹⁰.

Интересно, как в тексте происходят метаморфозы, взаимопревращения настоящего поэта и убийцы. «Нечто из руки...» – конечно же, образ пишущего, когда рука и перо сливаются воедино. (В другом стихотворении из книги «Мерцание» повторяется аналогичное: *«В карандаш сужается рука...»*, а в автокомментарии Кальпиди признается: «...стих имеет за своим текстом (затекст) тривиальную декларацию о поэте как едином органе»¹¹). Далее, «из рук обеих выходя-

щее...» – это уже жест прицеливающегося дуэлянта с револьвером. И снова в акте оборотничества прорастает единая сущность: поэт и есть убийца, вечный убийца уже существующего, уже сказанного, написанного до него.

В середине стихотворения дуэль (как и положено, с секундантами) неожиданно теряет свою историческую мотивировку. Инициатором дуэли, требующим сатисфакции, оказывается Дантес, а не Пушкин. Примирение Дантеса с Пушкиным никак невозможно, но дело вовсе не в женщине, не в интригах света и властей (и тому подобное), все гораздо серьезнее, поскольку речь идет о Поэзии, а это важнее и страшнее любви. Разумеется – только для поэта. И в этот момент мы уже присутствуем на дуэли не Дантеса и Пушкина, а Кальпиди и Пушкина. Скорее всего, именно этим обстоятельством объясняется одна знаменательная «ошибка»: «грек» – это и есть столп культуры, канонический классик, миф, божество, возведенное в культ и ненавистное творцу. Такая ассоциация в первую очередь может возникнуть у читателя, она действительно отвечает и общей тональности, и общему замыслу стихотворения. Для самого же автора важнее, пожалуй, другое: «ошибка» явно проклюнулась из его греческой фамилии, из его отцовской крови. И тогда значение фигуры Пушкина прирастает дополнительным, потрясающим открытием: он не просто первый в русской поэзии, он единокровный предок, отец. Шокирующая, хотя и не уникальная (в культурно-символическом смысле) мишень для беспокойного самоопределяющегося потомка. Этический шок от такого эксцентричного поведения могло бы сгладить уточнение, что сын, может быть, метит не столько в самого отца, сколько в его фальшивку, подменную копию, сфабрикованную пушкиниану. В таком случае нельзя не провести параллель и с шекспировским сюжетом (гамлетовские ноты также характерны для поэзии Кальпиди в целом).

В самом финале стихотворения перед нами остается герой, окончательно разоблачившийся, вполне похожий на истинного. Его присутствие озаменовано «чьим-то» шепотом. Почти нецензурное «паскуда» (рифмой откликнувшееся на разговорно-просторечное «покуда») – номинация, больше подходящая для бродяги, «подвального» поэта, теперь уже brutального, грубого, но настоящего. Однако и «кто-то», выносящий последний приговор, по существу является частью лирического «я», снова распадающегося, противостоящего самому себе.

В итоге проявляется главное, сущностное лицо лирического субъекта, концептуальное, наиболее универсальное во всей поэтической

вселенной В. Кальпиди: Дантес – не просто убийца, а новый культурный герой новой мифологии. Его миссия – уничтожение догмы, образца, застывшей в мраморе культуры. Убийство Пушкина – ритуал преодоления скорлупы, пуповины, рождения нового, инициация героя, его самоопределение и посвящение себя в Поэты нашего времени.

По этому поводу приведем мнение А. Бурштейна, поэта и друга В. Кальпиди: «...важная и болезненная для поэта тема – ощущение им своего поколения. Виталий Кальпиди остро чувствует, что есть некое единство, именуемое “поэты, начинавшие в семидесятые”, у этого единства существует своя культурная не просто задача, но миссия, и это отличает его от предыдущих поэтических поколений, миссия эта не имеет аналогов, так как не имеет аналогов наше время: впервые в истории мир подошел к черте, за которой – апокалипсис ядерных кошмаров и экологических катастроф. У этой черты бесполезен опыт прошлого, необходим качественный прорыв. И этот каторжный труд, подвиг спасения мира – выпал на долю к тому не готового, десятилетие не печатавшегося, разогнанного по подвалам поколения»¹². Именно с этим мифом об избранном поколении связано сложное отношение поэта к поэзии XIX в. В «Письме Алексею Парщикову» Пушкин, Баратынский предстают в виде десантников, открывающих огонь по поколению поэта: «...*И вот еще что: к нам приблизился чуждый десант / из прошлого века – вон Пушкин в зеленом берете, / левой – Баратынский, он очередью причесал / нам полпоколенья, засеяв с автоматом в кювете. / Ох, что же нам делать с их истиной и простотой, / с ленивою мудростью, с чокнутой теткой Татьяной, / они замечают, как ночью звезда со звездой / болтает, а мы уже к вечеру вдребезги пьяны...*»¹³. «Не зная мифа о миссии, адекватно понять этот текст трудно, но в рамках мифа мысль поэта становится прозрачна: шедевры прошлого могут оказаться опасней западней на пути художника»¹⁴.

Такое отношение к классике (зачастую метонимически означаемой эмблемой Пушкина) ставит творчество В. Кальпиди в один ряд со всем авангардистским движением в нашей литературе. Анекдотизация, панибратство, абсурдизм – приемы, снижающие великое имя, известны со времен ОБЭРИУтов (Даниил Хармс). Позднее свой весомый вклад в дело деконструкции идеологически правильного мифа внес Абрам Терц (Андрей Синявский) в своих «Прогулках с Пушкиным». В поэзии не смог обойти этой «навязчивой» всеобщей идеи Иосиф Бродский. И среди современников Кальпиди немало

схожих мотивов (например, стихотворение Ивана Жданова «Пророк», иронически отсылающее к Пушкину и затем переименованное «Антипророком»).

Однако отношения Кальпиди с Пушкиным (культурой, поэзией) – комплекс сложных, противоречивых чувств. Вернемся к последним строчкам рассмотренного выше стихотворения: что же в них – победа или поражение героя? «*Спустя три дня я цел куда...*» – здесь слышатся разные оттенки интонации и смысла. С одной стороны, вроде бы самоутверждение, бравада: как видите, дело сделано, и конца света не наступило. С другой – недоумение, даже разочарование: странно, как же такое (грех отцеубийства) могло быть допущено? Почему не свершилось возмездие? Во всяком случае, «куда» оставляет ощущение какой-то временной передышки, неоконченности поединка... Заключительные строки только усугубляют ощущение свершившейся трагедии, а отнюдь не триумфа. Черная **на миг** Кама – словно удар, пощечина, «вспышка» самой тьмы в и так уже темной ночи, знак апокалипсиса, помутнения рассудка. Последний приговор или самоприговор не оставляет сомнений в виновности и самоосуждении героя. Убийство Поэта, Поэзии, то есть космоса, которым порожден и сам, естественно оборачивается самоубийством, тем более что творчество (дуэль), писание стихов устойчиво трактуется Виталием Кальпиди как переход жизни в мертвое состояние, сама поэзия, по его мнению, – вечная война с инерцией на бумаге – есть процесс умерщвления единственно живой лирической интуиции. Процесс, однако, неизбежный.

Примечания

¹ *Бурштейн А.* О текстах Виталия Кальпиди // Кальпиди В. Аутсайдеры-2. Пермь, 1990. С. 5.

² *Абашев В.* Пермь как текст: Пермский текст в русской культуре и литературе XX века. Пермь, 2000. С. 324.

³ *Кальпиди В.* Аутсайдеры-2. Пермь, 1990. С. 56.

⁴ *Ахмадулина Б. А.* Стихи. Поэмы. Переводы. Рассказы. Эссе. Выступления. Екатеринбург, 2000. С. 45.

⁵ Там же. С. 46.

⁶ Там же. С. 46.

⁷ Там же. С. 83.

⁸ Там же. С. 130.

⁹ Там же. С. 70.

¹⁰ *Цветаева М. И.* Мой Пушкин. Челябинск, 1978. С. 119

¹¹ *Кальпиди В.* Мерцание. Пермь, 1995. С. 37, 39.

¹² *Бурштейн А.* О текстах Виталия Кальпиди. С. 9.

¹³ *Кальпиди В.* Аутсайдеры-2. С. 109.

¹⁴ *Бурштейн А.* О текстах Виталия Кальпиди. С. 10.

ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ТОЛСТЫЙ ЖУРНАЛ КАК ТЕКСТ

Любой толстый общественно-литературный журнал, развиваясь во времени, постоянно взаимодействует с текущим литературным процессом, и в этом основная особенность периодического печатного издания по отношению, например, к альманаху. При этом с развитием журнала свой внутренний сюжет выстраивается внутри его «подшивки». Чаще всего журнал занимает определенную позицию по отношению к современному ему литературному процессу, вырабатывая собственную эстетическую стратегию. Так образуется сверхтекст журнала.

Каждый выпуск журнала, каждая его книжка – это законченное целое, в котором отдельные произведения, объединяясь в номере, образуют текст. Тематическое и эстетическое единство – это основа складывания журнального текста, связей, который проходят через публикации.

Рассматривать проблему единства отдельной книжки журнала мы будем на 9-м выпуске журнала «Урал» за 1999 г. Это так называемый «молодежный номер», с которого началось редакторство Николая Коляды. Такой опыт у «Урала» к тому времени уже имелся: в 1988 г. выходил спецвыпуск, также названный молодежным. Тогда этот номер читала вся страна, и название «молодежный» он оправдывал не только возрастом авторов, но и самим подходом к формированию номера (начиная с альбомного расположения текста).

Став главным редактором «Урала», Николай Коляда решает возобновить (а точнее – продолжить или подхватить, поскольку за десять лет до этого инициатива возникла отличная, но номер был выпущен только один) выпуск таких номеров.

Поэтому молодежный номер закрывают воспоминания о 88-м «Yesterday». Участники первого экспериментального номера журнала вспоминают о том, как складывался тот «легендарный» выпуск.

Внутреннее единство современного номера с самого начала заложено обозначением его особенности: на обложке, кроме обычного «литературно-художественный и публицистический ежемесячный журнал», есть приписка «Молодежный. Новая литература». Так же, как и в первом молодежном номере, в этом сделано иное оформление – видимо, более соответствующее «молодой» литературе. Некоторые

произведения сопровождают иллюстрации, причем очевидно молодежной направленности – компьютерные символы, а также репродукции произведений таких художников, как Норманн Роквелл, Сораяма и т. д. Кроме того, дизайн страниц непривычно нестрог, что не свойственно толстым журналам. Тем не менее, этот стиль оформления графически объединяет весь выпуск, а также выделяет его из подшивки номеров «Урала». Для толстых журналов в целом оформление не играет особой роли, но именно в этом случае несет смысловую нагрузку при прочтении выпуска как целостного текста.

Содержание номера не разделено на разделы, как это принято в «Урале»: в молодежном номере между всеми жанрами установлено равенство, хотя, кроме художественных произведений, опубликованы и литературоведческие статьи (к годовщине со дня рождения Платонова и «занимательное литературоведение» об Иване Гончарове).

Поскольку понятие «молодой автор» весьма относительно, то среди авторов номера оказались как те, кто уже имел к 1999 г. изданные книги (Анна Матвеева), так и те, для кого эта публикация – дебютная. Это говорит о том, что ни возраст авторов, ни профессиональный опыт не являлись основными критериями для складывания номера.

Открывается выпуск рассказом Анны Матвеевой «Супертаня». Постмодернистская практика «осовременивания» классики (в данном случае «Евгения Онегина») дала возможность Анне Матвеевой сделать свой рассказ все же о той же Тане. «Русская душой», ее героиня из тех, кто «в горящую избу войдет». Незатейливый, на первый взгляд, рассказ приобретает объем как раз за счет названия и эпиграфа, через который раскрывается Танина сила. Это уже не просто игра ради игры или ради игрового преломления сознания, но игра, происходящая на грани между игрой и реализмом рубежа веков. Тем не менее, обращение к постмодернистским практикам заявлено первой же публикацией и будет по-разному развиваться в этой книжке журнала.

Поэтический раздел открывает стихотворение Дениса Борисова «Трио+квартет». Вполне традиционное по форме сначала («трио»), оно заканчивается формальными и смысловыми сдвигами. Лирическое рассуждение о некоей девушке сменяется как бы «скачущим» видом из окна, а это описание – фантазии героя, только что закрывшего «томик Элиота»: «Четыре ночи спят храпят актрисы // четыре ночи спят все драматурги // из-за кулисы выползают крысы // четыре ночи в Екатеринбурге», – набрано заглавными буквами.

Последняя строка стихотворения, графически обозначенная диа-
логом, выделяется еще и тем, что написана по-английски. В дослов-
ном переводе фраза значит «Вы действительно хотите покинуть этот
мир?». Она собирает знаковые для этого выпуска темы. Прежде все-
го, само значение, которое для носителя русского языка восприни-
мается абстрактно, так как не имеет ассоциативных привязок в язы-
ке. Во-вторых, аналогичная фраза используется в компьютерных
играх, когда игрок хочет выйти из игры. С другой стороны, предло-
жение покинуть «этот мир» – это движение в обратную сторону.
Такое бегство из реальности в игру или попытки, напротив, поки-
нуть бесконечную игру тоже свидетельствуют об обращении к прак-
тикам постмодернизма.

Существование на грани реальности и ирреальности, сумасшествия
и душевного равновесия пронизывает и повесть «Не думайте смерть»
Андрея Попкова, и пьесу «Дядя Изя и все, все, все», и пьесу «Zo.b.»
Владимира Преснякова. В каждой из них основной темой становится
потеря значения культурных ценностей, моделей нравственности.
Смешение мира мертвых и мира живых в пьесе «Дядя Изя и все, все,
все» (название которой явно отсылает к детской сказке) настолько
сильно, что достоверно понять, кто есть кто, практически невозможно
(разве что разговор посетителей кладбища убеждает, что дядя Изя –
покойник). И снова в текст вплетаются культурные ассоциации: от
«Тогда бы я влюбилась и в статую дяди Изи» и до «Ночью на земле
появился новый Гений. А этот мир не выдержит двух гениев сразу».
Алкоголь, кладбище, потусторонний мир – знаки других миров, но
диалоги, написанные в абсурдистском ключе, снимают трагически бе-
зыходный пафос, который предопределен самой ситуацией.

Повесть Андрея Попкова «Не думайте смерть» тоже уводит в
фантастический мир, в котором неизвестная болезнь поражает сла-
бых духом людей. При этом повесть лишена притчевой тональности,
поскольку повествование (хотя и данное от третьего лица) ведется
через измененное болезнью сознание главного героя Алексея Ивано-
вича, постигающего этот мир как новый: «Никакого *иного* мира не
было. Просто мир, в котором люди когда-то “жили”, разительно из-
менился...».

В «Телевидении бога» Алексей Наричин попытался так же сыг-
рать с вековой ценностью – с верой – и показать, что «Бог смотрит
телевизор и по его образам создает наши подобию». В основе всех
наблюдений писателя лежит некий извечный парадокс, но выхода за
его пределы в поле художественности не происходит.

Пожалуй, крайним вариантом общего сюжета этого выпуска можно назвать текст (какое-либо жанровое определение к нему не применимо) Олега Преснякова «Литература/отложенное убийство». Поток сознания без знаков препинания от истории отмены казни Достоевского до «литература не дура тоже» перемежается точными цитатами этикеток бытовых предметов. Это игра ради игры в чистом виде.

К 1999 г. постмодернизм как направление в магистральной литературе России уже прошел этап крайних экспериментальных форм. Но эксперименты с формой – явления постоянные и в нашем случае основанные не только на постмодернизме. Эти литературные факты присутствовали и на Урале, и адекватной формой для публикации произведений такого рода как раз и стал экспериментальный номер журнала. Несмотря на то, что формальные преобразования, заявленные в текстах, носят разный характер, само идейное, тематическое и эстетическое наполнение номера объединяет его в целое. И хотя выпуски подобных номеров в практике издания толстых журналов могут показаться странными, молодежный номер, с которого началось редакторство Николая Коляды, стал мощным эстетическим рывком и для «Урала», и для уральской литературы в целом.

© Л. С. Кислова
Тюмень

СТРАТЕГИИ *ИНЬ* И *ЯН* В ДРАМАХ А. БОГАЧЕВОЙ «УЧИТЬСЯ, УЧИТЬСЯ И УЧИТЬСЯ...» И В. СИГАРЕВА «ПЛАСТИЛИН»

Современная драматургия Урала достаточно широко представлена в серии сборников пьес молодых уральских авторов: «Арабески» (2000), «Репетиция» (2001), «Нулевой километр» (2004), «Транзит» (2004), «Книга судеб» (2004), «Все будет хорошо» (2005) и др. Об уральской драме можно говорить как об особом течении в границах, безусловно, значительного и широкого явления – русской «новой драмы» рубежа XX–XXI вв. Имена Александра Архипова, Гульнaры Ахметзяновой, Олега Богаева, Анны Богачевой, Антона Валова, Анны Кармановой, Игоря Колосова, Юрия Колясова, Константина Костенко, Юлии Максимова, Василия Сигарева, Александры Чичкановой и других сегодня достаточно известны и за пределами Екатеринбурга.

Драматургия «уральской школы» несет на себе влияние шокирующей эстетики современного английского «In – Yer – Face Theatre»

и, следуя художественным установкам «новой драмы», «взрывает» атмосферу буржуазной безмятежности посредством изображения жестокости в провинциальной картине мира. Но, по мысли М. Липовецкого, в пьесах Марка Равенхилла и Сары Кейн «...сцены насилия ... выступают как мощный катализатор бессознательного – они взрывают структуры рационального, они “овнешняют” тот непрерывный кошмар, который носят в себе молодые герои благополучного общества, они вызывают травму у зрителей – с тем, чтобы разрушить и их душевный покой. Тем не менее насилие всегда остается в этом театре эксцессом – оно разрывает процесс “нормальной” коммуникации, показывая фиктивность или полную невозможность “нормы”, подрывая дискурс и открывая дорогу для бессознательного...»¹. Однако именно бытовой характер насилия в произведениях уральских авторов обуславливает особую специфику драматургии «уральской школы». Насилие в этих пьесах становится нормой и воспринимается «как форма коммуникации, не замечаемая героями и зрителями»².

Герои новейшей драматургии Урала зачастую не слышат или недослышивают друг друга, а в финале той или иной пьесы у читателя / зрителя возникает шок, ощущение пустоты, бессмысленности и безнадежности происходящего. В тексте, как правило, сконцентрировано предчувствие тревоги и скрытой угрозы. Приближение надвигающейся катастрофы и обязательный акт насилия практически в каждой пьесе создают эффект непрекращающегося кошмара, а психологическая травма того или иного героя представлена только как эпизод, небольшой фрагмент трагической картины мира: «В сегодняшней моде – жестокие, депрессивные, преувеличенно тяжкие пьесы, уходящие корнями в отрицание мира; пьесы скорее о мучителях, чем о мучениках»³. Таким образом, в неабсурдистских по своей природе пьесах активно используются художественные приемы «театра абсурда». «Театр абсурда выстраивает особый, несообразный мир людей, отчужденных друг от друга. Вместо характеров – или карикатурные типы и маски, или условные фигуры, ведущие столь же условные разговоры в условном мире. Персонаж драмы абсурда подчинен “абсурдистским” эффектам: эффекту “манекена” ... эффекту “манипулятивности”, или управления ... эффекту разрыва коммуникативной связи ... эффекту “пустоты” в конце пьесы...»⁴.

Влияние творчества Н. Коляды на выпускников его семинара очевидно, однако *женская* драматургия осмысливает так называемые

мую «черную традицию» особым образом и по-своему противостоит *мужской*. Провинциальный мир предстает в пьесах Г. Ахметзяновой, А. Богачевой, З. Деминой, А. Кармановой, Ю. Максимовой, А. Чичкановой мрачным, бессмысленным и безнадежным. Гиблое место, каковым является маленький провинциальный городок, «затягивает» героев и развращает их. В текстах названных авторов провинция гибельна по определению и настоящая жизнь в ней невозможна. Персонажам предлагается лишь некая имитация «живой жизни» в пустующем пространстве умирающего города. Замкнутость, корпоративность провинциального локуса не позволяет героям развиваться и внутренне совершенствоваться, любое духовное усилие здесь заранее обречено. Существовая в провинции, человек (в особенности женщина – в силу сложившегося маскулинного диктата) находится в эпицентре катастрофы. Однако помимо катастрофы социальной в пьесах женщин-драматургов явлена и катастрофа внутренняя, глубинная. Чувствуя себя абсолютно бесправными и ущербными, героини пьес Г. Ахметзяновой, А. Богачевой, З. Деминой, А. Кармановой, Ю. Максимовой, А. Чичкановой вынуждены скрывать свою несостоятельность, выбирая агрессию и натиск в качестве доминантной линии поведения.

В пьесах уральских драматургов замкнутое пространство провинциального города или маленького поселка явлено средоточием всех человеческих пороков и слабостей, и потому значительный внутренний потенциал персонажей в провинции оказывается не востребованным. Маргинальное существование *обочины* не располагает к благородным поступкам или глубоким чувствам, однако героям, столь типичным и в то же время незаурядным, сформировавшимся в жесточайших условиях борьбы за выживание, удастся время от времени демонстрировать истинно человеческие качества.

В текстах женщин-драматургов количество мужчин непропорционально количеству женщин: мужчин значительно меньше, и они либо выполняют функции статистов, либо олицетворяют собой абсолютное зло. Героини же одиноки, нелюбимы, лишены возможности самоидентифицироваться как женщины и обречены, неся свой крест, постепенно умирать в глухой провинциальной западне, которую ненавидят и время от времени пытаются покинуть. Однако они вынуждены постоянно возвращаться в свой провинциальный ад, поскольку существовать в пространстве, не приспособленном для жизни, значительно безопаснее. Будучи ущемленными изначально (именно потому, что родились и живут в глухой провинции), героини

ни смиряются со своей маргинальностью и предъявляют к себе минимальный нравственный счет.

Таким образом, в пьесах молодых уральских драматургов жизнь в маргинальном пространстве представляется абсолютно бессмысленной, а попытки вырваться из этого пространства – безнадежными. У изначально неблагоприятных и чрезвычайно чувствительных к внутренней боли героев словно отсутствует внутренний закон самосохранения, а потому нивелируется самый смысл их существования. Каждый из них задает себе вопросы о смысле жизни, по-своему тестируясь на некую человеческую состоятельность. Однако в отличие от маргинальных героев авторов-мужчин, персонажи *женской* уральской драматургии более адекватны, и жизнь на обочине – зачистую их осознанный выбор.

Героиня пьесы Анны Богачевой «Учиться, учиться и учиться...» Наталья Никитина несколько лет подряд после окончания школы продолжает учиться в выпускном классе. Каждый год она возвращается в последние классы новой школы нового города. Ее цель – выпускной бал, поскольку, будучи реальной выпускницей, героиня попадает в больницу, где умирает ее ребенок. Но в этом Наташа уверена не до конца, поскольку мертвого ребенка она так и не видела: «Всем детей приносят, а мне – нет. Я тогда в коридор уходила. В окно смотреть. Девчонки из класса под окно пришли. В бантах белых, в фартуках. Последний звонок у них. Смеются, кричат, руками показывают что-то. Не слышно ничего, потому что. Окно заклеено. Дуры! Дуры! Дуры с бантами! Я им вот так вот показываю (крутит пальцем у виска) и вот так вот (стучит по лбу), что они дуры все! А они, дуры, мне то же самое. И смеются. Мол, это ты дура! <...> Взрослой стать захотела. Замуж раньше всех захотела. <...> Где твоя лялька? Родить-то как следует не смогла, дура! У нас выпускной будет! Платья красивые! А ты стой в своей... ночнушке липкой, в молоке по колено»⁵. Из года в год Наташа стремится в новую школу и погружается в иллюзию продолжающегося детства, вечной молодости. Украденное детство должно быть возвращено, однако героиня, настойчиво дублируя самый, по ее мнению, прекрасный момент жизни, теряет собственное «Я». Наталья больше не понимает, кто же она на самом деле – взрослая самостоятельная женщина или инфантильная и безмятежная гимназистка. Героиня утрачивает способность чувствовать, отказывается от любви, не интересуется ничем, помимо своей тщательно сконструированной школьной жизни. Однако при этом Наташа отчетливо осознает, что ее

выбор уцербен, и ни один из многочисленных выпускных вечеров не похож на настоящий именно потому, что стерта свежесть ощущений. Уверенность в том, что все повторяемо, лишает главный бал в жизни Наташи очарования и радости, и праздник, таким образом, превращается в работу. Героиня боится жизни, она отказывается от женского предназначения, не мечтает о семье, ее охватывает ужас от одной лишь мысли о возможности родить ребенка и вновь пережить самые страшные мгновения прошлого. Наташа сознательно не пытается анализировать то, что ее ждет, когда она, наконец, перестанет выглядеть как школьница («Миниатюрная, в изящном розовом платье ... выглядит просто Дюймовочкой»⁶).

Но при всей трагичности восприятия жизни героиня А. Богачевой пытается исправить ошибку, допущенную в прошлом, и стремится вернуть себе самоуважение. Наташа в глубине души надеется на спасение и из последних сил цепляется за жизнь. Несмотря на то, что будущее ей представляется безнадежным и более чем смутным, настоящее героини вполне осмысленно, увлекательно и даже некоторым образом авантюрно. Она пытается идентифицироваться как женщина: не мечтает о любви и семье, но интуитивно, по-женски притягивает самых популярных одноклассников. Каждый год, приходя в новую школу, она словно проживает свою маленькую историю. Наташа не отказывается от будущего, но не представляет себе его вне школьных стен. Для нее есть лишь один способ выжить – порочный, бессмысленный, странный, но этот способ существует, а значит, героиня А. Богачевой по-своему деятельна, она борется с судьбой. И хотя эта борьба изначально обречена, Наталье представляется, что ее настоящее – это ее собственный выбор, и никто не заставит героиню делать что-либо, противоречащее ее желанию. Мистический ужас перед жизнью, суеверное стремление следовать своей патологической идее – результат не только посттравматического синдрома, но и спонтанное сопротивление чужой воле. Приняв решение, героиня выполняет его планомерно и последовательно, отказываясь от чьей-либо помощи и поддержки, уверенная в разрушительной силе постороннего вмешательства: «Н а т а ш а . <...> Невыполнимое! Невыполнимое это все! Все! Я знаю, чувствую. Не надо и загадывать. Не надо и хотеть! Не сбудется... ничего. Поздно уже»⁷. Однако в глубине души Наташа надеется на возможное избавление, рассчитывает найти выход из лабиринта, в котором оказалась. Основное ее качество – это стремление к осмысленному сопротивлению, бунт против фатальных законов, игры судьбы. Героиня страда-

ет, но, погрузившись в ирреальное пространство «другой» жизни, она продолжает искать пути к спасению. Таким образом, стратегия ее поведения – это стратегия определенно женская.

Глубоко трагичная пьеса А. Богачевой не вызывает ощущения бесысходности, а напротив, воспринимается как изящный, практически гламурный текст. В поведении Натальи проявляется женская склонность к самому процессу игры. Каждая следующая реинкарнация героини А. Богачевой – новая игровая ситуация. Каждый раз начиная другую историю, Наталья по-своему счастлива, хотя прекрасно осознает скоротечность этого суррогатного счастья. Стратегия выживания, предложенная героиней А. Богачевой, будучи, безусловно, женской и отчетливо игровой, тем не менее, заводит ее в тупик. Наташа предпочитает ограниченное пространство, причем искусственно ограниченное, даже замкнутое: провинциальные города, средняя школа, выпускные классы. В жизни героини из года в год повторяется один и тот же сюжет: учебный процесс, экзамены, финальный бал; она общается с одними и теми же персонажами: ревнивыми одноклассницами, самыми красивыми мальчиками школы, похожими друг на друга учителями, – но ее путь так или иначе продолжается.

Совершенно иная ситуация в пьесе Василия Сигарева «Пластилин». Герой В. Сигарева Максим не просто одинок и подавлен, он не дорожит жизнью и потому не только не пытается выстроить некий жизненный сценарий, как это делает героиня А. Богачевой, а наоборот, находится в постоянном поиске финала, неуклонно стремясь к саморазрушению. Сюжет героя в пьесе В. Сигарева «Пластилин» также достаточно традиционен: непонимание, страдания, испытания – и смерть как кульминация и одновременно развязка. Неприкаянный, несчастный подросток, терзаемый своими внутренними демонами, подвергающийся постоянным унижениям и воспринимающий смерть почти как романтическое приключение, выбирает совершенно иную, противоположную стратегию – стратегию мужского поведения. Максим обречен, поскольку инертен, неприспособлен к жизни, не готов бороться, отказывается от какого-либо будущего.

Активность героини А. Богачевой и патологическая инертность героя В. Сигарева, безусловно, провоцируют столкновение двух полярных стратегий поведения – *инь* и *ян*. Жизненная модель, предложенная В. Сигаревым, на самом деле более чем традиционна. Мальчик-«пластилин», несформировавшийся и внушаемый, депрессивный, готовый принять любую форму, – исторически сложившийся тради-

ционно мужской тип. Мужчина, не способный к сопротивлению, – классический и активно тиражируемый образ, поскольку женщина в русской литературе зачастую решительнее и собраннее мужчины. Герои драматургии В. Сигарева («Агасфер», «Божьи коровки возвращаются на землю», «Фантомные боли», «Черное молоко»), подобно Максиму, глубоко несчастны, но в отличие от героини А. Богачевой, которая тоже постоянно возвращается в одно и то же место, к началу пути, они не склонны к игре, не способны смоделировать самостоятельно ни одной ситуации, постоянно находятся в плену у обстоятельств и воспринимают смерть как единственно возможное спасение: «Комната становится все меньше и меньше. И вот это уже не комната, а маленькая шкатулка, с обитыми черной материей стенками. Это уже не комната – это гроб»⁸.

У героини А. Богачевой, безусловно, есть будущее, хотя ее поступки не поддаются логике: она не одинока. Человек из прошлого уводит Наташу в другую жизнь, «вырывая» из губительного омута затянувшегося детства: «И они пошли. И они увидели Лошадь. И Лошадь увидела их. Мальчика и девочку, которые когда-то сидели за одной партой. Но это было давно. Так давно. В позапрошлой жизни»⁹. У Максима («Пластинин») будущего нет, он сломлен и не способен противостоять враждебной действительности в одиночку. Герой – жертва мужской дискриминации, ложного кодекса, основанного на оправдании насилия. Максима постоянно вынуждают быть мужественным, заставляют не бояться физической боли. Окружающие, следуя общепринятым социальным установкам, пытаются воспитать в слабом, добром, романтичном подростке жестокость, тем самым обрекая его на абсолютное одиночество: «Но никто из них не смотрит вверх. Туда, где танцуют в небе голуби. Туда, где рождается дождь. Туда, где на самом КРАЮ стоит МАКСИМ»¹⁰.

Пьеса А. Богачевой, поставленная Вероникой Родионовой в Центре драматургии и режиссуры Алексея Казанцева и Михаила Рощина, воспринимается зрителями почти как водевиль. В то же время небезызвестная постановка Кирилла Серебренникова в этом же театре, насыщенная избыточной символикой, травмируя зрителей, рождает ощущение трагической неизбежности катастрофы. Драма В. Сигарева, проинтерпретированная К. Серебренниковым чрезвычайно жестко, антитетична постановке В. Родионовой, а динамика женских характеров в пьесе А. Богачевой и некая размытость мужских в тексте В. Сигарева образует отчетливое противостояние мужского и женского начал.

Гендерный «конфликт драматургий» А. Богачевой и В. Сигарева носит, по существу, мировоззренческий характер и не сводится только к системе традиционных ментальных мужских и женских программных установок. В названных произведениях не демонстрируется распространенная упрощенная модель отношений, основой которой составляет лишь вечное противостояние мужского и женского начал, а рассматривается иной, более высокий уровень их взаимодействия. Возвышенное, ясное, светлое, рациональное мужское начало (*ян*) и тайное, темное, иррациональное, алогичное женское (*инь*), согласно китайской мифологии доконфуцианской эпохи, сталкиваясь и дополняя друг друга, образуют единое целое.

В современной драматургии Урала также присутствуют две авторские концепции – мужская и женская, характерные для всей русской «новой драмы» рубежа XX–XXI вв. Соперничающая друг с другом в депрессивности, бескомпромиссности и находясь в скрытой оппозиции, пьесы А. Богачевой и В. Сигарева создают сложный симбиоз, основанный на поиске переживающими кризис героями собственной гендерной идентичности.

Примечания

¹ *Литовецкий М. Н.* Театр насилия в обществе спектакля: философские фарсы Владимира и Олега Пресняковых // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 248.

² Там же.

³ Там же. С. 249.

⁴ *Анищенко М.* Перформанс насилия в театре абсурда // Картины мира и образы насилия: Сб. статей. М., 2006. С. 126.

⁵ *Богачева А.* Учиться, учиться и учиться... // Нулевой километр: Пьесы молодых уральских драматургов / Сост. Коляда Н. В. Екатеринбург, 2004. С. 149.

⁶ Там же. С. 132.

⁷ Там же. С. 150–151.

⁸ *Сигарев В.* Агасфер и др. пьесы. М., 2006. С. 31.

⁹ *Богачева А.* Учиться, учиться и учиться... С. 151.

¹⁰ *Сигарев В.* Указ. соч. С. 47.

МОДЕРНИСТСКАЯ ПОЭТИКА СЮЖЕТА В РОМАНЕ А. КОРОЛЁВА «ЭРОН»

Творчество зрелого А. Королёва (1980–2000-х гг.) устойчиво оценивается в русле опыта русского постмодернизма, «нового русского барокко» (М. Ремизова) (так прочитываются его «Голова Гоголя», 1992 и его метапроза, рожденная рецепцией русской классики, – «Дама пик», «Носы», «Похищенный шедевр. Реконструкция», «Камергер двора его императорского величества», его фантазмагорииколлажи – «Змея в зеркале»). Однако Королёв периодически возвращается к модернистской художественной практике в своих зрелых повестях («Быть Босхом», 2004, «Человек-язык», 2000, «Игры гения, или Жизнь Леонардо», 2006), воспроизводя не только зыбкость границ между текстами и реальностью, но и мифологизированный образ хаотической реальности, заставляющей сознание выходить за рамки текстов, переживать её неподдающийся упорядочению алогизм. Роман «Эрон», создававшийся в конце 1980-х гг.¹, опубликован в 1994 г. и был воспринят, с одной стороны, как вульгарное графоманство (В. Сердюченко, П. Басинский, А. Марченко), с другой стороны – как «творческая победа постмодернизма» (Е. Иванецкая), тогда как сам А. Королёв и немногие интерпретаторы – Н. Гашева, А. Агеев – обратили внимание на особую поэтику романа и на этическую проблематику Королёва, разрушающую постмодернистскую эстетику толерантности и аморализма (Н. Гашева первая указала на принципы сюрреализма и неомифологизма в романе)².

Отечественные исследователи европейского литературного модернизма (Д. Затонский, В. Руднев, Н. Рымарь, Р. Вебер, И. Гарин) выделяют такие черты поэтики модернистского романа: а) «погружение во внутреннюю жизнь» персонажа. Анализ материальной, вещественной реальности, обусловленности сознания окружающей действительностью отходит на второй план, но и сам персонаж утрачивает характер, становясь знаком подвижного внутреннего состояния; б) множественность дискурсов повествования, дискретность сюжета, так как сюжет модернистского романа – это жизнь сознания, порождающего различные миробразы; в) не аналитичность, а синтезирование множественных проявлений бытия в универсальную, нерасчленимую целостность³. Отличие модернистской эстетики от

реалистической – отношение к бытию, ощущение его как «утраченного причинно-следственную упорядоченность, как враждебного индивиду, как больного»⁴. Сам Королёв в авторской интерпретации романа обозначил именно модернистский пафос и модернистскую художественную стратегию: в центре романа не истории персонажей, а «событие бытия», «событие насилия бытия над существованием»; герои, утратившие индивидуальность, «проницаемы для авторского насилия», «сливаются в группы идейных подобий»; текст романа выстроен не на «картезианском движении к следствию», а на синтезе коннотативных значений⁵.

Роман «Эрон» обнажает авторскую попытку синтеза реальности (русско-советской реальности 1970–1980-х гг.) в её универсальном состоянии: а) собирание в авторском тексте (риторические главы «Хронотоп») таинственного потока бытия из хаоса проявлений исторической реальности; извлечения мифа, «нравственного вещества в створе бытия» (А. Королёв); б) собирание бытия в сознании современного человека, обнаружение ситуаций выхода индивида за пределы эмпирической (явной, но смутной, ужасающей) реальности, жизнь сознания в попытке понять сакральный смысл человеческого существования в бытии; однако сознание остаётся несоизмеримым бытию, а бытие – непостижимым, не дающимся логике человеческого разума.

Фабула романа вмещает в себя четыре разрозненные сюжетные линии, событийно друг с другом не связанные и вписанные в границы современной истории (1972–1988), времени кризиса советской и европейской индустриальной цивилизации. Сюжетное время, представляющее выход персонажей в универсальное бытийное пространство, выводит современное состояние мира в различные архаические культурные ситуации, оно совпадает с мифологическим, вечно возрождающимся циклическим временем.

В центре – три мужских персонажа и два женских (семантически составляющих одну сюжетную коллизию сестёр-двойников). При всей социально-психологической определенности, типажности они «сливаются в группу идейных подобий» (А. Королёв), создающих систему сопоставлений / противопоставлений, антитез, подобно мифологическим персонажам. Мужчины, ищущие смысл рационально, сопоставлены с женщинами, в которых более выражена эмоциональная и инстинктивная сферы сознания. Все персонажи близки по возрасту: в начале им примерно 23 года, это поколение посттоталитарной России, поколение постиндустриального мира, когда утрати-

ли силу позитивистские ценности и позитивистский эволюционизм. Традиционные смыслообразующие векторы оказались персональными, не абсолютными, перестала быть необходимостью сама потребность в самоопределении. И тогда активизировались равно и архетипы подсознания, и самосознание индивида: Я и Мы, Я и Человек, сознание и тело, культурное и природное. И женские, и мужские персонажи событийно испытываются на телесно-гедонистическое и духовно-этическое самоопределение. Важный принцип отождествления разных персонажей – это их положение по отношению к центру и периферии: движение к центру (из провинции в столицу) свидетельствует о попытке разрыва с энтропийным биологическим существованием, но поиск центра сменяется бегством от него, что соответствует признанию ложного космоторения, распаду выстроенного мира и погружению в хаос реальности. Персонажи противопоставлены друг другу и по интенции к демиургическому или гедонистическому существованию, то есть к установке на этическое усовершенствование мира или на эротическое извлечение наслаждения из ужасающей реальности (Эрос или Этос). Филипп Билунов, сын высокопоставленного чиновника, прагматик, охотник, побеждающий природу, власть тела над человеком, и Адам Чарторыйский, архитектор, приехавший в столицу строить жизнь, но создающий проект колубмария, – сопоставлены с Антоном Алевдиным и сестрами Навратиловыми, Надей и Любой, провинциалками, готовыми к любви, но оказавшимися жертвами реальности, в которой любовь оказалась сведена к плотскому насилию и утратила гармонизирующую действенность.

Четыре центральных сюжетных линии обнаруживают общую структуру, воспроизводя этапы погружения персонажей в собственное сознание под воздействием столкновения с реальностью и с бытийными ситуациями. Три уровня повествования соотносимы с погружением героев в сознание (тем самым происходит движение от эмпирики к бытию) и обуславливают смену повествовательных стратегий. Первый повествовательный уровень – изображение конкретных социально-исторических обстоятельств, в которых существуют персонажи и которые обуславливают сдвиг сознания, разрушение привычных эпистем. Второй уровень – это воспроизведение потока сознания, параллельного реальному, психоделический дискурс (от др.-греч. *psyche* – душа и *delos* – ясный), дающий двойственное восприятие реальности, её мифологизацию, вскрытие в ней коннотативных, символических, архетипических смыслов; с одной стороны, это сюрреалистическое погружение в подсознание, в сверхиндиви-

дуальное ощущение бытия, с другой, каждый персонаж у Королёва представляет одну из мифологических картин мира, одну из версий бытия. Третий уровень сюжета – условно мистериальный, это воспроизведение антиномий сознания персонажа, преодолевшего детерминированность конкретной реальностью, это осмысление противоречий бытия, которое вошло в измененное сознание; здесь Королёв воспроизводит поэтику античных диатриб, философских диалогов, герои становятся идеологами, знаками авторского мифа.

Рассмотрим каждый уровень в отдельности.

Первый этап в развитии сюжета – обнаружение героями себя в реальном времени и пространстве, во взаимоотношениях с социумом, в семейных и любовных отношениях. Фабула эпизодов, соответствующих этому этапу, конкретна и исторична (обозначены года и даты событий – это всегда начало 1970-х, начало эпохи «застоя»), лишена мистики, сами персонажи социально и индивидуально конкретизированы. Переезды из провинции в Москву студента архитектуры Адама, музыканта Антона, «лимитчицы» на фабрике Нади и её сестры Любы объясняются стремлением героев к идеалу и к самореализации. Реальный мир явлен как враждебный, герои бездомны, разрушены родственные связи (особенно важна ситуация встречи Адама с отцом). Провинциальность – метафора маргинальности современного человека. Но выбор провинциалов предваряется историей Филиппа, столичного жителя, которому социальная элита дает массу жизненных возможностей, и тем не менее он убегает от столичного регламентированного «высшего света» на берег Каспийского моря в поиске подлинности ощущений, которую он предполагает пережить в первозданной природе. Однако социальную несвободу сменяет открываемая героем власть чувственности, которая обнаруживает подчинённость человека инстинктам, несамостоятельность существования личности.

Топос Москвы представлен как пространство подавления духовности и разрушения человеческой индивидуальности, оно сравнивается с обречённым на разрушение Вавилоном. Внешне организованное пространство города мифологизируется с опорой на ощущения персонажей (и столичных, и провинциальных) как пространства inferнальных сил. Завод, на котором работает Надя, представлен как машинный ад, больница – как пространство телесного и духовного унижения человека. Москва видится Адаму как хлябь, лишенная тверди, в которой властвуют иррациональные силы («По хлябям небесным – с головой в воде – снует туча злобы с пастью рот-

вейлера, пес висит в паху вечности, из которой хлещет на город блистающей изморосью бесконечная сукровица»⁶). Жизнь московских высотных домов, жизнь артистической богемы, жизнь рабочего общежития – равно низменна, агрессивна и способствует исчезновению не только иллюзий, но и желания добиваться цели. Филипп уезжает из цивилизованной Москвы в Танзанию в поисках первобытной цивилизации; Адам бросает учебу, бежит из Москвы, но крушение поезда вынуждает его оказаться в узнаваемой, но незнакомой русской глубинке, в потоке телесно-материальной народной жизни; распадается семья Нади (муж уходит к ее сестре, а затем кончает с собой, в катастрофе гибнет дочь, сама Надя попадает в сумасшедший дом); Антон отказывается от творчества, погружаясь в эротические игры современных римлян из «Сатирикона»; Люба убита как валютная проститутка.

Разрушение рациональной картины мира в сознании персонажей, распад целостности не только катастрофичен, он порождает освобождение сознания, восстановление его глубинных архаических пластов, обострение чувственного контакта с реальностью и её последующую символизацию, мифологизацию.

Мифологизм выявляет новое мироощущение персонажей, выход их сознания в масштабы бытия: нарушается жизнеподобие, смешиваются различные временные пласты и топосы – реальные и мифологические. В современной жизни герои обнаруживают архаизированную реальность: Филипп – реальность, в которой вновь оживает Древний Египет с его культурой и мифологией; Антон – реальность, соотносимую с I–II веками н. э. – временем Римской империи периода упадка; Адам – реальность I в. н. э. – времени зарождения христианства; Надя во время беременности сравнивает себя с тельцом-Зевсом. Их сознание открывает не бытийный космос, а бытийный хаос.

При общности мирообразов каждый персонаж наделен своими архетипами. Погружение в индивидуальную и в то же время архетипическую реальность, творимую в сознании человека, пробуждает в Филиппе языческое мироощущение, для которого характерна наделенность природы духом. Адам ищет идеал как Логос бытия, он представляет иудео-христианский линейный мир, но приближение к архаическому мироощущению позволяет ему обнаружить неупорядоченность мира, отсутствие закона. Антон открывает телесный хаос в самом человеке. Языческому мироощущению близка сакрализация Францем, мужем Нади, природно-телесного акта рождения новой жизни.

Одним из приёмов мифологизации реальности является отсылка к известным культурным сюжетам. Адам помещён в контекст сюжета о рождении ребенка-спасителя, в контекст жития святого Христофора. Филипп – в контекст сюжета о встрече человека и тотемного животного, Единорога. Антон – в контекст сюжетов «Сатирикона» Петрония. Надя – в контекст сюжетов античной мифологии о начале мира.

Открыв в персонажах архаику мифического мироощущения, Королёв ставит их в ситуацию утраты личностного сознания, в ситуацию ощущения тайны бытия. Архаическое коллективное бессознательное не поднимает к прозрению или откровению, что обусловлено не столько констатацией несостоятельности персонажей, сколько авторским представлением о сокрытости смысла бытия от человека, поэтому бытийное сознание пугает, подавляет.

Третий уровень в структуре сюжета – метауровень – связан не столько с саморазвитием персонажей, сколько с вторжением автора в логику «жизни» персонажа, что доказывает модернистский тип отношения автора и героя: персонаж – не «другой» (в понимании М. Бахтина), а образ-метафора авторского сознания, текучего, лишённого авторитетного знания, с более широким кругозором. Утратившие индивидуальность персонажи становятся знаками идей, которые они обсуждают в условных диалогах со своими антагонистами, явленными в мифических, фантазмагорических образах-архетипах (Филипп – Единорог, Адам – Хильдегарда, Надя – Ангел). В диалогах происходит не утверждение истины и признание единственно правильной лишь одной позиции, а через столкновение противоположных, но равно возможных мирообразов – обнаружение антинормичности бытия, его несводимости к некоему единому центру.

Дискретность сюжета и сознания персонажей отражает дробящийся, нецелостный авторский мирообраз. Сознание автора представлено в главах под общим заглавием «Хронотоп», в которых перечисление исторических фактов разного масштаба даёт документальный срез эпохи – творимый людьми хаос. Прямое высказывание автора не только риторичное, но и мифологизирующее: перечисление синтезирует разнонаправленный мир по принципу мифического соположения. Однако в риторических главах автор остается на социально-историческом уровне синтеза реальности, тогда как мифологизирующий синтез возникает в изображении сознания персонажей – воплощений автора.

Авторское сознание творит мирообраз, ориентированный не на один миф, а на совмещение нескольких мифов. Роман «Эрон» мо-

жет быть прочитан как роман глубоко личностный, «роман о себе», что сближает его скорее с модернистскими, чем с постмодернистскими романами. Ни один из мифов не выделяется автором как авторитетный. Снимается возможность нахождения объективной картины мира – мир может быть воспринят только субъективно. В этом смысле авторское сознание по отношению к сознаниям персонажей выполняет объединяющую роль, но оно не поднимается на более высокий уровень, а также теряется перед хаосом бытия и близко к модернистскому отчаянию.

Примечания

¹ См.: *Королёв А.* Человек и язык бытия / Беседу ведёт Е. Иваницкая // Дружба народов. 2002. № 1. С. 210.

² «Эрон» по-пермски: обсуждение романа А. Королёва «Эрон» // Знамя. 1996. № 9. С. 238.

³ Модернизм // *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 157–158.

⁴ *Затонский Д.* Что такое модернизм? // Контекст – 1974. М., 1975. С. 136.

⁵ «Эрон» по-пермски: обсуждение романа А. Королёва «Эрон». С. 239.

⁶ *Королёв А.* Эрон // *Королёв А.* Избранное: Гений местности. Голова Гоголя. Эрон. М., 1998. С. 231.

© **Н. В. Мосеева**
Екатеринбург

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ-ТРИЛОГИИ В. КРАПИВИНА «ГОЛУБЯТНЯ НА ЖЕЛТОЙ ПОЛЯНЕ»

В литературоведческой традиции принято различать фантастику как жанр (научно-фантастические повести, романы и т. д.) и фантастику как метод (то есть использование *фантастического* в произведениях совершенно разных жанров, стилей и направлений). Категория «фантастическое» существовала всегда: не только литература, но и мифология, фольклор наполнены фантастическими образами. Однако отношение слушателя (читателя) к ним (главным образом, с точки зрения достоверности – недостоверности) в разные исторические эпохи различно. Фантастическое может быть использовано в произведениях реалистических, сказочных, аллегорических, сатирических. Важным в каждом конкретном случае является то, какую функцию выполняет фантастическое, как резонирует с другими компонентами произведения.

Для научной фантастики «типичен прием внесения научно-фантастической гипотезы («осуществленной невозможности»)»¹, пред-

ставленной как обоснование того, что *может быть* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – Н. М.). В основе любого фантастического образа «лежит неразрывное противоречие возможного и невозможного»². По мысли известного французского ученого Цветана Тодорова, «в произведении фантастического жанра должно обязательно присутствовать сомнение. <...> Фантастическое всегда ставит нас перед дилеммой: верить или не верить? <...> Фантастическое – не автономный жанр, а скорее граница между двумя жанрами: чудесным и необычным. <...> Ничто не мешает нам рассматривать фантастический жанр как нечто постоянно исчезающее. Например, в классическом определении *настоящего времени* это время описывается всего лишь как граница между прошлым и будущим. Наше сравнение не случайно: категория *чудесного* соответствует неизвестному, невиданному до сих пор феномену, который должен произойти, т. е. будущему; в случае *необычного* необъяснимые факты сводятся к уже известным (обычным), к имеющемуся опыту, т. е. к прошлому. Что же касается фантастического, то, очевидным образом, характерные для него колебания могут иметь место только в *настоящем*»³. Согласно Тодорову, «фантастическое представляет собой опыт границ»⁴, оно существует до тех пор, пока сознанием – авторским или читательским – предполагается *возможность* происходящего.

В художественном мире В. Крапивина органически сосуществуют сказочные, мистические, реалистические, фантастические и мифологические мотивы. И хотя авторское определение жанра (повесть-сказка, фантастический роман, межзвездная повесть, роман-сказка), безусловно, является ключом к прочтению и пониманию произведения, вряд ли оно охватывает всю сложность его художественного мира. Так, сказочные мотивы или образы, вплетаясь в ткань фантастического произведения, приобретают совсем иные черты, нежели в фольклорной сказке; авторская интерпретация известных мифов создает эффект неожиданности.

Пытаясь классифицировать фантастические элементы своих произведений в «Краткокрафана» («Кратком толкователе крапивинской фантастики») автор (В. Крапивин) отмечает, что «грань между реалистическим и фантастическим произведениями порой провести очень трудно»⁵. Так, в раздел «фантастические существа» попадают «и самые невероятные существа, и животные, похожие на обычных, но обладающие разными волшебными свойствами, и люди – в том случае, когда они тоже проявляют какие-то необычные качества»⁶. В романе «Голубятня на желтой поляне» это и мальчик Игнатик,

«похититель» скадермена Ярослава Родина, и ветерки – мальчишки, превратившиеся в маленькие вихри, для которых нет ни времени, ни расстояний, и сбежавший с выставки юных техников робот Ерема, и роботенок Васька, и ржавые ведьмы, живущие на большой железной свалке за городом, и бормотунчики, которые все знают и могут предсказывать будущее. Детища научно-технического прогресса здесь легко соседствуют с образами почти сказочными: робот Ерема живет на свалке среди ржавых ведьм («все эти ведьмы очень умные. Разбираются в науках и в колдовстве, особенно когда дело касается металлов»⁷). Ведьмы знают рецепт искорки – двигателя типа «В», то есть вечного. Рецепт этот составлен по всем правилам колдовства. Искорка же, как потом выясняется, – это крошечная модель галактики, точнее сама галактика, ее вариант); на суперкрейсер дальней разведки (СКДР-9) проникает мальчик Игнатик – проникает через голубятню, по лесенке:

«– Угу... Ты хочешь сказать, что крейсер стоит на поляне и к нему ведет лесенка?»

Мальчик быстро и прямо взглянул Яру в глаза. Кивнул.

– М-да... – медленно сказал Яр. – Видишь ли, я убежден в другом. Я уверен, что он висит в субпространстве, которое даже не совсем пространство и про которое ученые до сих пор спорят, что же это такое. И в которое трудно приехать на велосипеде хотя бы потому, что...

– Да, я знаю, – перебил мальчик и нетерпеливо мотнул головой. – Это по-вашему в этом... в субпространстве. А в самом деле, по-нашему, на поляне...» [19].

Это противопоставление «по-вашему» / «по-нашему» только внешне может напоминать свое / чужое пространство сказочного мира. Ситуация, изначально характеризующаяся как «бред», «сон», «сказка», «фантастика», принимается героем, сделавшим свой выбор: «“Этого не может быть!” – опять резанула Яра холодная мысль. Но тут же улетела. “Ну и пусть! – мысленно крикнул ей вслед Яр. – Это есть!”» (12). Яр становится «своим» на Планете, приходит к мысли, что «пришельцы не смогли бы изменить мир. Взорвать, наверно, смогли бы, а спасти нет...» (361).

По мысли исследователя Е. М. Неелова, «в волшебной сказке проблемы выбора (того или иного поступка, пути, судьбы и т. д.) нет. Даже когда сказка изображает героя, в раздумье стоящего на перекрестке дорог (у столба или камня с надписями), на поверку оказывается не выбор пути, а лишь его видимость. <...> Ситуация у

камня, столба с надписями – это не ситуация выбора, а демонстрация качеств героя (положительных или отрицательных)⁸. Ученый также подчеркивает, что «в научной фантастике сохраняются те фольклорно-сказочные особенности изображения мира и человека, которые делают проблему выбора в этом жанре не актуальной»⁹. Однако вряд ли с этим можно согласиться. У В. Крапивина герой практически всегда находится в ситуации выбора, это вообще одна из главных тем его произведений.

В «Голубятне на желтой поляне» Яр постоянно мечется между двумя мирами. Перед выбором его ставит Игнатик: сделать шаг из скадера или нет? Бормотунчик: «Хочешь вернуться – иди в правую дверь. Хочешь чего-то другого – иди в левую...» (81), те, которые велят: «Самое разумное для вас – это все же вернуться на крейсер. Хотите?» (129), сам Яр (ведь один раз он все-таки ушел с Планеты, поверив в гибель Игнатика), капитан Сайский и Алька: «Клянусь субпространством, такого не было в космосе за всю историю полетов... Ярослав Игоревич, вдумайтесь: вы в любом случае оказываетесь дезертиром. Так что уж идите с мальчиком. На Земле вас, по крайней мере, хоть как-то оправдают» (159), известие о том, что там, на Земле, у него остался сын Юрка: «– Тик, можно пробить пространство? Чтобы побывать там!» (369). Перед выбором оказывается и Юрка: сначала он пошел с Глебом искать отца, потом решил вернуться в Старогорск, где у него оставались друзья («Это ведь тоже надо было решить». – 368). Глеб также сам выбирает свой путь: «Я хотел делать свое дело... И сейчас хочу. И вот смотрю – эта дорога. Кто-нибудь знает, что там впереди? Нельзя, братцы, идти назад, когда впереди такая дорога. Потом всю жизнь себе этого не простишь...» (307).

Гипотеза о существовании параллельных пространств – фундамент, на котором строится фантастический мир романа. Гипотеза эта нередко обсуждается героями в чисто теоретическом плане. Она же является основой построения почти всех сюжетных ходов. Однако параллельные миры Крапивина оказываются связанными не только внешними, но и внутренними связями. Взаимодействие миров, по сути, строится на взаимоотношениях людей. Сирота Игнатик приводит на Планету скадермена Яра. И это внутренне закономерно: «Наступило время, когда ... тайны Космоса оказались не важнее того, что осталось на Земле. Но и то, что осталось, ушло в прошлое. Что ж, Яр продолжал любить прошлое. А когда понял, что этого мало, в рубке крейсера появился Игнатик» (70). Вместе они образуют «ось, соединяющую разные пространства» (113), которую боятся те, кото-

рые велят (подобные геометрические и вместе с тем символические объяснения довольно часты в романе).

По мнению капитана Сайского, Яр, покинув сканер, стал «дезертиром»: «Вы ради этого оставили главное дело жизни. Которое было вашим долгом.

– Какое?

– Открывать новые планеты.

– Я открыл свою планету, – сказал Яр. – Жаль, что не судьба...

– Но вы утверждаете, что это не новая планета, а та же Земля...

– Землю иногда тоже надо открывать заново...» (155).

Мир, куда попадает Яр, очень близок его внутреннему миру. Город Орехов похож на город его детства Нейск (так похож, что Яр до конца так и не понимает: один это город или нет?) А если большой старинной крепости на обрыве в Нейске и не было, то она была во сне Яра про сына Юрку, с которым они лезли по такому же обрыву (в провидческом сне). Впрочем, многочисленные совпадения перебиваются существенными различиями: Планета похожа и не похожа на Землю. Принцип зеркальности постоянно переходит в принцип многовариантности. И опять же, именно выбор героя создает новый вариант развития событий, практически новый мир (эта тема появляется во многих последующих произведениях Крапивина). В «Голубятне на желтой поляне» одни и те же герои присутствуют в разных мирах (Юрка – Музыкант, Янка – Денек, Гелька – вероятно, мальчик с ящеркой). И если появление Юрки на Планете и ветерка Денька в Старогорске хоть как-то объясняется, то о том, что мальчик с ящеркой – это Гелька, можно только догадываться, читательское восприятие здесь как бы раздваивается. К тому же судьба самого мальчика с ящеркой также представлена в двух вариантах, и на оба эти варианта оказывает влияние поступок самого Гельки (у которого, кстати, тоже был значок-ящерка, найденный его отцом на сверхглубокой скважине в Ярксоне, связывающей разные пространства). Гелька разрывает кольцо времени (рельсовое кольцо, по которому идет поезд до станции Мост) – и, по одной версии, погибает, по другой – возрождается в новой, своей, галактике (мальчик с ящеркой в финале книги). Ящерка в книге Крапивина символизирует умение пробиться сквозь пространство и время. Звездное имя «Гелий» («Потому что мой дедушка был астроном, он солнце изучал!». – 187) также несет в себе космическое начало. Примечательно также, что во второй части книги повествование ведется от первого лица, то есть от имени Гельки (что не характерно для всей книги в целом,

если не считать дневника Глеба). Это также подчеркивает неоднозначность финала (то есть сомнения в возможной гибели героя). Повествование от первого лица, по мнению Ц. Тодорова, является одной из важных черт, отличающих фантастическое произведение от сказочного, ибо предполагает бóльшую степень достоверности.

Другим важным способом проявления фантастического Ц. Тодоров считал объективацию метафоры, когда «реализуется собственный смысл фигурального выражения»¹⁰: «Появлению фантастического элемента предшествует ряд сравнений, фигуральных или просто идиоматических выражений, весьма обычных в обыденной речи, но, если их воспринимать буквально, они станут обозначать сверхъестественное событие, как раз то, которое и происходит в конце истории», – пишет ученый. Для реализации категории фантастического характерны такие языковые структуры, как «словно», «похоже было на то», «точно» и т. д. Так, в романе «Голубятня на желтой поляне» Гелька сказал скрипачу Янке о лунных лучах: «– Как струны... И он сразу понял. Он остановился. Поднял смычок, осторожно ввел его в сноп лучей. Смычок заискрился... <...> Янка повел смычком. И лунные струны зазвучали. Тихо-тихо, но ясно» (252). Янка может играть «на всем, что *похоже* на струны» (296): на проводах, на рельсах («музыка рельсов»). Рельсы также являются и зрительным образом, часто встречающимся в произведениях Крапивина: две прямые, соединяющиеся в бесконечности (то есть, зрительно, – в перспективе), наглядно представляют одно из главных положений геометрии Лобачевского и вместе с тем являются символом Дороги – важнейшего понятия крапивинской философии, явленного во многих произведениях более позднего времени.

В «Голубятне на желтой поляне» рельсы связаны не только с пространством, но и со временем. Рельсовое кольцо, по которому идет поезд до станции Мост, и разрыв этого кольца организуют основу фантастического хронотопа произведения. Это кольцо – сложный и далеко не однозначный образ-символ. Являясь пространственно-временной моделью, построенной теми, которые велят, с целью замкнуть время в кольцо для создания мыслящей галактики, оно является реальным «мостом», соединяющим разные пространства; взрыв же «станции Мост», то есть рельсового пути, как раз и влечет за собой появление новой спиральной галактики («спиральной» в контексте книги – значит, развивающейся), нового мира. Рельсовое кольцо, организующее в данной книге все циклические события по воле тех, которые велят, в других фантастических произведениях

Крапивина является связующим началом, соединяющим людей из разных пространств. Впрочем, сама структура того кольца другая: это не циклическая повторяемость одного и того же («Вот тогда повертимся». – 360), а лента Мебиуса. Но так или иначе, подобная организация хронотопа создает, с одной стороны, эффект повторяемости, с другой – эффект многовариантности развития событий, что, в свою очередь, порождает сомнение (как героев, так и читателя), являющееся основой категории *фантастического* в произведении.

Примечания

¹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 893.

² Там же. С. 889.

³ *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1999. С. 38–39.

⁴ Там же. С. 80.

⁵ Краткокрафан // *Крапивин В. П.* Собрание сочинений. Кн. 22: Лужайки, где пляшут скворечники. М., 2001, С. 318.

⁶ Там же. С. 318.

⁷ *Крапивин В.* Голубятня на желтой поляне: Роман-трилогия. Свердловск, 1985. С. 238. Здесь и далее текст цит. по этому изданию.

⁸ *Неелов Е. М.* Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск, 1987. С. 66–67.

⁹ Там же. С. 81.

¹⁰ *Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 69.

© Т. Л. Кузнецова

Сыктывкар

СОВРЕМЕННЫЙ КОМИ РОМАН: ПРОТИВОРЕЧИЯ ВРЕМЕНИ

Сложные социально-эстетические процессы, определяющие развитие современного искусства, не могли не оказать влияния и на художественную природу романа конца XX – начала XXI в. Видимо, не лишено справедливости утверждение исследователей о том, что «строение романа ... есть “снятая” литературная история, ее преодоление, ее итог»¹. Сложилось так, что некоторая поспешность художественных обобщений, обусловленная особенностями переходного периода, когда исторический опыт еще не осмыслен, не насыщен художественной обобщающей силой, особенно выразительные формы нашла в жанре романа. Наряду с несколько торопливо заявленной концепцией, пересматривающей историю народа, современный роман представляет романтически окрашенное, подчас излишне пафосное изображение далекого прошлого. Возвышенные картины истории борьбы древнего народа коми за сохранение суверенности,

самобытной культуры, языческой веры, воссозданные Г. Юшковым в романе «Бива» (Огнивница, 1999), выражают, конечно, непростой процесс освобождения литературы от давления социологических концепций. Та же причина – стремление прозы утвердиться в своей эстетической природе, свободной от идеологических оков, – обуславливает и обращение романа к национальным, родовым, семейным основам жизни («Рѣдвуж пас» [Родовой знак], 1988, «Бива» Г. Юшкова, «Вошѳм гортѳ мунан туй» [Дорога в утерянный дом] И. Торопова, 1998), к попыткам рассмотреть особенности индивидуальной судьбы на фоне кардинальных социальных перемен («Быть человеком» А. Некрасова, 1990). Роман утверждает силу родовой, семейной общности, видя в ней истоки жизненной силы; в родной земле, силе рода усматривает он основы бытия. Так, герой романа И. Торопова «Вошѳм гортѳ мунан туй», будучи в преклонном возрасте, проведя много лет вдали от Коми, приезжает на родину; причем очень важно, что этот приезд не просто повод увидеть родные места, но и знак признания того, что в связи с родной землей, в родовой общности, в родовых узах заключено сущностное начало жизни, ее мировоззренческая основа. Заглавие романа выражает его основную мысль, открывающую непростые поиски истины, которые переживает герой в драматичных условиях разрушения устоев жизни. Дорога в потерянный дом – это трудный путь осмысления жизни и самопознания.

Писатели стремятся к воссозданию конкретного материального знака, выражающего реально существующие семейно-родовые связи, прибегают к конкретизации символа: Г. Юшков воссоздает родовой знак семьи главного героя на страницах романа «Рѣдвуж пас», в романе «Бива» своеобразным знаком рода становится передаваемая из поколения в поколение огнивница. Герой произведения И. Торопова также получает конкретный родовой знак – огнивницу, – причем автором довольно прямолинейно охарактеризована семантика символа (посредством описания ощущений героя): «...Хохол Йѳра Саш каким-то образом словно стал чувствовать и даже как-то видеть многовековую жизнь своего рода едва ли не с тех седых времен, когда была отлита эта Огнивница – с времен Пермского звериного стиля, много-много сот лет назад...» (здесь и далее перевод наш. – Т. К.). В романе «Бива» символ рода разрастается до национального символа: жизнь семьи главного героя произведения Бияра наполняется метонимическим значением, выражая судьбу нации, судьбу народа. Семантика символа формируется и финальным этапом действия, когда

семья Бияра, подобно легендарному племени чудь², предпочла быть захороненной заживо, лишь бы не подчиниться воле Москвы. Этим же целям служит и несколько декларативная особая композиционная роль антитетичных эпизодов в романе Г. Юшкова «Рёдвуж пас», когда сцена объяснения отцом маленькому Прокё Ваське его родового имени – Пильё Егор Иван Прокё Васька, – в котором указаны предки, а также ознакомления с родовым знаком, противопоставлена сцене знаменательного диалога умирающей матери и взрослого Прокё Васьки, когда он, подводя своеобразные итоги пережитого, вновь ведет речь о родовом знаке как о духовной эстафете, перенятой им от отца. «Смеет еще, скажи, выйти на улицу, не за что проклинать его людям. А если спросит про родовый знак, знает еще, скажи. Недавно еще в хлеву, где корм готовят, печь сложил и мету оставил, пусть видят, чья работа», – произносит герой заключительные слова. Более того, авторы ощущают необходимость в вербальном выражении происходящих в сознании героя изменений, утверждающих их в семейно-родовой принадлежности.

Представляя конкретные знаки, словно торопясь дать доказательство того, что было в прошлом, и уверить в том, что это и сейчас имеет место, прозаики все же слабо стремятся к исследованию реальной жизни, выявлению истинных причин разрушения родовых, естественных, кровных нитей, деформации естественной связи поколений. Некоторая поспешность, стремление выдать желаемое за действительное ощущается и во влечении к прямолинейному, конкретному воплощению мысли о кровно-родовой основе жизни. В целом, художественное утверждение взгляда, свободного от социологизированных шор, протекает очень непросто. Так, в романе И. Торопова «Вошõм гортõ мунан туй» «прозрение» принимает формы, близкие к сентиментальным. Не случайно жанровая природа произведения И. Торопова близка к излюбленным сентименталистами путевым заметкам, в которых выразительно звучат исповедальные мотивы. В своем романе И. Торопов выражает идиллическое видение детства, упоение бывшим, желание поэтизировать давно ушедшие годы, родную деревню, умилиться красотами природы. «...Ох, хорошо! Ох и здорово! Ох, дорогая-любимая земля!..» – воссозданы автором ощущения героя. Даже такой признанный мастер пера, как Г. Юшков, свои размышления о времени, о судьбе народа воплощает в художественной форме романа о далеком прошлом коми, апологетизируя и романтизируя его; известный коми писатель словно создает глянцевый, красочный знак – знак величия народа и поклоне-

ния ему. Неспроста роман Юшкова насыщен заявлениями декларативного характера. Так, в уста Пама³ вложено следующее утверждение: «А это и есть самое страшное. Когда народ себя продает и исchezает с лица земли». А указанные Бияром причины утери коми самостоятельности сформулированы подобно пунктам программы: «Встали бы все заодно и не поддались бы. Пермяки стоят, татарам не уступают. А мы словно медведи, у каждого свое окружение». Раздумья о национальном находят форму романтической интерпретации истории насильственного присоединения Коми к Русскому государству в XIV в. и христианизации народа; романтически возвышенная история еще лишена аналитизма во взгляде на проблемы прошлого и настоящего народа.

Думается, размышления Н. Ивановой о художественном осмыслении истории современной русской прозой в определенной степени распространяются и на современный коми роман: «Итак, взаимоотношения литературы и истории завершили круг: от незнания – к познанию ... – от попытки художественного освоения истории через метафору – к ее раздроблению и карнавальная перекодировке. Вернулись почти к тому же, с чего начали – к незнанию»⁴. В воссоздании исторического прошлого народа в романе Г. Юшкова «Бива» значительную роль играет описание самобытного, этнографически характерного: предметно-описательное начало во многом определяет концепцию самобытной истории, культуры народа. Невольно вспоминается категоричное утверждение Г. Белой: «В творчестве многих писателей... произошло снижение историзма до уровня этнографии... Этнография постепенно начала замещать собою вопрос о путях и средствах исторического развития, – тем самым он был просто снят»⁵.

В настоящий период, характерной особенностью которого становится «...переход от монокультуры к многомерной культуре, содержащей бесконечное множество уникальных субкультур»⁶, в литературу активно входят элементы масскультуры. Жанр исторического романа, занявший прочное положение среди произведений массовой литературы, органично впитал в себя идеи национального возрождения, столь популярные в постсоветский период. Противоречия времени породили странный симбиоз, когда пробудившееся в обществе тяготение к национально-самобытному соединяется со столь востребованными элементами масскультуры. События, освещающие далекий XIV век, период христианизации, конструируют канву приключенческого сюжета. «Приключенческий детективный сюжет прекрасно вписывается для любителей жанра и в атмосферу античности, и в

средневековье, и в более поздние эпохи»⁷, – пишут исследователи об историческом романе как жанре массовой литературы. В приключенческий сюжет выстраиваются военные столкновения, нападения, пленения; жизнь главного героя предстает как борьба за независимость своего народа. Тот же характер принимает любовная линия: характер Бияра действенный, жизнь его состоит из решительных поступков, женщины не вызывают у него сложных, сильных чувств и переживаний. Быстро и легко завязывающиеся связи, как правило, не обремененные эмоционально и психологически, становятся своеобразной формой познания жизни и самоутверждения. Сюжет сконструирован таким образом, что его неожиданные повороты, демонстрирующие умение героя быстро принимать решения, органично включаясь в бурный поток жизни, приковывают к себе внимание читателя; произведение заинтересовывает не нравственными аспектами, не психологической глубиной.

В не меньшей степени роман Юшкова обнаруживает черты волшебной сказки, которая, как отмечают исследователи, столь близка сегодня к произведениям масскультуры⁸. Характер главного героя романа сориентирован на модель супергероя, легко преодолевающего жизненные невзгоды и препятствия. Образ Бияра окружен неким возвышенным ореолом. «Белый и, и большой, и умный и», – отзывается о нем Сюдё, хантыйский князь. Подобно герою сказки, он совершенен во всем. «Ты все умеешь», – говорит Бияру Борган, ставший ему близким другом. Особый смысл имеет и то обстоятельство, что во время помолвки Адаса и Нии Бияр и Уна были избраны теми, кто освятил этот союз; подобно тому, как некогда Пам благословил их брак, Бияр и Уна напутствуют молодых. Семантика характера главного героя, его статус неизменно связаны с национальной принадлежностью, а во многом и обусловлены ею.

Как видим, пока нелегко вести речь о глубоком постижении коми литературой современной реальности. Количество современных коми романов невелико, знаменательно и то, что большая часть их создана прозаиками, чья творческая манера не тяготеет к психологической разработке характеров, исследованию отношений человека и мира «изнутри»; в сущности, многие произведения несовершенны в художественном отношении (Б. Шахов «Гёрд дзоридзьяса съод шаль» [«Черная шаль с красными цветами», 1988; «Инфаркт», 1990; «Овлісны-вывлісны» [«Жили-были», 1998; В. Напалков «Эзысь перна» [«Серебряный крестик», 2003; «Утка туй» [«Млечный путь», 2006). Б. Шахов тяготеет к созданию ситуаций и обстоятельств, де-

монстративно выражающих авторскую концепцию и его видение мира, воплощающих основную мысль произведения. Так, инфаркт, который довелось перенести герою романа Б. Шахова «Инфаркт», связан с осмыслением глубоких нравственных проблем, пересмотром ценностных установок. Состояние инфаркта призвано символизировать те грандиозные перемены, которые переживало советское общество во второй половине 80-х гг. Черная шаль с красными цветами также относится к ряду нарочитых, не отличающихся тонкостью вкуса образов. Художественная правда заменяется декларированием утвержденных тезисов; изображение страдает иллюстративностью. Конечно, художественно несовершенные произведения имеют место в любой период развития литературы, по-видимому, все же играя свою роль в развитии литературного процесса. Однако неспроста среди современных романов количественный перевес имеют именно они: социально-культурная атмосфера России на стыке тысячелетий не располагает к созреванию концептуальной, обобщающей художественной формы.

Современный роман во многом унаследовал опыт «панорамного»; на очередном этапе исторического развития литература вновь обратилась к освоенным приемам. Реанимируя художественную структуру «панорамного» романа, писатели поспешно переориентировались на идеи периода «перестройки». Так, прозаики восстанавливают схему антагонистического противостояния антиподов: главному герою противопоставит отрицательный герой – представитель органов советской власти (как во всем положителен характер Федора Туланова, так во всем отрицателен характер Зильган Петыр Вася, героев романа Б. Шахова «Гёрд дзоридзьяса съд шаль»; причем характер антигероя психологически не разработан, он наделен заведомо понятными отрицательными чертами). Закрепившаяся односторонность оценок, конечно, не способствует развитию художественных возможностей образов. Отсюда определенная жесткость художественной формы, вызывающая мысль о том, что концепция еще не выношена (романы Б. Шахова «Гёрд дзоридзьяса съд шаль», 1988, «Инфаркт», 1990, «Овлісны-вывлісны», 1998).

Таким образом, попытки осмысления неразрешимых проблем современности, обнаруживаемые в современном романе, еще раз подтверждают мысль о том, что коми прозе рубежа веков пока очень сложно выработать устоявшийся, взвешенный, реалистический взгляд на жизнь. Но, думается, художественные поиски романа грани веков демонстрируют как кризисные моменты, переживаемые современ-

ной российской литературой в целом, так и трудности, которые, вне сомнения, испытывает собственно жанр романа. Видимо, существует определенная связь между возможностями художественного осмысления жизни, которыми располагает литература, и жанровой состоятельностью романа (эта проблема сложна и требует теоретического осмысления). Не случайно в постсоветский период, который заковал литературу в путы поисков, критики и литературоведы остро ставят вопрос о сложностях, выпавших на долю современного романа⁹. Думается, прав исследователь современного романа К. К. Султанов, выделяя в качестве одного из основных жанрообразующих аспектов романа полноту изображения, целостность. «Недовозмощность правды о целом разрушает романную природу жанра, неполнота образа действительности ... воспринимается как признак драматического напряжения современного романного мышления»¹⁰, — пишет он. Целостность взгляда на мир, свойственная роману, видимо, все же вызревает в недрах общественного сознания, но настоящий период мало этому способствует. Сложности художественного осмысления истории и современности, немногочисленность современного коми романа определяют ситуацию, когда роман словно рассыпается в калейдоскоп неоднозначных художественных явлений (почти каждое произведение, отнесенное автором к жанру романа, требует индивидуальной характеристики), слабо объединяясь и с трудом формируя как общую картину движения жанра, так и целостный взгляд на жизнь. Само время, нестабильное и переходное, сковывает возможности целостного осмысления, формирования концептуального взгляда; объективные условия пока не способствуют развитию крупных эпических жанров: «Общественный кризис всегда стимулирует и кризис романый»¹¹.

Таким образом, художественный облик современного коми романа выражает сложности осмысления драматичного периода грани веков, демонстрируя и определенные проблемы, испытываемые жанром романа.

Примечания

¹ Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 284.

² Чудь — фольклорный образ предков-язычников. Об этом: Лимеров П. Ф. Чудь // Мифология коми. М.; Сыктывкар, 1999. С. 376–380.

³ «Под именем Пама в “Житии св. Стефана...”, древнерусском памятнике агнографической литературы, выступает главный противник Стефана Пермского в его миссионерской деятельности в Коми крае, верховный жрец древних пермяк» (Конаков Н. Д. Пам // Мифология Коми. С. 280).

⁴ *Иванова Н.* В полосочку, клеточку и мелкий горошек: Перекодировка истории в современной русской прозе // *Знамя.* 1999. № 2. С. 185.

⁵ *Белая Г.* Переутье // *Вопросы литературы.* 1987. № 12. С. 94.

⁶ *Черняк М. А.* Современная русская литература. СПб.; М., 2004. С. 187.

⁷ *Ловкова Т.* «Массовое» и «элитарное» в картине современного чтения // *Звезда.* 1996. № 12. С. 228.

⁸ *Альфонсов В. Н., Васильев В. Е., Кобринский А. А.* Русская литература XX века: школы, направления, методы творческой работы. СПб.; М., 2002. С. 337–338.

⁹ *Иванова Н.* Испытание правдой // *Знамя.* 1987. № 1. С. 218; *Золотуский И.* Отчет о пути // *Знамя.* 1987. № 1. С. 229; *Новиков В.* Филологический роман // *Новый мир.* 1999. № 10. С. 194; *Султанов К.* Динамика жанра: Особенное и общее в опыте современного романа. М., 1989. С. 58.

¹⁰ *Султанов К.* Указ. соч. С. 10.

¹¹ *Добренко Е. А.* Кризис романа // *Вопросы литературы.* 1989. № 6. С. 31.

© **Т. И. Зайцева**
Ижевск

СОВРЕМЕННАЯ УДМУРТСКАЯ ИСТОРИКО-ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПРОЗА: СПЕЦИФИКА И ВОЗМОЖНОСТИ

Начавшиеся в стране со второй половины 1980-х гг. перестроечные процессы радикально изменили культурную и литературную жизнь нашего общества. Импульс к оживлению национально-этнического самосознания в удмуртской литературе также был дан перестроечными процессами, предоставившими творческой интеллигенции ожидаемую свободу и независимость от постоянной опеки и жесткого контроля высших органов местного и центрального управления культурой. Однако желанная свобода оказалась далеко не простым делом, понимание и достижение творческой самостоятельности требовало упорного труда и времени.

Для культурной жизни республики тех лет не была свойственна столь сильная острота споров и дискуссий, резкая поляризация взглядов, что характерна для бурно развивающегося русского литературного процесса. Так, главный редактор издательства «Удмуртия» тех лет Э. Волков в 1986 г. в статье с симптоматичным названием «Когда ты обновись, критика?» писал: «В эпоху смены ориентиров нашей критике уже не удастся жить только за счет “погони” за литературой. Не осмыслив с разных сторон недостатки и просчеты, невозможно увидеть первоочередные задачи, стоящие перед литературой. Критикам необходимо начать работать, ускорив темпы и объединив усилия»¹.

Многие национальные критики и литературоведы приходили в

замешательство, ощущали неловкость и смущение за выправленную историю удмуртской литературы, тягостно переживали внутренний кризис. Но бесспорно то, что динамичная жизнь литературного центра, выход в свет «задержанных» произведений русской литературы и запрещенных книг писателей-эмигрантов, широкий читательский и критический резонанс вокруг всего этого напрямую сказывался на культурной обстановке республики.

В атмосфере усилившегося интереса к «белым пятнам» национальной истории, демифологизации известных политических событий и фактов, переоценки роли отдельных деятелей удмуртской культуры писатели начали активно предлагать читателю свои версии произведений на недавно запретные темы. Смещение литературно-критической мысли в сторону осмысления исторического прошлого на первое место по активности и удельному весу в литературе выдвинуло значение документа, факта. Таким образом, удмуртская проза перестроечных и постперестроечных лет характеризуется оживлением историко-документальных жанров.

В литературных текстах на исторические темы ведущее место заняли художественно-публицистические произведения, воспроизводящие судьбы национальных героев, подвергнутых незаконным репрессиям в «сталинские» годы. Документализм имеет в удмуртской литературе свою традицию и определенный опыт. Но в культурном отношении, по сравнению с русской литературой факта, он так и остался малозаметным явлением. Вынесенный современной литературой «на люди» документальный материал, раскрывающий ужасающие по своим масштабам преступления, связанные с истреблением национальной интеллигенции, самых мыслящих и порядочных представителей народа, обусловил появление невиданных доселе по степени эмоционального воздействия произведений. К сожалению, внимание критики, переключившейся в последние годы в основном на произведения экспериментального характера, к документальной литературе оказалось незаслуженно ослабленным.

Процесс документального обновления современной удмуртской литературы, упрочения ее фактической основы и историзма связан с творчеством многих удмуртских авторов. Среди них С. Шихарев, Л. Емельянов, Н. Евсеев, П. Поздеев, Н. Павлов, В. Голубев, А. Никитин, А. Веретенников, К. Куликов, А. Комаров, П. Кубашев и др. Обращает на себя внимание то, что желание дать художественное «свидетельство» минувшей эпохе свойственно не только писателям, но и людям нелитературных профессий. При этом удмуртскими пуб-

лицистами оказалось глубоко прочувствовано призвание писателя воссоздать не одну фактическую историю, но и раскрыть неотрывную от нее духовную жизнь своих героев. Трагические документальные свидетельства стремятся ответить на вопросы, выдвигаемые современной действительностью, и прежде всего на те, которые фиксируют противоречие гуманистическим народным традициям.

Тематический пласт литературы о репрессированных удмуртах открыли документально-художественные повести К. Куликова «Трокай» и С. Шихарева «Трокай агай» («Дядя Трокай»), посвященные первому редактору удмуртской газеты «Гудыри» («Гром») Трофиму Борисову. Впервые перед читателем предстал трагический образ незаслуженно оклеветанного и надолго забытого национального лидера, организатора удмуртской автономии, талантливого ученого и публициста, замечательного врача и незаурядного политика, которого в народе любовно называли Трокаем. К. Куликов говорит о своей книге: «...пусть эта книга будет немой, вернее, кричащим укором тем, кто на протяжении многих лет пытался проводить свою политику деисторизации нашего народа, пользовался этим методом идеологической диверсии, стремясь воспрепятствовать росту его национального самосознания и гордости за своих славных сыновей»².

Объединив в своем лице историка, политика, публициста и художника, К. Куликов представил своим современникам художественно-публицистическое исследование сложных процессов национально-государственного строительства в Удмуртии в 1920–30-е гг. Как писатель, К. Куликов обнаружил искусство отбора фактов, художественное мастерство в организации большого жизненного материала в единую книгу, стремление совместить в публицистическом жанре социальное и психологическое. Доказательно и аргументированно раскрываются различные грани характера и личности Трофима Борисова – знание европейских и многих языков народов России, целеустремленность в учебе, принципиальность в профессии, гражданская честность, чистота помыслов в решении государственных задач. Бескорыстие и добродушие удивительно сочетались в нем с духовным бесстрашием и необыкновенной стойкостью. Талантливый организатор и внимательный человек, он имел громадный авторитет и среди молодой удмуртской интеллигенции, и среди простых крестьян. Образ Борисова во многих эпизодах захватывающе интересен земными, человеческими чертами своего характера. Писатель психологически точно выписывает личные драмы героя – разочарования

в первой жене, во многих соратниках по революционной борьбе, когда на разрыв испытывались не просто дружба и уважение, но и все человеческие взаимоотношения.

Достоверность исторических характеристик соединена в повести с романтической легендой о молодом удмуртском отшельнике-умельце Седыке, рассказанной словно бы от лица свидетеля древней эпохи. Легенда является своеобразным рассказом-эпиграфом, предвещающим каждую главу повести, раскрывающую определенный этап жизни Трофима Борисова. Это придает замыслу произведения особую силу звучания, помогает писателю организовать повествование по художественным законам и вводит его раздумья в широкий контекст проблем, волнующих современное человечество. Из них проблема взаимосвязи национальных корней и общечеловеческого начала – одна из главных: К. Куликов считает, что «подлинный человек – есть всегда родовой человек»³.

К. Куликов поставил своей целью не только воссоздать достоверный образ Трофима Борисова и восстановить его доброе имя, но и высветить время, которое питало его творчество, формировало талант, вступило с ним в противоречие и сгубило. Многие страницы повести являют собой монтаж документов, динамично сменяющих один эпизод другим и композиционно связанных между собой портретами-образами разных людей. К. Куликов рисует только реальных лиц, вместе с тем, книга не случайно названа им художественно-документальной повестью.

Во всей полноте встает талантливая и импульсивная натура блестящего удмуртского поэта Кузубая Герда, человека разносторонне образованного, интеллигентного, ранимого. Следуя до конца аналитическому принципу, автор лаконично воспроизводит записи допроса поэта, свидетельства «за» и «против» Герда. Не боясь представить известного поэта без сияния «тернового венца» над головой, писатель показал, что механизм сталинской системы сломил прежде всего свободомыслящих людей и привел удмуртское общество к невосполнимым человеческим потерям. Живым свидетелем напряженных дней становления удмуртской автономии делают читателя споры и идейные разногласия Борисова с первым председателем Вотского областного исполнительного комитета И. А. Наговицыным. Автор сумел проследить прямые и косвенные связи двух руководителей высокого ранга, их единство и рознь, впервые донес до нас противоречивые черты облика И. Наговицына. Документально достоверно, лаконично и с большой психологической точностью выписаны так-

же образы просветителя И. С. Михеева; поэта-переводчика, главы Вотского отдела Наркомнаца РСФСР, профессионального революционера М. П. Прокопьева; первой удмуртской поэтессы Ашальчи Оки; прозаика, драматурга и поэта К. С. Яковлева; видного государственного деятеля, председателя ЦИК УАССР С. П. Барышникова и многих других.

В современном литературном процессе документальные произведения становятся не просто свидетельствами о действительности, но, по существу, важнейшей формой ее постижения. Плотная информация положена в основу повести С. Шихарева «Дядя Трофим», обращенной к образу того же выдающегося деятеля национального движения. Подобно Куликову, Шихарев называет свою повесть художественно-документальной, но при издании ее отдельной книгой он меняет заглавие произведения («Трофим Борисов») и его жанровое обозначение (очерк). Художественная форма «Трофима Борисова» получилась более традиционной, а сам автор испытал известную растерянность при определении жанра своего произведения.

Для С. Шихарева важнее всего показать то, как много успел сделать для удмуртского народа Трофим Борисов за то короткое время, пока его созидательная деятельность не была насильственно прервана заточением, каторгой, повторной ссылкой, смертью. Для этого автора писать о национальном лидере – значит прежде всего проникнуть в его понимание революционной действительности и национального вопроса. По-писательски зорко замеченные детали позволили С. Шихареву достаточно подробно насытить повесть штрихами и черточками, воссоздающими характерные особенности своего героя, выделить такое ведущее свойство его натуры, как умение давать прозорливую оценку текущим политическим событиям.

Наряду с известными чертами «масштабного» руководителя первых лет советской власти, в герое С. Шихарева показаны и свойства натуры новейшего государственного деятеля. Писатель умело высвечивает в нем то, что его герой – крестьянин не только по происхождению, но и по неразрывным, постоянно подпитываемым связям с землей. От «земли-кормилицы» в этом человеке трезвая крестьянская мудрость, мужицкая стойкость и очень сильная воля. Писатель верен жизни, показывая, как понимал Борисов душу удмуртского крестьянина и всей крестьянской России, так что люди из глубинных деревень были сердечно привязаны к нему и несли сокровенные заботы и тревоги своему высокому «начальнику».

Критики и литературоведы справедливо говорят о том, что в документальном произведении весьма серьезной является проблема организации материала, его композиционного оформления. К сожалению, положенный в основу произведения С. Шихарева документальный материал далеко не всегда нашел адекватное образно-творческое воплощение. Информационная, познавательная ценность повести С. Шихарева «Дядя Трокай» оказалась выше ее художественной значимости. И дело здесь не в непоследовательности автора, а в трудностях развития жанров удмуртской документалистики. В своих формообразующих принципах эти жанры удмуртской литературы еще не определились.

Удмуртской прозе не было свойственно повествование, перемежающееся документальными вставками, как, например, это налицо в произведениях известных русских писателей В. Богомолова, С. Залыгина и др. В художественно-документальной прозе современных удмуртских авторов видна более прочная связь с давно разработанными в национальной литературе традициями очерка, актуализирующими производственную занятость человека. Очерк занимал очень важное место на протяжении всей истории удмуртской литературы, из него вырастали почти все «производственные» романы удмуртских писателей. Однако производственный роман чаще всего подходил к герою с заданным представлением, и интеллигент, как правило, не находил там своего места, не являлся героем-лидером, возглавляющим трудовой коллектив. Напротив, документалистика 1990-х гг. показывает глобальные социальные изменения, охватившие общество в начале прошлого века, через судьбы интеллигентов, попавших в круговорот революционных процессов. Но реализация правдивого воспроизведения жизненного пути и психологии известных в республике людей, затянутых водоворотом истории, во многом затрудняется чисто литературными причинами – сложностью поисков соответствующих форм выражения.

У истоков постперестроечной литературы факта стоит также документально-художественная повесть Л. Емельянова «Черная туча и ветры свободы», рассказывающая о судьбе героя гражданской войны, первого секретаря Удмуртского обкома партии С. Барышникова. С помощью относительно простых литературных средств писатель так конструирует свое повествование, что из отдельных воспоминаний, газетных публикаций, документальных материалов складывается биография знаменитого удмуртского политика 1930-х гг. Автор собрал большое количество фактов. Здесь материал, предос-

тавленный дочерью Барышникова, его земляками, ветеранами, учеными-историками, и свои, авторские, изыскания и находки. Удмуртский критик А. Шкляев справедливо писал о том, что художественно-документальная литература перестроечных лет познакомила читателя с ошеломляющими историческими фактами, но «задача художественного воссоздания этих героев остается. Невозможно, например, обойти те отрезки жизни коммуниста С. Барышникова, когда он и сам оказывался в числе тех, кто репрессировал. Эту квадратуру круга в нравственной сфере невозможно решить в традиционных формах, четко разделяя героев на положительных и отрицательных. Судьбы героев, избравших путь борца за счастье народа, требуют трагедийных форм воплощения»⁴.

Умение создавать яркие индивидуализированные художественные образы на строго документальной основе явила читателю книга Н. П. Павлова «Максим Прокопьев». Литературное творчество Н. Павлова привлекает прежде всего цельностью и стройностью замысла, опорой ему в этом служит серьезная практика ученого, профессионального историка. Идея книги состоит в том, чтобы дать искаженным в прошлом и подверженным нынешней модернизации историческим событиям научно выверенное объяснение. Н. Павлова особо волнует вопрос об уважении к многовековой биографии и культуре народа. Развенчивая утверждения дореволюционных буржуазных и современных «бульварных» публицистов о том, что «язык вотяка слабый и бедный» и «нет никакой нужды предлагать вотяку на его бедном языке все нужное для его духовного просвещения», писатель показывает, какие неисчерпаемые силы таятся в народе, как свято его стремление к свободе, к знаниям. Научная в своей основе книга «Максим Прокопьев» написана не только литератором-популяризатором, но и настоящим мастером – публицистом и прозаиком.

С присущей ему скромностью автор называет свое произведение очерком. Но отнести это произведение к «чистому» очерку вряд ли справедливо. В самом замысле документального очерка «Максим Прокопьев» проявился художник и публицист, претендующий на повесть. Книга «Максим Прокопьев» написана на основе многих опубликованных ранее статей и выступлений Н. Павлова, но еще больше она связана с вышедшей к 100-летию М. Прокопьева небольшой книжечкой, написанной Павловым в соавторстве с фольклористом, известным в республике прозаиком и поэтом П. Поздеевым.

Максим Прокопьевич Прокопьев – подвижник национального возрождения удмуртов, зачинатель движения за образование государ-

ственности удмуртского народа, неутомимый сборник просвещения, поэт и публицист, боевой командир, герой гражданской войны. Этот портрет личности, как было сказано выше, отмечен зрением историка, психолога, философа, художника-публициста. В фактах частной биографии и судьбы героя автор уловил проявление исторических закономерностей, дал художественно-публицистический анализ общественного подъема, связанного с пробуждением национального самосознания в революционные годы и охватившего, прежде всего, передовую удмуртскую молодежь. По документально-психологической точности в передаче подъема чувства личности у молодого удмурта, представителя первого поколения национальной интеллигенции, и его реакции на манифесты новой власти в современной удмуртской литературе трудно найти что-либо сопоставимое с произведением Н. Павлова «Максим Прокопьев». Построение новой жизни обрушило на пылко преданных единоверцев огромные испытания, убежденный борец за социалистическую автономию Максим Прокопьев погиб в одном из боев с колчаковцами под Кунгуром, так и не успев реализовать свои недюжинные силы и способности.

В каждом воспроизведенном факте автора интересует не только его социальный смысл, но и психологическое проявление. В разговорах, спорах и столкновениях с другими людьми, в раздумьях над политическими и военными событиями, в рефлексиях по поводу зарождающейся удмуртской культуры и собственного творчества раскрывается образ личности деятельной, энергичной, увлекающейся и экспансивной. Характер Прокопьева наполняет многие страницы произведения особой эмоциональностью, а семейные сцены сообщают повествованию своеобразный лиризм и выразительность. Посредством удачных портретных штрихов и коротких реплик, колоритных деталей и фактов писателю удалось воспроизвести сложную гамму человеческих взаимоотношений, дать меткие характеристики современникам Максима Прокопьева, его друзьям и недругам.

В сопоставлении с проанализированными здесь повестями, в подтексте произведения Н. Павлова сильнее ощущается авторская мысль о том, что дореволюционный российский режим подавлял в народе ум, энергию, самостоятельность, что удмурты были хороши для царизма лишь как покорные исполнители чужой воли. Автор делает акцент на том, как в годы революции и гражданской войны созревали и крепили социалистические и интернационалистические убеждения удмуртских патриотов. Несмотря на личную пристрастность автора в оценке некоторых событий и известных людей, спорность

понимания им ряда ситуаций, книга М. Павлова «Максим Прокопьев» насыщена картинами живой истории, в ней ощутимо биение пульса времени. Одно из главных достоинств книги – стремление дать установленным наукой историческим фактам объяснение с точки зрения психологии главного героя.

Удмуртская постперестроечная литература факта за короткое время совершила заметную эволюцию. Различные формы и способы документального повествования обнаруживают себя в мемуарно-биографических произведениях Г. Романовой, А. Коноховой, М. Атаманова, А. Кузнецовой, М. Иванова и др., в писательских воспоминаниях Е. Загребина, М. Гавриловой-Решитько, А. Евсеевой и др. Писательская документалистика стала многообразной в своих поджанрах, обнаружила себя в нетрадиционных для национальной литературы формах – эссе, портрет, армейский дневник и т. д.

Примечания

¹ Волков Э. Когда ты обновился, критика? // Молот. 1986. № 9. С. 43.

² Куликов К. И. Трокай: Художественно-документальная повесть. Ижевск, 1991. С. 9.

³ Там же. С. 195.

⁴ Шкляев А. Г. Вершины еще впереди: Удмуртская проза 70–80-х гг. // Шкляев А. Г. Времена литературы – времена жизни: Статьи об удмуртской литературе. Ижевск, 1992. С. 136.

Литература Урала: история и современность: Сб. ст. Вып. 3: Л 642 Материалы III Всерос. науч. конф. «Литература Урала: автор как творческая индивидуальность (национальный и региональный аспекты)», Екатеринбург, 11–13 окт. 2007 г.: В 2 т. — Екатеринбург: УрО РАН; ИД «Союз писателей», 2007. Т. 2. — 428 с.

ISBN 978-5-91273-007-8

В статьях сборника дается разностороннее освещение одной из самых актуальных и спорных проблем современного литературоведения — проблемы автора. Материалом анализа выступает русская литература (в первом разделе) и литература Урала в ее историческом развитии и современном существовании. Рассматриваются различные аспекты института авторства: национальный и региональный, аспекты геопоэтики и геополитики, социокультурный и исторический; исследуются формы выражения автора и авторской позиции в произведении и тексте, в литературном процессе, в различных литературных формациях и сверхтекстовых общностях (журнал, газета, творческое объединение и т. д.). Конкретизируется представление о многообразии творческих индивидуальностей Урала. Сборник адресован литературоведам и читателям, всем, кто любит литературу, интересуется ее историей и современным состоянием на Урале.

**ББК Ш5(2Р36)
УДК 821.161.1-94**

Научное издание

ЛИТЕРАТУРА УРАЛА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Сборник статей

Вып. 3. Т. 2

Художик *И. М. Игнатьев*

Ответственная за выпуск *М. В. Дудорова*

Верстка *Л. А. Хухаревой*

Подписано в печать 18.11.2007. Формат 60 × 84 ¹/₁₆.
Усл.-печ. л. 26,85. Бумага офсетная. Гарнитура Peterburg.
Печать офсетная. Тираж 200 экз. Заказ