

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

---

# СЮЖЕТНО-МОТИВНЫЕ КОМПЛЕКСЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

---

МОНОГРАФИЯ

Отв. редактор чл.-кор. РАН  
*Е.К. Ромодановская*

НОВОСИБИРСК  
2012

**УДК**  
**ББК**

*Издание подготовлено в рамках интеграционного проекта  
ИФЛ СО РАН и ИИА УрО РАН*

«Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы  
в системе контекстуальных и интертекстуальных связей  
(общенациональный и региональный аспекты)»

Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск,  
2011. – 311 с.

ISBN 978-5-904682-72-9

Монография посвящена исследованию сюжетно-мотивных комплексов русской литературы от Древней Руси до настоящего времени. Именно они поддерживают национальную специфику литературы в течение столетий, лишь видоизменяясь в новых обстоятельствах.

Изучаются комплексы мотивов, характерных для творчества отдельных писателей (И.А. Бунина, Д.Н. Мамина-Сибиряка, А.П. Чехова, Ю. Рытхэу и др.), «сквозные» мотивы русской литературы – от Аввакума до В.М. Шукшина, источники их пополнения. Особое место занимает вопрос о специфике сюжетных комплексов в региональных литературах, до сих пор в научных кругах специально не поднимавшийся.

Рецензент  
канд. филол. наук *Титова Л.В.*

*Утверждено к печати Институтом филологии СО РАН*

ISBN 978-5-904682-72-9

© Институт филологии СО РАН, 2012  
© Оформление. Академ. изд-во «Гео», 2012

## ВВЕДЕНИЕ

---

Представляя читателю книгу о комплексах сюжетов и мотивов в русской литературе, необходимо прежде всего разобраться с самими понятиями сюжета и мотива в современном литературоведении.

С точки зрения современной теории повествования понятия сюжета и мотива не являются первичными, и для их последовательного определения следует обратиться к базовым понятиям нарратива и события.

Учитывая прямую связь данных понятий, нарратив можно трактовать в предельно общей форме: это, собственно, изложение событий<sup>1</sup>. Событие, в свою очередь, формируется в рамках нарратива и представляет собой фиксацию определенного момента происходящего (в том числе вымышленного происходящего), существенного для определенной точки зрения<sup>2</sup>.

Понятие нарратива (повествования) не маркировано дополнительными признаками, в отличие от понятий фабулы и сюжета. Введение этих понятий существенно проясняет возможные методологические подходы к табуляции нарративного литературного материала.

Фабулу мы понимаем как аспект нарратива, взятый с точки зрения причинно-следственных и пространственно-временных отношений между изложенными событиями – т. е. отношений смежности, по Р.О. Якобсону<sup>3</sup> (такое понимание фабулы отвечает и ее классическому определению Б.В. Томашевским<sup>4</sup>). Сюжет – это аспект нарратива, взятый с точки зрения отношений со- и противопоставления изложенных событий, т. е. отношений сходства, по Р.О. Якобсону<sup>5</sup>, в необходимом отвлечении от фабульных связей.

<sup>1</sup> *Женетт Ж.* Работы по поэтике. Фигуры: в 2-х т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 183–186.

<sup>2</sup> *Тюпа В.И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2002. – Вып. 5. – С. 18–24.

<sup>3</sup> *Якобсон Р.О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 114.

<sup>4</sup> *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – С. 179–180.

<sup>5</sup> *Якобсон Р.О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений... – С. 115.

Фабульная синтагма событий, увиденная в плане их разносторонних смысловых отношений, предстает в виде парадигмы сюжетных ситуаций<sup>6</sup>. Фабула синтагматична, сюжет парадигматичен.

Соответственно, по мере развертывания нарратива все растущая фабульная цепь событий будет обращаться все возрастающим сюжетным объемом смысловых сцеплений этих событий.

Так дело обстоит с нарративом в сфере неканонических жанров. В сфере жанров канонических (например, в волшебной сказке или в рыцарском романе) фабула с самого начала в общих чертах известна, предугадываема, и, соответственно, очерчен, определен смысловой объем сюжета. В таком случае в плане читательской рецепции на первое место выйдет не сюжетная интерпретация фабулы, а реактуализация сюжетного смысла уже известной фабулы. Это означает, что в канонических повествовательных жанрах оппозиция фабулы и сюжета в значительной степени ослаблена или полностью снята. Поэтому применительно к литературным традициям, учитывающим повествовательные схемы фольклора, древних и средневековых литератур, правомерно говорить собственно о сюжете, понимая под ним канонически заданное фабульно-сюжетное единство. Такова общая традиция мировой сюжетологии.

Мотив как таковой представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы.

В центре семантической структуры мотива – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий повествования. Так, можно говорить о «мотиве погони» или «мотиве поединка», имея в виду то, что в различных фольклорных и литературных произведениях эти мотивы выражаются в форме конкретных событий погони или поединка, связанных с конкретными персонажами (героями) и конкретными обстоятельствами.

Особый интерес представляет вопрос о связи мотива и персонажа (героя). Какого рода отношение существенно для сферы мотивики – отношение к персонажу или к герою повествования, если, конечно, вслед за Б.В. Томашевским<sup>7</sup>, различать эти два поня-

---

<sup>6</sup> *Тамарченко Н.Д.* Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему) // *Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции.* – Новосибирск, 1998. – С. 44; *Краснов Г.В.* Сюжеты русской классической литературы. – Коломна, 2001. – С. 25–26.

<sup>7</sup> *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика... – С. 201–202.

тия? В случае различения под персонажем можно понимать фигуранта фабульного ряда повествования, т. е. того, кто действует или является участником действия, независимо от степени его важности для смысла сюжета. Например, в одинаковой степени персонажами «Пиковой дамы» являются и Германн, и совершенно «проходная» фигура – будочник, у которого Германн спрашивается о доме графини. Под героем в случае различения понимается такой персонаж, который релевантен в плане динамики и развития собственного смысла сюжета и всего произведения в целом, а не только в плане развития фабулы. Другими словами, персонаж выступает как участник действия в фабуле, а герой – как участник событий в сюжете. При этом герой в «снятом виде» сохраняет качество персонажа, поскольку является участником фабульного действия.

Если при этом в первую очередь соотносить план мотивов с планом художественного смысла сюжета, то нужно говорить именно о корреляции мотива и героя, который обнаруживает семантическую причастность к данному мотиву. Через определенные действия герой совершает такие поступки и оказывается в центре таких событий, которые и формируют окончательный смысл сюжета и произведения в целом. Таков, в частности, Германн для сюжета и смысла «Пиковой дамы», в своем характерологическом целом отвечающий семантике мотивного комплекса испытания судьбы в игре, на основе которого строится сюжет данного произведения. Будочник же как персонаж окажется соотношенным не столько с уровнем мотивов, сколько с уровнем фабульных мотивировок.

Характерная семантическая связь героя и мотива в мифе была раскрыта в трудах О.М. Фрейденберг<sup>8</sup>. Древние и средневековые литературы также обнаруживают устойчивые связи героя и его мотивного репертуара; эти связи локализуются уже в рамках определенной жанрово-тематической традиции. Такова, например, традиция древнегреческого романа. Характерный мотивный комплекс связан и с героем христианского жития. Литература нового времени, устанавливающая принципиально иное соотношение моментов традиции и новации, вместе с тем далеко не всегда разрывает характерные тематико-семантические связи героя и мотива. Так, своими мотивными комплексами окружены многие характерные герои сентиментализма, романтизма, реализма.

Следующий аспект проблемы мотива касается его отношения к хронотопу. Хронотоп, если под ним понимать сюжетогенное сочетание художественного времени и пространства, обнаруживает

<sup>8</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – С. 221–223.

определенную структурную и функциональную близость к мотиву. Это происходит, когда в структуре мотива функционально и эстетически актуализированными оказываются не только его актанты или предикат, но и его обстоятельственные (т. е. пространственно-временные) характеристики. Так, «мотив встречи» в рамках авантюрной повествовательной традиции в течение тысячелетий своей фольклорной и литературной жизни настолько сросся с характерными пространственно-временными признаками, что это позволило М.М. Бахтину говорить об особенной хронотопичности самого мотива<sup>9</sup>.

Мотив в его отношении к повествовательной теме – следующий ключевой аспект теории мотива. Мотив как носитель семантического субстрата смысла повествования (подобно слову в речи) неотделим от темы как формы содержательной фиксации этого смысла. С внешней стороны эта зависимость проявляется в том, что тема разворачивается в повествовании посредством выраженных в нем мотивов, поэтому характерная (традиционная) тема требует разворачивания характерных (традиционных) мотивов. Но и мотив невозможно представить вне тематического начала. Мотив без темы – это не более чем чистая идея перемены. Отсюда характерное неразличение самих понятий темы и мотива в практике литературоведческого анализа. Отсюда и стремление подвести понятие темы под понятие мотива (например, у Б.В. Томашевского) – как попытка на уровне теоретической конструкции преодолеть объективную двойственность самого феномена литературной тематики.

Принципиальное значение имеет и соотношение мотива и лейтмотива. С точки зрения критерия повторяемости понятия мотива и лейтмотива противоположны. Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах текста одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в пределах текста этого произведения.

В целом мы рассматриваем мотив, вслед за В.И. Тюпой, как своего рода *свернутый сюжет*, как предикативное «тема-рематическое единство», которое может служить основой для развертывания полноценного сюжетного высказывания<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М., 1986. – С. 134–136.

<sup>10</sup> Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс-2'96. – Новосибирск, 1996. – С. 53.

\* \* \*

Литературное произведение редко содержит лишь один мотив. Это характерно только для малых форм – средневековых рассказов, притч, басен или лирики разных времен. В больших эпических формах, как правило, контаминируются разные сюжеты, представляя обширный сюжетный комплекс и составляя новое тематическое единство. Литература не может существовать без подобных комплексов, это – главная особенность ее строения и развития, поскольку писатель «мыслит мотивами». Именно комплексы мотивов поддерживают национальную специфику литературы в течение столетий, поскольку, зарождаясь и видоизменяясь в новых обстоятельствах, они сохраняются веками, в отличие от таких важных черт, как язык и идеи, которые меняются со временем и делаются непонятными другим поколениям.

В настоящем издании исследование мотивных комплексов отражает как традиционные пути их изучения, так и новые подходы.

Наиболее традиционным является изучение комплекса мотивов, типичного для того или иного писателя, при этом могут рассматриваться как отдельные, характерные для него, темы, прослеживаемые в разных сочинениях, так и все творчество в целом. Этому посвящены главы о мотивно-тематическом комплексе в «Уральских рассказах» Д.Н. Мамина-Сибиряка, о мотивах А.П. Чехова, Ю. Казарина, И.А. Бунина, В.М. Шукшина. Но уже здесь можно отметить новый подход к исследованию данной проблемы. Он сказывается в постановке вопроса об особенностях *региональной* литературы, вносящей новые темы и мотивы в русскую литературу. Среди перечисленных глав эта проблема сказывается в выборе анализируемых авторов – Мамина-Сибиряка, Шукшина, Казарина, но к ней примыкает и обращение к Чехову, поскольку именно путешествие по Уралу и Сибири во многом изменило его творчество, что нашло отражение в главе «Сюжетообразующая функция Урала и Сибири в творческой системе А.П. Чехова». «Групповой портрет» современной автобиографической прозы Урала дан в соответствующей главе.

Изучение региональной литературы на фоне общерусской во многом меняет наши представления об общем литературном процессе. В свое время Ю.С. Постнов писал, что картина сибирской жизни в местном творчестве во многом «поправляет» общее представление о развитии литературных направлений: то изображение «особенного», «фантастического» быта в дальних землях, которое характерно для романтизма, в сибирских сочинениях оказывалось отражением ежедневной реальности<sup>11</sup>, что несомненно обогащало

<sup>11</sup> Постнов Ю.С. Русская литература Сибири первой половины XIX в. – Новосибирск, 1970.

литературу. То же происходит в настоящее время в младописьменных национальных литературах, по большей части создающихся на русском языке. В главе о комплексе мотивов в художественной системе Ю. Рытхэу показано, как своеобразно сочетаются в творчестве чукотского писателя элементы национального эпоса, влияние русской и тематика советской литературы. Все вместе создает неповторимый колорит и новаторство впервые создаваемой литературы.

Традиционно и изучение отдельных мотивов, характерных для той или иной эпохи. Здесь свободно прослеживаются комплексы мотивов, живущих в течение столетий, а в ряде случаев – на протяжении всей истории русской литературы. Таков, в частности, традиционный мотив железной дороги, живущий в течение XIX–XX веков и актуальный до сих пор, или возрождение толстовского интертекста в творчестве Г. Газданова. Однако в литературе XX столетия появляются новые мотивы, требующие своего анализа и осмысления. Ряд их впервые рассматривается в главах о мотиве военной тайны, о домовом – «гении местности». В настоящей книге рассматриваются прежде всего сюжеты и мотивы советской литературы, отражавшие официальную культуру своей эпохи и почти не изучавшиеся до последнего времени<sup>12</sup>.

Особую тему составляют главы об источниках пополнения сюжетов русской литературы. Они показывают, что сюжетно-мотивный репертуар развивался прежде всего за счет переводных произведений – беллетристических сборников, переводных романов, мировых сюжетов.

Исследование сюжетов и мотивов литературы в последнее время стало одной из важнейших проблем современного литературоведения. С одной стороны, это связано с возрождением принципов классической русской филологии, новым интересом к школе А.Н. Веселовского (недаром в последние годы непрерывно переиздаются сборники его статей), с другой – с развитием этих принципов на современном этапе, с учетом достижений в таких областях филологического знания, как семиотика и нарратология. Авторы предлагаемого исследования надеются, что по мере сил они внесли и свой вклад в эти исследования.

---

<sup>12</sup> См. об этом: *Куляпин А.И., Скубач О.А.* Мифы железного века: семиотика советской культуры 1920–1940-х гг. – Барнаул, 2005.



# ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТОВ

## ПОПОЛНЕНИЕ КОМПЛЕКСА СЮЖЕТОВ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЗА СЧЕТ ПЕРЕВОДНЫХ СБОРНИКОВ

---

*Е.К. Ромодановская*

Переводные сборники, появившиеся в Москве в последней трети XVII века, принесли в русскую литературу комплексы новых для нее сюжетов, во многом ее обогативших и способствовавших ее «обмирщению» и европеизации. Их использование отмечается как у писателей – современников перевода, так и в новой литературе XVIII–XIX веков. Речь идет не только о частных случаях обращения к западным повествовательным сюжетам того или иного писателя<sup>1</sup>, но и о широком их переносе на новую почву, где они впервые принимаются и осваиваются.

В отмеченный период, помимо отдельных повестей (об Оттоне и Олунде, о графине Альтдорфской, об астрологе Мустаеддыне, о Брунцвике, ранее – о семи мудрецах), были переведены три крупнейших сборника, известных во всех европейских странах с XII–XIII веков: Великое Зерцало (ВЗ), Римские Деяния (РД) и фацеции. Все они велики по объему: в двух переводах ВЗ более 900 небольших повестей, в РД – до 40, в сборнике фацеций – более 70 анекдотов и новелл.

Каждый из этих сборников представляет комплекс сюжетов, объединенных темой и спецификой построения. Наиболее откровенна подборка сочинений с определенной идеей в первом переводе ВЗ (1676–1677), сохранившем структуру польского издания, где в алфавитном порядке давались заглавия «прилогов», т. е. тематических подборок, а счет новелл был двойным – по «прило-

---

<sup>1</sup> См., например: *Гудзий Н.К.* К истории сюжета романа о бедном рыцаре // Пушкин. – М.; Л., 1930. – Сб. 2. – С. 145–158; *Крестова Л.В.* Древнерусская повесть как один из источников повестей Н.М. Карамзина «Райская птичка», «Остров Борнгольм», «Марфа Посадница» // Исследования и материалы по древнерусской литературе. – М., 1961. – С. 192–226.

гам» и по главам. Поскольку при переводе русские термины не совпадали с польскими, алфавит естественно нарушался и последовательность рассказов для читателя стала непонятной. При втором переводе (не позднее 1689 года) составитель принял порядковую нумерацию глав без указания «прилогов», но тематические подборки сохранились. Составитель вынес на первой место рассказы о «непостижимстве» и величии Троицы, посчитав их наиболее важными, и продолжил их сюжетами, повествующими о милосердии Бога и Богородицы, силе молитвы и покаяния, наказании грешников, прославлении праведников и т. п.<sup>2</sup> Сходным образом (в структурном плане) тематические подборки наблюдаются и в сборниках фацеций – о героях античности, о ворах и плутах, о жадных священниках, о пьяницах, о женской хитрости и строптивости<sup>3</sup>.

Мотивная структура РД не столь откровенна, но именно она способствует «спаянности» сборника как единого кодекса, практически не рассыпающегося на отдельные повести. Уверенно можно говорить о склонности его составителя к определенной проблематике, которая воплощается в разных сюжетных обработках и подкрепляется дублированием отдельных мотивов. Так, через весь сборник красной нитью проходит тема неисповедимости человеческой судьбы как божественной воли: два варианта рассказа о пустынноике и об ангеле (главы 1 и 14)<sup>4</sup>, приклады о папе Григории (глава 38), о рыцаре и об олене (глава 30), о цесаре Конраде и рыцаревом сыне (глава 37), о цесаре Иовениане (глава 2). В последнем прикладе, наряду с перипетиями судьбы героя, важнейшей темой является гордость – грех, обличаемый также в рассказах о неблагодарном сыне-короле (глава 28), о «невдячности» (глава 8). Но еще важнее для составителя группа сюжетов о злых и добрых женах – в прикладах «яко не имама верити женам» (глава 9), о трех курах (глава 26), о чернокнижнике и рыцаревой жене (глава 5), о Папире (глава 10), о Дарии и его трех сыновьях (глава 7), о сыновьях, стрелявших в труп отца (глава 23), с другой стороны – о кошуре (глава 21), о Гвидоне и Тирусе (глава 12)<sup>5</sup>. Кто был составителем этого кодекса, неизвестно. Выборка из латинского текста *Gesta Romanorum*, в наиболее полном виде насчи-

<sup>2</sup> Словарь книжников и книжности Древней Руси. – СПб., 1992. – Вып. 3 (XVII в.). – Ч. 1. – С. 167.

<sup>3</sup> Словарь книжников и книжности Древней Руси. – СПб., 2004. – Вып. 3 (XVII в.). – Ч. 4. – С. 77.

<sup>4</sup> Номера глав здесь и далее указываются по основной редакции, см. публикацию: Ромодановская Е.К. Римские Деяния на Руси: Проблемы текстологии и русификации. – М., 2009.

<sup>5</sup> См. подробнее: Ромодановская Е.К. Римские Деяния на Руси... – С. 107–113.

тывающего более 180 exempla, была проведена еще на польской почве: число и состав прикладов в польских и русских сборниках практически совпадают. Неизвестный нам польский составитель сумел так отобрать и расположить тексты, что РД стали восприниматься русским читателем как единый текст.

Как повлияло появление этих сборников на сюжетное развитие русской литературы?

Некоторые из вновь переведенных повестей сюжетно сближались с давно бытовавшими на Руси. Так, в составе РД на Русь пришли западные версии житий Алексея человека Божия, Григория папы римского, Евстафия Плакиды. Повесть о пустынноике и ангеле («О судьбах Господних неисповедимых»), открывающая многие списки РД, в минейной версии существовала у нас с XII века<sup>6</sup>. Раннехристианские и византийские источники, известные на Руси с домонгольских времен, широко использовались и в латинской версии ВЗ, а теперь появились в новом изложении. Сходные с ВЗ рассказы встречаются в патериках (Синайском, Скитском, Египетском, Римском)<sup>7</sup>, Прологе, Паренесисе Ефрема Сирина, Великих Минейх Четиих<sup>8</sup>. Это, конечно, помогало усвоению и новых сюжетов, которые в большинстве своем значительно отличались от традиционного русского репертуара.

Среди новинок в первую очередь надо говорить об античных сюжетах (в средневековом пересказе). Так, русский читатель впервые знакомится с мифом о Минотавре<sup>9</sup> (РД, глава 24). Сопоставление мифа с латинским рассказом проведено М.Е. Грабарь-Пассек: «Минос, царь Крита, заменен... императором Веспасианом, устроившим около своего дома огромный сад с запутанными дорожками. Его дочь... не носит имени Ариадны, а называется Владычица-Утешительница, Минотавр заменен страшным львом, бродящим по саду. Тесей – безымянный смелый воин. Схема – чисто сказочная: рука царской дочери обещана тому, кто убьет льва и выйдет из сада невредимым»<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Ромодановская Е.К. Сюжет о пустынноике и ангеле («судьбы Господни неисповедимы») в древнерусской литературе // Материалы к словарю сюжетов и мотивов. – Новосибирск, 2009. – Вып. 8. Сюжет, мотив, история. – С. 43–46.

<sup>7</sup> Владимиров П.В. Великое Зерцало (Из истории русской переводной литературы XVII века). – М., 1884. – С. 72–73; Державина О.А. «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. – М., 1965. – С. 52, 61–62.

<sup>8</sup> Владимиров П.В. Великое Зерцало... – С. 43, 68–69, 71.

<sup>9</sup> Словарь сюжетов и мотивов зарегистрировал этот сюжет лишь с 30-х гг. XIX в., см.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2008. – Вып. 3. – Ч. 1. – С. 357–358.

<sup>10</sup> Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы в западно-европейской литературе. – М., 1966. – С. 239–240.

К античности тяготеет и сюжет о столпе Вергилия (РД, глава 3): по распоряжению императора Тита мудрец Вергилий, имя которого в средние века окружалось таинственной легендой<sup>11</sup>, создает посреди площади столп, который ежедневно сообщает императору обо всех лицах, нарушивших его запрещение работать в день рождения сына; только кузнец Фока доказывает императору необходимость ежедневной работы. М. Е. Грабарь-Пассек показывает полную вымышленность этого сюжета: имя Тита взято случайно, у него никогда не было сына, и т. п.<sup>12</sup>. Но самое интересное здесь – мотив говорящего столпа, или статуи, также впервые появляющийся в русской литературе. Легенды о говорящих статуях известны в византийских хрониках; как правило<sup>13</sup>, их создание связано с кудесниками, обладающими сверхъестественной силой, – точно также и Вергилий создает столп своей «чернокнижной наукою».

Еще один античный сюжет – о льве Андрокла. Он известен по Элиану (VII, 48), который заимствовал его из «Аттических ночей» Авла Геллия: беглый раб Андрокл, прячущийся в пещере, помогает хромому льву. Позднее и раб, и лев пойманы, и когда Андрокла бросают на арену на съедение зверям, лев его не трогает и оберегает в течение нескольких дней, после чего Андрокла отпускают на волю<sup>14</sup>. В РД (глава 31) сходный с Элианом сюжет претерпел смену героя: не беглый раб, а рыцарь. Этот сюжет использован и Симеоном Полоцким в «Вертограде» – стихотворение «Лев»<sup>15</sup>.

Рассказ о льве Андрокла входит в комплекс международных сюжетов о благодарных зверях. С домонгольских времен на Руси была известна лишь одна его разновидность – об авве Герасиме и льве<sup>16</sup>, которая включает три существенных эпизода: 1) инок встречает льва, занозившего лапу, и вылечивает его; 2) благодарный лев начинает служить иноку, который поручает ему стеречь осла, возящего воду; когда прохожие купцы крадут осла, лев, обвиненный в том, что съел его, по приказу инока исполняет его

---

<sup>11</sup> Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А. Брокгауз и И.А. Ефрон. – СПб., 1892. – Т. 12. – С. 510.

<sup>12</sup> Грабарь-Пассек М. Античные сюжеты и формы... – С. 239–240.

<sup>13</sup> Каждан А.П. Смеялись ли византийцы? (Homo Byzantinus ludens) // Другие средние века. К 75-летию А.Я. Гуревича. – М.; СПб., 2000. – С. 192–194.

<sup>14</sup> Элиан К. Пестрые рассказы. – М.; Л., 1963.

<sup>15</sup> Симеон Полоцкий. Избранные сочинения / Подгот. текста, статья и коммент. И.П. Еремина. – М.; Л., 1953. – С. 44–45.

<sup>16</sup> См.: Луг Духовный / Творение блаженного Иоанна Мосха. – Владимир, 2002. – С. 129–132. [Репринт. изд.: Сергиев посад, 1915]; Синайский патерик / Подгот. изд. В.С. Голышенко, В.Ф. Дубровиной. – М., 1967. – С. 183–187.

работу, а через какое-то время встречает тех же купцов и возвращает осла старцу; 3) после смерти Герасима лев умирает на могиле старца. В новой литературе сюжет «заноza в лапе» известен прежде всего по рассказу Н.С. Лескова «Лев старца Герасима» (1888), хотя писатель полностью перерабатывает проложную версию, которой он пользовался<sup>17</sup>.

В группе сюжетов о благодарных зверях перевод РД обогащает русскую литературу еще одним, также международным – «звери в яме». В РД (глава 8) приклад называется «О невдячности [неблагодарности]», что отражает суть событий: в яму-ловушку попадают человек (придворный царя) и три зверя – лев, обезьяна и змей; всех их спасает бедный дровосек, которому придворный обещает щедрую награду; в дальнейшем он отрекается от обещания и жестоко бьет бедняка, а звери приносят ему богатые дары.

Этот сюжет имеет богатую фольклорную и литературную историю: он вошел в древнекитайский буддийский сборник и в «Панчатантру», откуда воспринят «Калилой и Димной» и другими знаменитыми книгами средневековья с многочисленными переводами на европейские языки, причем по большей части рассказ бытует в письменном виде<sup>18</sup>. То же происходит и на русской почве: «Сравнительный указатель сюжетов» фиксирует лишь единичные записи сказок, притом поздние<sup>19</sup>, письменный же рассказ широко распространен в рукописной традиции<sup>20</sup>.

Приклад о невдячности привносит в русскую литературу и новый оттенок, разрушающий традиционную метафорическую систему. В древнерусской литературе змея/змей всегда была символом коварства, обмана и вреда для человека. Такое понимание навеяно библейской традицией, где змий – виновник грехопадения Адама и Евы; подобная символика прослеживается от Кирилла Туровского до Повести о Горе-Злочастии<sup>21</sup>. Но в РД едва ли не впервые для Руси появляется положительный образ змея – одного из благодарных зверей. Мало этого: в выкладе этого рассказа змей толкуется как символ священника, «пралата». Такое приравнение змея к иерею совершенно невозможно в литературе Древней Руси.

<sup>17</sup> См.: Ромодановская Е.К. Римские Деяния на Руси... – С. 177–181.

<sup>18</sup> Костюхин Е.А. Типы и формы животного эпоса – М., 1987. – С. 125.

<sup>19</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточно-славянская сказка. – Л., 1979. – № 160.

<sup>20</sup> Ромодановская Е.К. Опыт текстологического исследования «Приклада о невдячности человечестей» из Римских Деяний (международный сюжет «благодарные звери») // Исторические и литературные памятники «высокой» и «низовой» культуры в России XVI–XX вв. Новосибирск, 2003. С. 229–275.

<sup>21</sup> Адрианова-Перетц В.П. Очерки поэтического стиля Древней Руси. – М.; Л., 1947. – С. 94.

Переводные сборники принесли на Русь иное, более свободное и мягкое, отношение к нечистой силе, к магии. Так, в ВЗ мы находим ряд параллелей к Повести о Савве Грудцыне, первом русском романе, где в основе сюжета – договор человека с дьяволом<sup>22</sup>. Наиболее яркой среди них является рассказ ВЗ «Како враг диавол служа некоему честну человеку и како не терпит, идеже приносится молитва»<sup>23</sup>, где нечистый нанимается слугой к воину. И в «Савве Грудцыне», и в рассказе ВЗ сходным образом слуга-бес переводит героя через реку, в которой никогда не было брода, спасая его от врагов-поляков или от разбойников. В обоих повествованиях слуга-дьявол помогает своему подопечному – спасает от преследования, выручает в трудных ситуациях, лишь в конце повести предъявляя свой страшный счет, – а в рассказе ВЗ воин расплачивается с бесом деньгами, как с обычным слугой; таким образом, здесь отсутствует мотив потусторонней расплаты человека с дьяволом, характерный для сюжета о договоре с нечистой силой. Вся эта ситуация соответствует отмеченному еще Ф.И. Буслаевым новому восприятию и изображению беса, которое, по словам исследователя, «было осложнено у нас в XVII в. более свободным, легким и поэтичным чтением, переходившим с Запада на Русь...»<sup>24</sup>. В русской повести автор умело соединил сюжет о продаже души дьяволу с мотивом службы дьявола человеку<sup>25</sup>, благодаря чему бес стал более активным и инициативным героем, основным двигателем сюжета.

В Повести о купце Григории<sup>26</sup>, созданной как переработка приклада РД «О чернокнижнике и рыцаревой жене» (глава 5), едва ли не впервые в русской литературе главным сюжетобразующим элементом стала тема колдовства и доброй магии (своеобразное соревнование доброго и злого волшебников); автор вслед за своим западным источником полностью отказался от традицион-

---

<sup>22</sup> Журавель О.Д. К вопросу о влиянии «Великого Зеркала» на русскую литературу переходного периода // Изв. СО АН СССР: История, философия и филология. – 1991. – Вып. 3. – С. 50–51.

<sup>23</sup> Державина О.А. «Великое Зерцало» и его судьба... – С. 230–231.

<sup>24</sup> Буслаев Ф.И. Бес: К истории московских нравов XVII века. – СПб., 1881. – С. 7.

<sup>25</sup> Мотив службы беса человеку был известен издавна, в частности, по Киево-Печерскому патерику, но всегда работа беса была итогом победы святого над ним; в сюжете о договоре с дьяволом этот мотив впервые появляется в Повести о Савве Грудцыне, что было отмечено Д.С. Лихачевым (см.: Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. – Л., 1970. – С. 530).

<sup>26</sup> См. публикацию: Памятники литературы Древней Руси. XVII век. – М., 1988. – Кн. 1. – С. 95–97.

ного для древнерусской литературы христианского обличения людских колдовских действий<sup>27</sup>.

Появившись единожды в литературе, сюжет, как правило, остается в ней навсегда. Как показывает работа над Словарем сюжетов и мотивов русской литературы, сюжеты могут модифицироваться, исчезать на некоторое время, а потом возрождаться в новом обличии. Ярким примером этому служит сюжет «Калиф на час», пришедший на Русь с переводным сборником фацеций и первоначально распространявшийся в родственном им окружении – новых переработках фацеций, в сборнике «Рассказчик забавных и увеселительных повестей» (СПб., 1777). Но в конце XIX века он оживает в рассказе А.П. Чехова «Сапожник и нечистая сила» (1888), где соединяется с традиционным, известным с XII века сюжетом «договор с дьяволом»<sup>28</sup>.

Исследователи отмечают влияния переводных сборников на русских писателей от XVII до конца XX века. Так, А.И. Белецкий перечисляет в «Вертограде многоцветном» Симеона Полоцкого десятки произведений, сюжеты которых навеяны рассказами из ВЗ или РД<sup>29</sup> (правда, оговаривает, что Симеон мог знать их и непосредственно по польским или латинским изданиям разных сборников); О.А. Державина пишет об использовании сюжетов ВЗ писателями XVIII–XIX веков: А.П. Сумароковым, Н.М. Карамзиным, В.И. Майковым, Н.А. Некрасовым, Н.С. Лесковым<sup>30</sup>, впрочем, они знали их скорее всего через лубочную литературу или фольклор, куда эти сюжеты легко проникали в форме легенд или духовных стихов; во всяком случае на некрасовского «Власа» повлияли скорее всего не легенды ВЗ о мучениях грешников в аду, а сходные рассказы древнерусского Синодика, как известно, оказавшие большое влияние на народные эсхатологические представления и распространенные в лубке.

По-видимому, в ходе дальнейшего изучения сотен повестей, наполняющих перечисленные сборники, будут выявляться все новые детали их значения для развития русской литературы и, в частности, обогащения ее новыми сюжетами.

<sup>27</sup> См. подробнее: *Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге Нового времени: Пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 155–164.

<sup>28</sup> *Курьшева Л.А.* Фацеция «О рае пьяного мужика» и рассказ А.П. Чехова «Сапожник и нечистая сила»: к истории сюжета «Калиф на час» на русской почве // *Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте.* – Новосибирск, 2008. – С. 112–120.

<sup>29</sup> *Белецкий А.И.* Повествовательный элемент в «Вертограде» Симеона Полоцкого // *Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А.С. Орлова.* – Л., 1934. – С. 330–334.

<sup>30</sup> *Державина О.А.* «Великое Зерцало» и его судьба... – С. 149–153.



## К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ МИФА О ВЕЛИКОМ ГРЕШНИКЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

---

*М.Н. Климова*

Исследователи произведений русской классической литературы от творений эпохи романтизма до чеховской «Дуэли» и поздних повестей и рассказов Л.Н. Толстого нередко ощущают присутствие в семантическом поле отечественной словесности некоего квазисюжета о покаянии и спасении великого грешника. Более того, этот квазисюжет, возрождаясь с устойчивостью архетипа на крутых поворотах российской истории, дожил до наших дней и, судя по всему, терять свою актуальность не собирается. Но если значимость этого историко-культурного феномена для русской литературы и национального самосознания сомнений не вызывает, то его природа и происхождение, на наш взгляд, исследованы недостаточно. Попытаемся глубже осветить эту проблему.

Если писатели-классики ощутили значение образа кающегося грешника для процесса самоидентификации русского сознания уже в пореформенную эпоху (очерк Ф.М. Достоевского «Влас», опубликованный в «Дневнике писателя» за 1873 год), то ученые обратили внимание на интересующее нас явление относительно поздно. Думается, что продолжительное невнимание к нему в светской и, тем более, советской науке в значительной мере объяснимо «религиозным» оформлением его проблематики. В то же время решения проблемы, предложенные отечественной словесностью, нередко вызывали (и до сих пор вызывают) настороженное и даже негативное отношение деятелей церкви и представителей «христианской филологии». Осложняло изучение явления и его несомненная связь с народно-православной традицией, поскольку феномен «народной веры» в течение долгого времени также не подвергался научному анализу<sup>1</sup>. Не удивительно, что исследователи творчества кого-либо из классиков (например, Н.В. Гоголя или Н.А. Некрасова) при вынужденном обращении к этому квазисюжету нередко демонстрировали смутные и путаные представления о нем, обычно называя рассматриваемое ими явление легендой о великом грешнике<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> О современных концепциях «народной религии» в отечественной науке см.: Панченко А.А. Христовщина и скопчество: Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. – М., 2004. – С. 64–102

<sup>2</sup> См.: Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. – М., 1988. – С. 51–52; Мельник В.Н. Некрасов на распутье: легенда «О двух великих грешниках» // <http://www.ioannp.ru/publications/488441> и др.



В числе ученых, сделавших этот феномен объектом специального исследования, необходимо назвать имена Ю.М. Лотмана и Р.Г. Назирова (о своеобразном вкладе М.М. Бахтина будет сказано несколько позднее). Впервые интересующее нас явление было описано в 1987 году в статье Ю.М. Лотмана, первоначально названной им: «О сюжетном пространстве русского романа XIX столетия»<sup>3</sup>. Указав на принципиальное отличие сюжетной структуры русского классического романа от его западноевропейских аналогов (ориентация на миф, а не на сказку), следствием чего явилась актуализация некоторых глубинных мифологических моделей, исследователь в числе таких моделей назвал и сюжетную схему о нравственном возрождении великого грешника. Герой-«губитель», дойдя до крайней степени зла, переживает умирание, схождение в ад и воскресение к новой жизни, становясь «спасителем» (классическим примером такого развития действия в статье названо стихотворение Н.А. Некрасова «Влас»). По наблюдению Ю.М. Лотмана, в русской литературной традиции сюжетное звено «смерть–схождение в ад–воскресение» часто подменяется другим: «преступление (подлинное или мнимое)–ссылка в Сибирь–воскресение». Идеологической основой бытования этой архаичной модели на русской почве ученый считал не столько христианскую этическую доктрину (имевшую, впрочем, большое значение для зачинателя традиции Н.В. Гоголя), сколько ее легендарно-апокрифический «извод», отдающий великому грешнику предпочтение перед праведником<sup>4</sup>. По мнению Ю.М. Лотмана, в русском сознании эта сюжетная схема была подкреплена просветительской верой в изначальное благородство человеческой природы. Образцами модели исследователь называл «Мертвые души», романы Достоевского «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы», «Воскресенье» и «Фальшивый купон» Л.Н. Толстого.

Р.Г. Назиров в своей докторской диссертации, посвященной «пушкинским» и «гоголевским» фабулам русской литературы, среди сюжетных открытий Н.В. Гоголя описал и «фабулу о воз-

<sup>3</sup> Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1987. – Вып. 746. – С. 102–114. Статья неоднократно переиздавалась под несколько измененным заглавием: «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия». См., например: *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Кн. для учителя. – М., 1988. – С. 325–344.

<sup>4</sup> Мысль о своеобразии русского отношения к великому грешнику Ю.М. Лотман позднее развил в опубликованной посмертно статье «Между свободой и волей: Судьба Феди Протасова» // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. I (Новая серия). – Тарту, 1994. – С. 11–24.

рождении грешника»<sup>5</sup>. Возводя традицию фабулы к средневековой агиографии и связывая ее мирское оформление с «Божественной комедией» А. Данте и «Путем паломника» Дж. Беньяна, исследователь также считает точкой отчета в истории русской версии фабулы поэму «Мертвые души» в ее гипотетически достроенном полном объеме. Продолжение традиции Назиров видит в «Братьях Карамазовых», «Очарованном страннике» и последнем романе Л.Н. Толстого; возводит к ней нравственную метаморфозу Якова Калиновича в четвертой части «Тысячи душ» А.Ф. Писемского и скрытую организацию мемуарного материала «Записок из Мертвого дома». Перечисленными работами, в которых интересующее нас явление рассматривалось лишь в ряду прочих, история вопроса до недавнего времени и ограничивалась.

В результате многолетнего изучения этого явления нам удалось обнаружить немало случаев его использования и трансформаций в произведениях русских писателей (отмеченная Ю.М. Лотманом подмена сюжетного звена - лишь одна из таких трансформаций). Помимо прочего, наши наблюдения позволяют уточнить ответ на вопрос о природе и происхождении этого явления. На наш взгляд, оно относится к числу тех сложных научных объектов, исследователю которых нередко оказывается в положении героев известной восточной притчи о слепцах, пытавшихся понять, на что похож слон. Суждения исследователя об объекте формируются на основе изучения лишь отдельного его фрагмента и, как правило, ограничены конкретным направлением научного поиска и соответствующими методиками, в то время как изучаемое явление в целом удовлетворяет решению поставленной задачи лишь отчасти. При всем глубоком уважении к предшественникам приходится констатировать, что им удалось осветить только отдельные грани проблемы. Не претендуя на ее окончательное решение, попытаемся изложить свою точку зрения.

Исследование Р.Г. Назирова было изначально направлено на выявление определенного числа «авторских» фабул русской литературы, что на деле привело к некоторым натяжкам и даже противоречиям. Сказанное напрямую относится к фрагменту диссертации, посвященному «гоголевской» фабуле о возрождении грешника. Н.В. Гоголь, действительно, – одна из ключевых фигур в истории этого явления на русской почве, поскольку идея спасения грешной души покаянием была воспринята этим писателем очень интимно и едва ли не в качестве персонального мифа. Вереница раскаявшихся грешников проходит через все творчество Гоголя –

---

<sup>5</sup> Назиров Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской литературе: Сравнительная история фабул. – Дис. ... д-ра филол. наук в виде науч. доклада. – Екатеринбург, 1995. – С. 38–41.

от пастора в «Ганце Кюхельгартене» до (потенциально) Павла Ивановича Чичикова. Но родоначальником или зачинателем соответствующей традиции Гоголь не был. Это, кстати, вынужден признать и сам Р.Г. Назиров, назвав литературным предшественником возрожденного Чичикова героя незавершенного плутовского романа В.Т. Нарезного «Российский Жилбаз» (1814). Следует прибавить, что кающийся герой-грешник был также одним из популярных персонажей в произведениях эпохи романтизма<sup>6</sup>. Незавершенный автором текст поэмы «Мертвые души» сам по себе не мог оказать влияния на развитие соответствующей традиции, поскольку исследователи обнаруживают в нем лишь смутные и едва ли внятные читателям-современникам намеки на грядущее нравственное преобразование некоторых героев поэмы. И, наконец, главное замечание: рассматриваемый Назировым литературный феномен – не фабула и не сюжет. Это явление более высокого порядка, некий «сверхсюжет», в который могут легко вписаться самые разнообразные сюжеты, удовлетворяющие единственному требованию: потенциальному соответствию богословской триаде «грех–покаяние–спасение». Диапазон таких сюжетов оказывается весьма широким: от архаико-мифологических (например, «Эдипов сюжета») до порожденных идеями Нового времени (одна из модификаций сюжета о великодушном муже, уступившем жену сопернику, который обычно связывают с «женским вопросом» и идеями эмансипации<sup>7</sup>). Христианская трактовка названных сюжетов стала традиционной, хотя отмечены и окказиональные, не поддержанные традицией случаи. Примером может служить повесть М.П. Погодина «Преступница» (1830) – единственный опыт христианского прочтения популярного бродячего сюжета о купеческой дочери и дворнике. Таким образом, мы имеем дело с неким сверхсюжетным образованием, открытым и достаточно гибким, но обладающим устойчивой внутренней структурой.

В основе этой структуры, действительно, лежит выявленная Ю.М. Лотманом архаико-мифологическая сюжетная схема «смерть–схождение в ад–воскресение». Эта схема легко обнаруживается в древнейшем произведении мировой литературы, утверждающем идею всеисильности покаяния, – ветхозаветной Книге

<sup>6</sup> См.: *Климова М.Н.* У истоков мифа о великом грешнике (Русская романтическая повесть 30–40-х гг. XIX в.) // *Материалы к Словарю сюжетов и мотивов русской литературы.* – Новосибирск, 2002. – Вып. 5. Сюжеты и мотивы русской литературы. – С. 86–96.

<sup>7</sup> См.: *Климова М.Н.* Сюжетная схема «великодушный старик» и народно-православная духовная традиция // *Вестник Томского государственного педагогического университета.* Серия: Гуманитарные науки (Филология). – 2004. – Вып. 3 (40). – С. 90–94.

пророка Ионы<sup>8</sup>. Однако Ю.М. Лотман, на наш взгляд, преувеличивает значение архаичной основы для истории рассматриваемой им модели на русской почве, почти игнорируя при этом тот важный ее этап, когда эта древняя мифологическая схема была положена в основу христианской этической доктрины.

Согласно Ветхому Завету люди смертны в наказание за грехопадение их прародителей. Поэтому добровольная гибель на Голгофе и Воскресение Христа, открывшего тем самым путь в Жизнь Вечную всему грешному человечеству, в христианской теологии трактуется как вселенская победа над смертью. (Соответственно этому, трехдневное пребывание упомянутого ранее пророка Ионы во чреве кита было объявлено ветхозаветным прообразом схождения в ад Богочеловека.) Этика христианства утверждала превосходство благодати над законом, а милосердия над справедливостью, давая тем самым надежду на спасение даже самому отверженному и грешному из людей. Отражением этого этического постулата в христианской агиографии стало появление особого типа святого – великого грешника, поднимавшегося к вершинам святости из бездны нравственного падения.

Научное освещение этого принципиально важного в истории явления момента было обнаружено нами в работе М.М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике». Основная часть труда была написана в 1937–1938 годах в процессе работы Бахтина над книгой об истории европейского романа воспитания. Из-за начала войны книга так и не увидела свет, а рукопись ее была утеряна. К оставшимся от нее материалам автор вернулся незадолго до своей кончины (вышли они уже после его смерти в конце 1975 года<sup>9</sup>). Работа Бахтина посвящена, казалось бы, вопросу от нашей темы далекому – формам художественного времени в различных типах античного романа, явившегося первым опытом романа европейского. Однако в разделе, посвященном авантюрно-бытовому типу античного романа<sup>10</sup>, исследователь выделил несколько чрезвычайно важных для нас моментов.

Первый из них связан с рассмотрением эволюции идеи метаморфозы (превращения) в античной культуре. Неразрывно связанная с идеей тождества, идея превращения на протяжении веков проявляла себя в различных философских системах, мистериальных культах и фольклоре. Но в литературе эллинистической эпо-

---

<sup>8</sup> Климова М.Н. К проблеме библейского нарратива: Книга пророка Ионы и ее позднейшие обработки // Нарративные традиции славянских литератур: Повествовательные формы Средневековья и Нового времени. – Новосибирск, 2009. – С. 127–141.

<sup>9</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

<sup>10</sup> Бахтин М.М. Эпос и роман. – СПб., 2000. – С. 38–57.

хи ее художественное воплощение было сведено к локальным изображениям физических превращений отдельных людей, судьба которых уже не была вовлечена в единый круговорот мировых превращений (в качестве примера М.М. Бахтин называл «Метаморфозы» Овидия)<sup>11</sup>. Сам термин «метаморфоза» появляется именно в эпоху поздней античности, обычно понимаясь при этом как физическое превращение человека в животное, растение и т. п. Яркие примеры таких превращений демонстрируют судьбы героев античных мифов о наказании *hybris* (трудно переводимое греческое слово, совмещающее в себе идеи высокомерия и дерзости)<sup>12</sup>. (На эту тематическую группу античных мифов мы вышли в поисках аналогов нашего «сверхсюжета», который вызывал мифологические ассоциации в силу своей поливаринатности и отсутствия четких границ.) Не теряя сюжетной неповторимости, мифы о «дерзких» были организованы по единой схеме: герой, изначально отмеченный благоволением богов, в ослеплении гордыни преступает дозволенные границы и жестоко карается за это. «Дерзкие» обрекаются на вечные муки в загробном мире (Иксион, Сизиф, Тантал и др.) либо претерпевают физическое превращение, усугубленное сохранением человеческого сознания (Актеон, Арахна, Ниобея и пр.). Важная черта античной метаморфозы состоит в том, что физические изменения человека никоим образом не затрагивали его характера, ибо представление о неизменности человеческой природы было основополагающим принципом античной антропологии. Характерно, что первые критики христианства (например, Лукиан) считали веским аргументом против новой религии греховное прошлое примкнувших к ней людей. Они не понимали, что обличаемая ими «зловредная секта» неуязвима для подобных обвинений, ибо Благая Весть Иисуса состояла именно в утверждении возможности радикального изменения греховной природы человека<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ю.К. Щеглов в своем ярком описании художественного мира овидиевых «Метаморфоз» пишет, что в этой «поэме-витрине» «классический мир и менталитет как бы разят и собран заново <...> в беспрецедентном формате эклектического обозрения, раскладывающего пасьянс мифологических эпизодов методом свободных ассоциаций» (Щеглов Ю. Опыт о «Метаморфозах». – М., 2002. – С. 11).

<sup>12</sup> См.: Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы: Экспериментальное издание / Подгот. изд. М.А. Бологовой. – Новосибирск, 2010. – Вып. 3 – Ч. I. – С. 259–278.

<sup>13</sup> Отметим, впрочем, что наиболее отзывчивым к идеям «этической революции», совершенной Христом, из евангелистов оказался как раз грек Лука. Утверждение безграничности Божьего милосердия к грешному человечеству – одна из магистральных идей его версии Благой Вести, сохранившей наиболее яркие образцы Иисусовых притч на эту тему, например, знаменитую притчу о блудном сыне.

Авторское название произведения Апулея, рассмотренного М.М. Бахтиным в качестве образца авантюрно-бытового античного романа, совпадает с заглавием поэма Овидия – «Метаморфозы»<sup>14</sup>. На первый взгляд, начало истории сластолюбивого и не в меру любопытного юноши Луция развивается по общей схеме сюжетов о наказании *hybris*: за легкомысленную попытку проникнуть в запретные тайны магии он превращен в осла, сохранив человеческое сознание и пристрастия<sup>15</sup>. Вернуться в прежнее обличие он сможет спустя продолжительное время, перенеся немало испытаний и бедствий. Сюжет о временном превращении юноши в осла (в античной культуре он назывался «*Asinaria*») не был изобретением Апулея. Известно, что в эпоху эллинизма его обработали также некий Лукий из Патр, произведение которого не сохранилось, и автор дошедшей до нас греческой повести «Лукий, или Осел», в котором иногда видели Лукиана<sup>16</sup>. Но лишь Апулей внес в этот сюжет важное дополнение, придающее его авантюрно-бытовому повествованию мистический оттенок. Луций возвращен в прежнее обличие покровительством богини Исиды, к которой он воззвал в момент душевного кризиса, после чего он резко изменил свою жизнь, посвятив ее служению спасшей его богине<sup>17</sup>. Таким образом, мы обнаруживаем здесь первый опыт изображения не только физической метаморфозы, но и радикального изменения человеческой души. Отсюда множественное число в названии романа, иногда вызывавшее недоумение читателей. Известно, что сам Апулей в конце жизни стал жрецом Исиды, и это позволяло читателям последующих веков (в их числе Блаженному Августину

<sup>14</sup> Второе, восхищенно-оценочное заглавие «Золотой осел» роман получил от читателей последующих веков.

<sup>15</sup> Эти мифологические ассоциации подчеркнуты и в самом романе. В доме «тетушки Биррены», предостерегавшей Луция от легкомысленного тяготения к тайнам магии, он видит скульптурное изображение грозной Дианы и Актеона, уже наполовину превращенного в оленя.

<sup>16</sup> Вопрос об отношениях между этими тремя текстами достаточно сложен. Последняя по времени работа на эту тему – книга О.П. Левинской «Античная *Asinaria*: История одного сюжета» (М., 2008).

<sup>17</sup> Произведенное римским автором религиозное переосмысление одного из «бродячих» сюжетов о превратностях судьбы, на наш взгляд, имеет типологическое сходство с упомянутым ранее опытом М.П. Погодина. Злосчастная купеческая дочь, попавшая в зависимость от шантажиста-дворника, до погодинской повести изображалась невинной жертвой стечения обстоятельств, и лишь христиански мыслящий автор повести «Преступница» увидел первопричину ее бедствий и злодеяний в ней самой, терзаемой бесом суетной мирской гордыни. Бедствия юноши-осла, казавшегося другим античным авторам примером игры своеравной Фортуны, у Апулея также являются следствием вины самого Луция.

ну) видеть в его ироничном повествовании рассказ о собственной судьбе<sup>18</sup>. В пользу этого предположения говорят не только автобиографические черты, которые герой-рассказчик приобретает к концу своего повествования: юный повеса из аттической Греции в начале романа, он, подобно своему автору, оказывается в заключительной книге «Метаморфоз» уроженцем африканского города Мадавры и профессиональным адвокатом. На наш взгляд, личными переживаниями автора порожден и неподдельный пафос нравственного преобразования в финале романа, не имеющий аналогов во всей античной литературе. Некоторые исследователи<sup>19</sup>, сомневавшиеся в органичности мистического итога фривольных приключений юноши-осла, находили привкус самоиронии в завершающем роман автопортрете Луция-жреца. Былой ценитель красоты волос ныне в знак своего посвящения обрил голову и шествует во главе религиозной процессии, «ничем не покрывая своей плешивости, радостно смотря в лица встречных»<sup>20</sup>. На наш взгляд, этот контраст лишь подчеркивает разительность происшедших с героем перемен. Ключевое слово в этом описании – «радостно», ибо странствия в ослином облике открыли Луцию изнанку человеческой души, отданной во власть темных страстей, доведя его до отчаяния и мыслей о самоубийстве. Ныне же, очищенный богиней от былых грехов, освобожденный постом и молитвенными практиками от слепых и губительных страстей, он возвратил себе способность радостного восприятия мира. Высокий смысл перенесенных героем испытаний специально подчеркивается в торжественной и пространной речи жреца, посвящающего Луция в служители Исиды. Символическая подробность – этот жрец назван «говорящим» именем Азиний (от латинского *asinus* – осел), что намекает на некогда пережитую и им самим «метаморфозу», высветив тем самым в истории легкомысленного юнца духовную парадигму человеческого существования.

Легкий, на первый взгляд, роман Апулея с изящной неприужденностью вместил в себя все многообразие, все языковое и смысловое богатство античной культуры – от архаичных мифов о наказании *hubris* и гомеровской «Одиссее» до римской комедии и философских построений Платона. Например, фривольная история о похождениях юноши-осла в апулеевом изложении может

<sup>18</sup> Любопытно, что в качестве первого имени Апулея иногда указывается имя Луций, наиболее авторитетными источниками по античной литературе не подтверждаемое, но устойчиво связанное с сюжетом «*Asinaria*».

<sup>19</sup> См.: *Грabbарь-Пассек М.Е.* Апулей // Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. – М., 1993. – С. 357–372.

<sup>20</sup> Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения. – М., 1988. С. 302.



быть прочитана и как художественная иллюстрация платоновского учения о судьбе, земной и небесной Венерах и тройственной природе человеческой души<sup>21</sup>. Удивительным образом переработал Апулей и фольклорную волшебную сказку (кстати, это первый случай в истории европейских литератур). Всемирно известный сюжет (точнее, группа сюжетов) об обретении девушкой чудесного супруга, о разлуке с ним и новом воссоединении, на русской почве наиболее популярный в версиях «Аленький цветочек» (АТ<sup>22</sup> № 425С) и «Финист ясный скол» (АТ № 432), стал у Апулея чудесной историей Амура и Психеи. Наиболее пространная из вставных новелл романа, эта история композиционно помещена в его центр в контрастирующем обрамлении примеров человеческой порочности, увиденных глазами человека-осла. Забыв на мгновение о своем положении, Луций даже жалеет об отсутствии у него табличек и палочки, чтобы записать «прекрасную повесть», хотя звучит она в самой, казалось бы, неподходящей и низменной обстановке. Мудрый рассказ о мытарствах души-Психеи вложен в уста «выжившей из ума пьяной старушонки», которая в разбойничьей пещере развлекает пленную девушку. Этот рассказ вселяет надежду на спасение обоим пленникам, предпринимаям после этого попытку побега. История Психеи, как и Луций, пострадавшей из-за своего любопытства, в образной форме предвещает и его грядущее возвышение из скотского состояния и благотворное преобразование.

Возможность аллегорического истолкования истории царевны Психеи в христианском духе (обретение Бога грешной человеческой душой) в значительной мере способствовала популярности романа Апулея в средние века. При этом сам автор «Золотого осла» мог казаться читателям последующих веков, взиравшим на него со смешанным чувством суеверного страха и восхищения, то великим магом, едва ли не самим Антихристом, то провозвестником христианства. Разумеется, Апулей не был христианином. Этот неопит исидического культа был нетерпим к приверженцам других религий, что нашло свое отражение в его «Метаморфозах», где критически изображаются и жрецы «сирийской богини», и, вероятно, одна из раннехристианских общин. Н. Григорьева даже счи-

---

<sup>21</sup> Философские основы романа Апулея и его связь с предшествующей культурой античности убедительно показана Н. Григорьевой. См.: *Григорьева Н.* Магическое зеркало Апулея // Апулей. «Метаморфозы» и другие сочинения... – С. 5–24.

<sup>22</sup> Здесь и далее: АТ – The types of the folktale. A classification and bibliography. Antti Aarne's «Verzeichnis der Maerchentypen» translated and enlarged by Stith Thompson. Second revision. – Helsinki, 1964.



тает, что многозначность символики осла в эпоху эллинизма позволяет, помимо прочего, увидеть в романе Апулея предостережение против крепнущего среди его современников увлечения христианством (противники новой религии утверждали, что христиане поклоняются «ослиному богу») <sup>23</sup>. Нам такое предположение кажется несколько надуманным, в то время как более простая разгадка «ослиной метаморфозы», кстати, упоминаемая самой Н. Григорьевой, содержится в мифологической «биографии» богини Исиды: с ослиной головой изображался их с Осирисом вечный враг, воплощение злого начала, бог Сет <sup>24</sup>. В то же время автор «Метаморфоз» не просто создает яркую картину падения нравов эллинистического общества (от которого даже осла захотелось умереть), ему удается выразить также духовные чаяния своей эпохи, ту жажду преобразования, ответом на которые и являлась Благая Весть Иисуса.

На первый взгляд, М.М. Бахтин подчеркнуто равнодушен к мистическому финалу романа Апулея (этот эпизод, по его утверждению, к теме исследования отношения не имеет). Однако в процессе анализа особенностей авантюрного времени в «Метаморфозах» ученому удается донести крамольную для времени написания его работы мысль о том, что логика случая, казалось бы, господствовавшая в судьбе Луция, подчинена «иной, объемлющей ее высшей логике», которая ведет героя от его первоначальной *вины* через *испытания* к *искуплению* и достижению *блаженства*. Таким образом, утверждается основополагающая роль в структуре романа и судьбе героя не названного вслух Божественного Провидения. Не удивительно поэтому, что в качестве других примеров подобной организации художественного времени М.М. Бахтин называет раннехристианские «кризисные жития», герои которых, как и Луций, переживают душевную метаморфозу. Точного определения кризисных житий в работе не дается, не названы в ней и конкретные агиографические тексты, к ним относящиеся, однако бахтинское название явления прижилось <sup>25</sup>. Специальное изучение агиографических материалов показало, что реальных житийных текстов, в которых душевный кризис героя играл бы сюжетобразующую роль, среди духовных биографий «грешных святых» немного, а появление первых текстов такого рода отделено от време-

<sup>23</sup> Там же. С. 23.

<sup>24</sup> См.: *Рубинштейн Р.Я.* Сет / / Мифы народов мира: Энциклопедический словарь. – М., 1994. – Т. 2. – С. 429.

<sup>25</sup> См., например, работу И.В. Силантьева «Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе» (Новосибирск, 1966).

ни Апулея несколькими столетиями<sup>26</sup>. Однако связи и закономерности процесса М.М. Бахтин уловил очень точно<sup>27</sup>.

Но по-своему прав и Ю.М. Лотман: отношения сюжетной схемы о возрождении великого грешника с христианством были на русской почве неоднозначными. Анализ литературных материалов показывает, что в устойчивых представлениях русского сознания на эту тему соединились элементы канонического православия, «народной веры» и легендарно-апокрифических воззрений. Сложный сплав религиозных представлений обнаруживает, например, повесть Н.В. Гоголя «Страшная месть».

Интересующее нас сверхсюжетное образование после некоторых сомнений мы решили назвать *мифом о великом грешнике* (возврат к некогда интуитивно найденному обозначению<sup>28</sup>). Такое название вполне созвучно общим закономерностям русского литературного процесса. Сошлемся на упомянутый тезис Ю.М. Лотмана о мифологической ориентации сюжетной структуры русского классического роман. Хорошо вписывается наш *миф* и в систему «новой мифологии» отечественной культуры, созданной усилиями писателей-классиков, о которой писала А.И. Журавлева<sup>29</sup>. Принятое нами обозначение явления подчеркивает, кроме того, гносеологическую функцию и внелитературное бытование явления в русском общественном сознании.

---

<sup>26</sup> Климова М.Н. Жития «грешных святых» в русском месяцеслове (краткий обзор) // Археографические исследования отечественной истории: текст источника в литературных и общественных связях. – Новосибирск, 2009. – С. 312–325.

<sup>27</sup> В завершение разговора о вкладе этого ученого в изучение интересующей нас проблемы отметим, что описанная М.М. Бахтиным эволюция идеи метаморфозы на этом не завершилась, а пережила стадию «второго отрицания», но уже вне временных пределов античности. В русской классической литературе духовная метаморфоза отдельной личности теряет свою обособленность, ибо залогом личного спасения человека отечественная словесность провозгласила его самоотверженное служение индивиду людскому сообществу.

<sup>28</sup> См.: Климова М.Н. Миф о великом грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. – Новосибирск, 1996. – С. 86–97.

<sup>29</sup> Журавлева А.И. Новое мифотворчество и литературоцентристская эпоха русской культуры // Вестник Московского государственного университета. Серия 9. Филология. – 2001. № 6. – С. 35–43.

## СЮЖЕТНО-МОТИВНЫЕ КОМПЛЕКСЫ РУССКОЙ РУКОПИСНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

---

Л.А. Курышева

В настоящей главе бытовавшие в XVIII веке оригинальные и переводные произведения выглядят единым комплексом, который формировал общий сюжетный фонд русской рукописной литературы. Представленное здесь развлекательное чтение, беллетристика, ограничено двумя жанровыми моделями романа – рыцарской и любовно-авантюрной. За пределами росписи остались малые жанры «неполезного чтения» в России – жарты, фацеции, мелкая юмористика<sup>1</sup>.

На протяжении всего времени существования жанра романа в Европе две жанровые модели – рыцарская и любовно-авантюрная – испытывали взаимное влияние. Происхождение жанра романа связано со сказочным и с героическим эпосом. От ранней стихотворной формы рыцарский роман развивался к прозаической форме<sup>2</sup>, под воздействием любовно-авантюрной жанровой модели на его основе возник куртуазный роман – genre troubadour. В эпоху Возрождения в XV–XVI веках возникает волшебство-рыцарская поэма и эпическая поэма (Боярдо, Ариосто, Тассо)<sup>3</sup>, в XVI веке поздний рыцарский роман приходит в народную книгу, которая насыщает его фольклорными элементами повторно<sup>4</sup>. Куртуазные ценности были воскрешены «высокой» линией литературы в начале XVII века, когда возникла гибридная модель барочного галантно-героического романа. Сказочные мотивы присутствуют в романном жанре как генетическое наследство<sup>5</sup>, но и привносятся в него по мере освоения народной культурой.

Первое знакомство с рыцарским и любовно-авантюрным романом в России состоялось посредством перевода народных книг в XVI–XVII веках. Особенностью усвоения топики рыцарского ро-

---

<sup>1</sup> Приведу несколько обобщающих работ, посвященных малым повествовательным жанрам: *Державина О.А.* Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII века. – М., 1962; *Малек Э.* Русская нарративная литература XVII–XVIII веков. Опыт указателя сюжетов. – Jydz, 1996.

<sup>2</sup> *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 2006. – С. 293.

<sup>3</sup> *Андреев М.Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. – М., 1993.

<sup>4</sup> *Пуришев Б.И.* Немецкие народные книги // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. – М., 1986. – С. 261–282.

<sup>5</sup> *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. – М.; Л., 1976. – С. 151; *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М., 1983.

мана в России XVII века стало сближение его поэтики с национальным эпосом<sup>6</sup>.

Отличительной чертой обеих жанровых моделей – рыцарской и любовно-авантюрной – является бесконечная потенция к нанизыванию сюжета очередным приключением (авантюрой). Герой рыцарской модели отправляется в дорогу, чтобы испытать свою храбрость и силу. Будучи гонимыми судьбой, герои любовно-авантюрной модели (ведущей начало от античного романа) претерпевают приключения поневоле, пока не воссоединяются после многих испытаний. Для второй модели характерны мотивы, замедляющие действие, такие как буря на море, нападение разбойников и т. п.

Из сказки в роман приходят сюжет о свадебной поездке, сюжет о гордой царевне, муж на свадьбе жены, мотивы узнавания по перстню, вымоленного ребенка и др. Некоторые из них имеют параллели в героическом эпосе (бой отца с сыном – про соперничество отца и неузнанного сына за невесту).

В позднем куртуазном рыцарском романе и в барочном развивается мотив куртуазного служения даме; становятся важны такие качества героя, как вежество, приятное обхождение, искусная игра на музыкальном инструменте, умение танцевать; завоевание возлюбленной происходит не через подвиг, а через оказание услуг, через отречение от подвигов во имя любви.

Сюжетно-мотивные комплексы русской рукописной литературы разбиты на три блока, по принципу их происхождения: 1) сказочные сюжеты и мотивы; 2) эпические мотивы и мотивы рыцарского романа; 3) мотивы любовно-авантюрного и куртуазного романа.

Особенностью последних двух блоков является то, что описание их мотивов редко собирается в уникальный повторяемый сюжет, поскольку, как сказано выше, принцип повествования заключается в нанизывании мотивов. Исключение составляет сюжетное совпадение древнерусской Повести о Александре и Людвике и Повести о Евграфе и Александре, которые восходят к французскому эпосу о двух друзьях – Ами и Амиле<sup>7</sup>.

Я внесла в список несколько повестей XVII века, которые были популярны в течение XVIII века и повлияли на формирование русских оригинальных повестей той поры (Повесть о Бове Королевиче, Повесть о Петре Златых Ключей, Повесть о Александре и

---

<sup>6</sup> Кузьмина В.Д. Рыцарский роман на Руси. Бова, Петр Златых Ключей. – М., 1964.

<sup>7</sup> Жданов И.Н. Повесть об Александре и Людвике и былина «Нерассказанный сон» // Жданов И.Н. Русский былевой эпос. – СПб., 1895. – С. 152–192. Сопоставление Повести о Александре и Людвике и Повести о Евграфе и Александре представлено в статье: Курышева Л.А. Европейский роман в русских рукописях XVIII в.: формирование сюжетного фонда массовой литературы и принципы его функционирования (в печати).

Лодвике, Повесть о Василии Златовласом, Повесть о Аполлонии Тирском, Повесть о Брунцвике).

Заглавия рукописных повестей приводятся по принятому в научном обороте сокращению.

**I. Сказочные по происхождению сюжеты и мотивы  
(новеллистические и волшебные)**

**Невинногонимый младший брат**

Повесть о королевиче Декоронии.

**Оклеветанная героиня (оклеветанная девушка/спор о верности жены),** сказочный сюжет АТ 882–883.

Повесть об оклеветанной купеческой дочери; История о купце Феодоне; Повесть о Карле и сестре его Софии; Повесть о купце, заложившемся о добродетели жены своей (XVII век).

**Свадебная поездка (добывание невесты хитростью), наказание гордой царевны**

Повесть о Василии Златовласом (XVII век), Повесть о Франце Мемзонзилиусе, Повесть о французском сыне.

*Мотивы:*

1) только свадебная поездка – Повесть о Ярополе цесаревиче, Повесть о Ефродите и Максине, Повесть о Георгии и Фларенте;

2) опаивания королевной героя с целью выведать тайну его происхождения – Повесть о королевиче Декоронии.

**Сюжет о покинутом сыне**

Повесть о Ярополе цесаревиче, Повесть о Ефродите и Максине.

*Мотив:*

*Царь приближает к себе героя за красоту (которая может выдавать его царское происхождение), мудрость/ искусство приготовления еды и напитки/искусство игры на музыкальном инструменте и в танцах, перенимая его у своего министра/подданного, обещает ему в жены дочь/ или она влюбляется в героя.*

Повесть о Бове Королевиче (XVII век), Повесть о Александре и Лодвике (мудрость); Повесть о Ярополе цесаревиче (кулинарное искусство); Повесть об Аполлонии Тирском (XVII век), Повесть о Василии Златовласом (XVII век), Повесть о Ярополе цесаревиче, Повесть о Франце Мемзонзилиусе, Повесть о Аполлонии Тирском (XVII век) (искусство игры на музыкальном инструменте).

**Вымоленный сын/дочь**

История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Франце Мемзонзилиусе.

**Вещий сон**

История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о королевиче Архилабоне, Повесть о Петр-Златые Ключи (XVII век).

**Узнавание по кольцу**

Повесть о Брунцвике (XVII век), История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Евграфе и Александре, Петре Златых Ключей (XVII век).

Отрок понимает птичий язык

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век).

**Королевский суд**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Франце Мемзонзилиусе.

**Героя посылают в неприятельское государство с письмом, содержание которого должно его погубить, он остается жив благодаря заступничеству дочери неприятеля**

Повесть о шляхетском сыне, Повесть о Бове Королевиче (XVII век).

**На острове разбойников героя выбирают атаманом**

История о Долторне и Элеоноре, Повесть о российском матросе Василии Кариоцком.

**Девушка в плену у разбойников**

Повесть о Евграфе и Александре, История о Долторне и Элеоноре, Повесть о российском матросе Василии Кариоцком.

**Герой уводит от разбойников девушку**

История о Долторне и Элеоноре, Повесть о российском матросе Василии Кариоцком.

**Коварный адмирал хитростью увозит королеву от героя, героя бросает в море**

История о Долторне и Элеоноре, Повесть о российском матросе Василии Кариоцком.

**В убогом рубище герой прибывает в землю своей возлюбленной**

История о Долторне и Элеоноре, Повесть о российском матросе Василии Кариоцком.

**Королевская дочь живет в уединении, скрытая от посторонних глаз/заперта в особом покое**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о Георгии и Фларенте, История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Ефродите и Максоне.

**Лев-помощник**

Повесть о Брунцвике (XVII век), Повесть о королевиче Архилабоне.

## **II. ЭПИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И МОТИВЫ РЫЦАРСКОГО РОМАНА**

### **Необычное рождение (предсказание о необычной судьбе героя/царские знаки/знаки будущей воинской славы и величия)**

Повесть о Франце Мемзонзилиусе, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Ярополе цесаревиче (предсказание о рождении по звездам), Повесть о Ефродите и Максione.

### **Мудрость героя/его необыкновенная сила/способность героя к наукам**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Францеле Венециане, Повесть о российском кавалере Александре, Повесть о королевиче Архилабоне, Повесть о Ефродите и Максione, Повесть о Евграфе и Александре.

### **Отроческие успехи героя в науках и воинском искусстве**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Ярополе цесаревиче, Повесть о Франце Мемзонзилиусе.

### **Герой одерживает победу в турнире, признан самым искусным воином**

Повесть о Ефродите и Максione.

### **Участие в турнире за честь дамы/за руку королевны**

Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Георгии и Фларенте, Повесть о Бове Королевиче (XVII век).

### **Бой с девой-воительницей**

Повесть о Францеле Венециане.

### **Герой расправляется с отрядом, который пытается его арестовать**

Повесть о Ефродите и Максione.

### **Другой кавалер/названный брат защищает честь героя в поединке**

Повесть о Ефродите и Максione, Повесть о российском кавалере Александре.

**Дружба двух героев, похожих словно близнецы-братья** (это сюжет, который строится на нескольких мотивах: подмена одного другим, любовная болезнь одного из друзей, добывание возлюбленной для друга, судебный поединок).

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Евграфе и Александре.

### **Герой добывает возлюбленную для своего друга**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Евграфе и Александре.

### **Герой излечивает друга кровью своих детей**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Евграфе и Александре.

**Братание героя с другим рыцарем, иногда предшествует поединку**

Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о российском кавалере Александре.

**Богатырский конь**

Повесть о королевиче Архилабоне, Повесть о Бове Королевиче (XVII век).

**Бой со змеем**

Повесть о Брунцвике (XVII век), Повесть о королевиче Архилабоне.

**Герой сражается один против целого войска**

Повесть о королевиче Архилабоне, Повесть о Бове Королевиче (XVII век).

**Коварная жена/сестра выведывает, какую силу не может победить муж/брат**

Повесть о королевиче Архилабоне.

**Жена/сестра изводит мужа/брата**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о королевиче Архилабоне.

**Вместо битвы двух войск сходятся в поединке два богатыря**

Повесть о Ярополе цесаревиче, Повесть о Бове Королевиче (XVII век).

**Мнимый рыцарь, добывший вооружение хитростью и предательством**

Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о Георгии и Фларенте.

### **III. Мотивы любовно-авантюрного и куртуазного романа**

**Судебный поединок/дуэль**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть Евграфе и Александре, История о Альфонзе Рамире и Ангелике.

**Герой переодевается в женское платье, чтобы проникнуть в покои к возлюбленной**

История о Альфонзе Рамире и Ангелике, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о российском кавалере Александре.

**Заподозрив героя в бесчестье дочери, король велит его арестовать/требует объяснения/доказательства невиновности**

История о королевиче Декоронии, Повесть о Евграфе и Александре, История о Альфонзе Рамире и Ангелике.

**Перед смертью герой/героиня пишет прощальные письма, поет арию**

Повесть о королевиче Декоронии, Повесть о российском кавалере Александре.



**Герой покоряет героиню красотой, мудростью, знанием наук, воинской доблестью, учтивым обхождением, умением играть на музыкальном инструменте, петь арии, танцевать**

Повесть о Бове Королевиче (XVII век), Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о королевиче Архилабоне, Повесть о шляхетском сыне, Повесть о Ефродите и Максione.

**Любовь по портрету**

Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о Францеле Венециане.

**Болезнь от любви**

Повесть о Александре и Лодвике (XVII век), Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о российском кавалере Александре, История о Альфонзе Рамире и Ангелике.

**Дарение кольца/табакерки как знак избрания**

Повесть о Францеле Венециане, История о Париже и Вене, Повесть о российском кавалере Александре, Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о Петре Златых Ключей (XVII век), История о Альфонзе Рамире и Ангелике.

**Герой помещает в спальне трофеи, предметы, напоминающие о возлюбленной, и запрещает кому бы то ни было туда входить**

История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Георгии и Фларенте.

**Клятва хранить чистоту до брака**

Повесть о Петре Златых Ключей (XVII век), История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о российском кавалере Александре, Повесть о Ярополе цесаревиче, Повесть о Ефродите и Максione.

**Бегство влюбленных**

Повесть о Петре Златых Ключей (XVII век), История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о российском кавалере Александре.

**Буря на море, нападение разбойников, которые разлучают героя и героиню**

Повесть о Петре Златых Ключей (XVII век), История о Париже и Вене, Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о российском кавалере Александре.

**Герой/героиня в мужской одежде продан/а в рабство, но благодаря своим личным качествам получает уважение при дворе**

Повесть о Францеле Венециане, Повесть о Евграфе и Александре.

**Узнавание королевной героя по арии/исполняемой им мелодии, которую знают только они двое**

История о Долторне и Элеоноре, Повесть о российском матросе Василии Кариоцком.

**Герой приходит в отчаяние и пытается покончить с собой (яд, меч)/угрожает заколоть себя шпагой**

Повесть о Ефродите и Максоне, Повесть о королевиче Декоронии, Повесть о Евграфе и Александре.

**Героиня оказывается при смерти от вестии о том, что герой собирается жениться на другой/полюбил другую**

Повесть о Евграфе и Александре, Повесть о Бове Королевиче (XVII век).

#### ПРИЛОЖЕНИЕ

##### ПУБЛИКАЦИИ ТЕКСТОВ

1. *Русские повести XVII–XVIII вв.* / Под ред. с предисл. В.В. Сиповского. – СПб., 1905. (Гистория королевича Архилабона, Гистория о Ярополе цесаревиче).
2. *История о Париже и Вене.* Переводная повесть в стихах петровского времени / Подгот. к изд. Н.Н. Виноградова. – СПб., 1913.
3. *Берков П.Н., Малышев В.И.* Новонайденное беллетристическое произведение первой половины XVIII века «Повесть о гишпанском дворянине Карле и сестре его Софии» // ТОДРЛ. – М.; Л., 1955. – Т. 9. – С. 408–426.
4. *Русские повести первой трети XVIII в.* / Исслед. и подгот. текстов Г.Н. Моисеевой. – М.; Л., 1965 (Повесть о российском матросе Василии Кариоцком, Повесть о российском кавалере Александре, Повесть о шляхетском сыне).
5. *Николаева М.В.* «Гистория о гишпанском королевиче Декоронии» (первая половина XVIII в.) // ТОДРЛ. – М.; Л., 1965. – Т. 21. – С. 275–296.
6. *Бегунов Ю.К.* Неизвестная рукописная повесть первой половины XVIII в. об Евграфе и Александре // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII–начала XIX века в общественно-культурном контексте. – Л., 1983. – С. 217–231.
7. *Повесть о Александре и Лодвике* (в составе Повести о семи мудрецах) / Подгот. текста и коммент. И.Д. Казовской // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. – Кн. 1. – М., 1988. – С. 235–266.
8. *Повесть о Бове Королевиче* / Подгот. текста и коммент. А.М. Панченко // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. – Кн. 1. – М., 1988. – С. 275–300.
9. *Повесть о Петре Златых Ключей* // Кузьмина В.Д. Рыцарский роман на Руси (Бова, Петр Златых Ключей). – М., 1964. – С. 275–331.
10. *Повесть о Петре Златых Ключей* / Подгот. текста и коммент. М.В. Рождественской // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. – Кн. 1. – М., 1988. – С. 323–373.

11. *Повесть о Василии Златовласом* / Подгот. текста и коммент. В.П. Бударагина // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. – Кн. 1. – М., 1988. – С. 389–406.
12. *Повесть об Аполлонии Тирском* / Подгот. текста и коммент. Л.В. Соколовой // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. – Кн. 1. – М., 1988. – С. 407–426.
13. *Бегунов Ю.К.* Неизвестная рукописная повесть первой половины XVIII в. о Георгии и Фларенте // XVIII век. – Сб. 18. – СПб., 1993. – С. 383–397.

### *Исследования*

1. *Майков Л.Н.* Неизвестная русская повесть петровского времени («Гистория о российском матросе Василии Кориотском и прекрасной королевне Ираклии Флоренской земли») // Журнал министерства народного просвещения. 1878. Июль. – С. 173–219; То же. // Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. – СПб, 1889.
2. *Веселовский А.Н.* Заметки по литературе и народной словесности. V. «Повесть о Василии королевиче Златовласом чешския земли» и народные сказки // Сборник ОРЯС АН. – 1883. – Т. 32. – № 7. – С. 62–80.
3. *Пыпин А.Н.* Из истории народной повести: Гистория о гишпанском шляхтиче Долторие как вероятный источник повести о российском матросе Василии. Текст по рукописям XVIII века и введение А.Н. Пыпина // Памятники древней письменности и искусства. – СПб., 1887. – С. I–XII (Введение), 1–63 (текст Гистории).
4. *Жданов И.Н.* Повесть об Александре и Людовике и былина «Нерассказанный сон» // *Жданов И.Н.* Русский былевой эпос. – СПб., 1895. – С. 152–192.
5. *Елеонский С.Ф.* История о французском сыне. Новая повесть XVIII в. // Чтения в Обществе истории и древностей российских за 1915 г. – Кн. 3. – Разд. 3. – С. 13–39.
6. *Шляпкин И.А.* История о Францеле Венециане и История о Париже и Вене // Журнал министерства народного просвещения. – 1916, янв. – С. 70–73.
7. *Николаева М.В.* История о Ярополе царевиче и сказочно-былинная традиция // ТОДРЛ. – М.; Л., 1949. – Т. 7. – С. 52–66.
8. *Берков П.Н.* О так называемых «петровских повестях» // ТОДРЛ. – М.; Л., 1949. – Т. 7. – С. 419–428.
9. *Калинович М.Я.* «История об Александре, российском дворянине» и «Повесть о Петре Златых ключей» // Киевский государственный университет. Филологический сборник. – 1955. – Т. 14. – № 8.
10. *Берков П.Н., Малышев В.И.* Новонайденное беллетристическое произведение первой половины XVIII века «Повесть о гишпанском дворянине Карле и сестре его Софии» // ТОДРЛ. – М.; Л., 1955. – Т. 9. – С. 408–426.

11. *Николаева М.В.* Неизвестная повесть первой половины XVIII в. («Гистория о гишпанском королевиче принце Дикарони[и] и о французской принцессе Елизавете») // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. – Т. 184. Факультет языка и литературы. – Вып. 6. – Л., 1958. – С. 17–41.
12. *Николаева М.В.* Устные сказания «о покинутом сыне» и рукописные повести первой половины XVIII в. (История о Ефродите и Максоне) // ТОДРЛ. – М.; Л., 1958. – Т. 14. – С. 474–480.
13. *Николаева М.В.* Повесть о Франце-Имензолеусе гишпанском (Из истории рукописной литературы XVIII века) // Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. – Т. 198. Кафедра русской литературы. – Л., 1959. – С. 3–25.
14. *Николаева М.В.* «Гистория о гишпанском королевиче Декоронии» (первая половина XVIII в.) // ТОДРЛ. – М.; Л., 1965. – Т. 21. – С. 275–296.
15. *Михалина А.А.* «Гистория о Франце Мемзонзилиусе» и ее отношение к фольклору // Материалы Всесоюзной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс», апрель, 1977. Филология. – Новосибирск, 1977.
16. *Анцит Т.Н.* К вопросу о происхождении Повести о Францеле Венециане // Сибирская археография и источниковедение. – Новосибирск, 1979. – С. 68–77.
17. *Михалина А.А.* Проблемы датировки «Гистории о Франце Мемзонзилиусе» // Источниковедение литературы Древней Руси. – Л., 1980. – С. 266–278.
18. *Бегунов Ю.К.* Неизвестная рукописная повесть первой половины XVIII в. об Евграфе и Александре // XVIII век. Сб. 14: Русская литература XVIII–начала XIX века в общественно-культурном контексте. – Л., 1983. – С. 217–231.
19. *Анцит Т.Н.* Повесть о Францеле Венециане – памятник русской литературы первой трети XVIII в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1985. – 17 с.
20. *Бегунов Ю.К.* Неизвестная рукописная повесть первой половины XVIII в. о Георгии и Фларенте // XVIII век. Сб. 18. – СПб., 1993. – С. 383–397.
21. *Климова М.Н.* «История о некоей купеческой дочери» – неизвестный памятник поздней рукописной традиции // Из истории книжных фондов библиотеки Томского университета. – Томск, 1995. – С. 33–38.
22. *Климова М.Н.* Малоизученный памятник русской беллетристики переходного периода «История о некоей купеческой дочери...» и его жанровое своеобразие // Проблемы литературных жанров. Матер. IX Междунар. науч. конф., посвященной 120-летию основания Томского гос. ун-та, 8–10 декабря 1998. – Томск, 1999. – Ч. 1. – С. 69–73.

## ТВОРЧЕСТВО ПОЗДНЕГО Н.В. ГОГОЛЯ В СВЕТЕ ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОЙ СЮЖЕТИКИ XVI–ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

---

В.К. Васильев

### 1. К ПРОБЛЕМЕ ОБЩНОСТИ СЮЖЕТНОГО ПРОСТРАНСТВА

Под эсхатологической сюжетики мы понимаем сюжетику, реализованную в произведениях А. Курбского, протопопа Аввакума и авторов-старообрядцев нового времени, в чьих сочинениях нашла продолжение литературная традиция позднего русского средневековья. Мы рассматриваем означенную сюжетику в интересующих нас аспектах как единое структурное пространство, включающее в себя и позднее творчество Гоголя – от начала работы над сюжетом «Мертвых душ»<sup>1</sup> до ухода писателя из жизни (1835–1852).

Могут возникнуть вопросы: как быть с тем, что в качестве предмета для анализа берутся тексты разных типов культур, средневековой и новой? Не требуются ли здесь какие-либо предварительные разъяснения, комментарии? Сама логика подхода (опирающегося на результаты предшествующих изысканий) заставляет сделать едва ли не единственное объяснение: на уровне рассматри-

---

<sup>1</sup> Первое упоминание о работе Гоголя над поэмой – его письмо к А.С. Пушкину от 07.10.1835. Автор пишет, что трудится над «Мертвыми душами» и остановился на третьей главе. Он еще не знает, что скоро ему станут неинтересны другие замыслы, что едва ли не вся его жизненная и творческая энергия будет поглощена указанным проектом.

Письмо к В.А. Жуковскому от 28.06.1836 (из Гамбурга) свидетельствует о «великом переломе» в жизни писателя. Его суть в том, что Гоголь разгадал сюжет, переданный ему Пушкиным, проник в мистическую тайну образа афериста, заключенную в его главном поступке. Претензия владеть душами мертвых, да еще и получать с них капитал ставила Чичикова в позицию противника Бога, давала Гоголю единственный вариант прочтения образа героя – как представителя антимира. Этим и были определены все дальнейшие коллизии творческой жизни Гоголя (об этом см. далее).

ваемой сюжетике национальный историко-литературный процесс представляет собою органическое единство, в структурном отношении средневековый текст и текст нового времени являются вариацией единого архетипа (мы используем данный термин в юнговском понимании<sup>2</sup>).

Сюжетика позднего русского средневековья, как она сложилась в сочинениях писателя-эмигранта Курбского, пустозерского сидельца протопопа Аввакума и в «старообрядческой легенде» о Петре Великом, является ключевым этапом, без которого не понятно становление конструктивной системы новой русской литературы, не выстраивается научное видение тысячелетнего историко-литературного процесса, а также невозможно понимание национальной «картины мира» и скрытой в ней ментальности. Тематика бесконечно расширяется (свои ограничения мы заявили). Еще один тезис, который мы бы хотели развернуть, может звучать так: означенная сюжетика XVI–первой половины XIX века является ключом/декодером, позволяющим выявить глубинную структуру гоголевского текста, проникнуть в скрытые, архетипические пласты творчества писателя<sup>3</sup>, приблизиться к разгадке «таинственного» Гоголя.

Когда мы говорим, что Курбский, Аввакум и другие авторы эсхатологических сочинений являются предшественниками созда-

---

<sup>2</sup> См.: *Васильев В.К.* Сюжетная типология русской литературы XI–XX веков. Архетипы русской культуры. От Средневековья к Новому времени. – Красноярск, 2009.

<sup>3</sup> Отношение гуманитариев, в том числе филологов, к «аналитической психологии» К.Г. Юнга весьма неоднозначно. В последние два десятилетия стал необычайно популярен термин «архетип». Зачастую авторы не дают ему никакого определения, вероятно, потому что не видят в этом необходимости. Если попытаться разобраться, что он значит для них, то под архетипом чаще всего понимаются мотивы, образы и даже сюжеты, имеющие определенную историческую глубину. В некоторых работах прошлое, к которому восходит так называемый архетип, весьма незначительно во временном измерении. Назвать такое понимание приемлемым мы не можем, поскольку все имеет историческое измерение. У Юнга «архетип» – проявление «коллективного бессознательного», и в этом эврика! Если же мы употребляем данный термин в значении «это появилось не сегодня», то заведомо никакой эврики быть не может.

Было бы очень неплохо, если бы авторы, использующие терминологию Юнга в отрыве от его теоретических построений, объясняли, чем эти построения их не устраивают, в чем они ошибочны, не работают или же нуждаются в коррекции. Хотелось бы, чтобы мы были предельно аккуратны в обращении с теорией и терминологией создателя самой сложной и, как представляется, весьма перспективной психоаналитической концепции. Рано или поздно научному сообществу придется всерьез разбираться, сколько в сложившейся ситуации от «великой идеи, вытасненной на улицу».

теля «Мертвых душ», то речь идет не просто об историческом первенстве и в связи с этим о поиске типологических параллелей, но о явлении куда более сложном – архетипической матрицы, продуцирующей сходные произведения. «Матрица генерирует тождественные тексты (если абстрагироваться от вариативности, т. е. переменных величин<sup>4</sup>) таким образом, будто у нее есть единственный автор во всем тысячелетнем историко-литературном процессе. Она вне времени, от нее веет вечностью»<sup>5</sup>. В этом вечном и вневременном, а с точки зрения типологии историко-литературного процесса – общем, сходном, тождественном, всякий раз рисуется земное, текущее, выражающее неповторимые черты физиономии эпохи и специфику творчества писателя. Таковы две взаимообусловленные стороны структурно-типологического подхода.

В методологическом плане интересующую нас ситуацию можно описать в виде проблемы двух сюжетов-жизнеописаний: 1) «сюжета о герое»<sup>6</sup> – Иване Грозном, патриархе Никоне и царе Алексее Михайловиче Романове, Петре I, Павле Ивановиче Чичикове; 2) «сюжета об авторе» – Курбском, Аввакуме, книжнике-старобрядце (некоем собирательном образе), Гоголе. Отношения героя и автора протекают через непримиримый конфликт, потому, развиваясь параллельно, сюжеты являют собою целостный текст, единую систему элементов, находящихся по отношению друг к другу в антиномичной зависимости. «Сюжет о герое» восходит к архетипу Антихриста, «сюжет об авторе» – к архетипу Христа.

Поскольку типологический метод предполагает исследование текста на «атомарном» – мотивном уровне, то сделаем еще одно необходимое методологическое отступление. «Вопрос об отношении мотива и события неотделим от более общего вопроса о предикативной природе мотива. Идея предиката заложена в самом значении термина «мотив», происходящего от латинского *moveo* (двигаю): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь в целом, так и мотив «продвигает» повествование, развертывая перспективу его событийного развития. Так, мотив *отправки в путешествие* разворачивает событийную перспективу авантурной фавулы; мотив *нераскрытого преступления* разворачивает собы-

<sup>4</sup> Постоянными в данном случае, как и в проповедской модели волшебной сказки, являются сюжетные элементы, а переменными – действующие лица. (См.: *Пропл В.Я.* Морфология сказки. – М., 1969.)

<sup>5</sup> *Васильев В.К.* Художественный текст как функционирующая цитата (интертекст) // Универсалии культуры: Сб. науч. трудов. – Красноярск, 2010. – Вып. 3. Измерения литературного текста: поэтика, история, философия. – С. 87.

<sup>6</sup> Будем называть его «героем-злодеем».

тийную перспективу детективной фабулы, и т. д.»<sup>7</sup> (здесь и в следующей цитате воспроизводится курсив оригинала. – В.В.).

Начальным мотивом жизнеописания Антихриста является мотив *рождения от блудницы* как оппозиция *непорочному рождению Сына Божия от Пречистой Девы*. «Антихрист родится не от законного супружества, но от жены блудницы, истинный человек, якоже бо Христос родися от Пречистыя Девы»<sup>8</sup>, – словно желая проиллюстрировать данную *оппозицию*, пишет в сочинении «Бисер многоценный» автор-старообрядец Михаил Выштин (1667–1732).

Используя формульность, предложенную И.В. Силантьевым, следует сказать, что мотив *рождения от блуда* развертывает событийную, трагическую перспективу в жизни «героя-злодея», задает строгий алгоритм реализации сюжета-жизнеописания.

«Основой предикативности мотива выступает собственно *действие*, которое и находится в центре его семантической структуры. Однако не только действие входит в структуру мотива. Не менее существенны и связи мотивного действия-предиката с его *актантами*. Именно отношение «предикат-актант» как базисное отношение в семантической структуре мотива воплощается в повествовании в форме события. Так, *мотив погони* предполагает вовлечение в действие как минимум двух актантов с противоположными ролями – *того, кто гонится, и того, кто уходит от погони*.

За мотивными актантами в конкретном повествовании всегда стоят определенные действующие лица»<sup>9</sup>. В нашем случае действующим лицом является не только герой, совершающий, можно сказать, пассивное действие – рождающийся на свет, но и его родители. Это означает, что 1) та или иная «история родителей» всегда будет представлена в повествовании; 2) это будет компрометирующая история *прелюбодения/незаконного брака и т. п.*; 3) грех родителей станет причиной изначальной связи героя с антимиром, определит его внутреннюю природу, злые, греховные поступки и трагическую судьбу. В независимости от местоположения «истории родителей» в повествовании она будет отправной точкой в структуре сюжета-жизнеописания о главном герое/героине. Это подтверждается всеми текстами, входящими в типологический ряд.

Так как нам приходилось писать о творчестве Курбского и Аввакума<sup>10</sup>, мы остановимся на проблеме лишь в той степени, ко-

---

<sup>7</sup> Силантьев И.В. Сюжетологические исследования. – М., 2009. – С. 13.

<sup>8</sup> Гурьянова Н.С. Крестьянский антимонархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. – Новосибирск, 1988. – С. 26.

<sup>9</sup> Силантьев И.В. Сюжетологические исследования... – С. 13.

<sup>10</sup> См.: Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы... – С. 116–177.



торая необходима для выявления и объяснения сцеплений с творчеством создателя «Мертвых душ».

**Курбский и Аввакум решают в своих сочинениях ряд схожих задач. Важнейшая из них – объяснение истоков зла в Русской земле. Оба автора выстраивают жизнеописания своих противников по модели архетипического сюжета об Антихристе.**

Фигурантами истории прелюбодеяния у Курбского являются Василий III и Елена Глинская (отметим также мотив колдовства при зачатии Ивана IV). Князь Андрей, излагая родословную Грозного и его жизнеописание как незаконнорожденного (зачатого «от прескверных семян, по произволению презлому, а не по естеству, от Бога вложенному»<sup>11</sup> (здесь и далее курсив в цитатах наш. – В.В.)), апеллирует к реальным фактам. По крайней мере, не только он считал брак московского князя с иноплеменницей Глинской после заточения им первой жены Соломонии Сабуровой в монастырь «законопреступным»<sup>12</sup>. То, что он называет вторую жену Ивана III (бабку Грозного), Софью Палеолог, «греческой чародейцей», объясняется явно негативным его отношением к представителям рода московских князей в целом<sup>13</sup>.

Если попытаться понять, почему Курбский отбирает для начала жизнеописания Ивана IV именно эти факты (отметим также мотив рождения от колдовства), то ответ на поверхности. «Ибо придет Сын Человеческий <...> и тогда воздаст каждому по делам его» [Мф. 16, 27]. В этом евангельском понимании дано едва ли не безупречное определение сущности человека. (В ситуации, когда человек играет роль, скрывает свою сущность под маской, проблема заключается в том, насколько долго длится эта имитация. Чаще всего, так или иначе, происходит разоблачение и тайное становится явным.)

Дела Грозного известны – прежде всего массовый опричный террор, развязанный в 1565 году. А проявилось злое начало куда раньше, лет с двенадцати. «Начал первые безсловесных крови проливати, с стремнин высоких мечюще их <...> с крылец, або с теремов». С четырнадцати же лет «начал человекоев ураняти и, собравши четы юных около себя детей и сродных оных предреченных

<sup>11</sup> Курбский А. История о великом князе Московском // Памятники литературы Древней Руси. Вторая половина XVI в. – М., 1986. – С. 340.

<sup>12</sup> «В русском обществе между сторонниками и противниками второго брака шли страстные споры, о которых знали в Молдавии и Валахии, на Афоне и в Константинополе, в Антиохии и Иерусалиме, на Синае и в Александрии» (Бегунов Ю.К. Повесть о втором браке Василия III // ТОДРЛ. – М.; Л., 1970. – Т. 25. – С. 109–110).

<sup>13</sup> См.: Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы... – С. 121–122.

сигклитов (угождающих его поступкам. – В.В.) по стогнам и по торжищам, начал на конех с ними ездити и всенародных человек, мужей и жен, бити и грабити»<sup>14</sup>.

«От плодов научил нас Христос познавати их, а не от басын»<sup>15</sup>, – пишет Аввакум о никонианах. Поначалу, не зная ничего конкретного о происхождении патриарха Никона, он исходит из предположения: *едва «не татарка ли ево родила»*<sup>16</sup>. *Дела патриарха – уничтожение истинной древнеправославной веры, уничижение и поддержка репрессий против ее ревнителей – заставляют поместить его образ в сферу антимира, отождествить с блядиным сыном. «Да плюнем на него! Кто ево ни родил, однако блядин сын от дел звание приемлет. Блядь пишется ложь. Правда от Бога, а ложь от дьявола. Сын он дьявол, отцу своему сатана работает»*<sup>17</sup>. И лишь в последующем Аввакум уточняет сведения о рождении патриарха: *«Никона черемисин Минька добыл в деревнишке, то есть разум слову сему. <...> Яко антихрист зачнется духом дьявольским от жены жидовки, тако и Никон зачатся от христианки черемисином»*<sup>18</sup>.

Татарка (иноплеменница и иноверка, представительница вражеского племени), блудница, христианка и черемисин (язычник) – таковы *догадки* Аввакума о родителях патриарха<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Курбский А. История о великом князе Московском... – С. 222.

<sup>15</sup> Памятники истории старообрядчества XVII в. Кн. 1. Вып. 1 // Русская историческая библиотека. – Л., 1927. – Т. 39. – Стб. 792.

<sup>16</sup> Там же. – Стб. 463.

<sup>17</sup> Там же. – Стб. 463, 464.

<sup>18</sup> Демкова Н.С. Неизвестные и неизданные тексты из сочинений протопопа Аввакума // ТОДРЛ. – М.; Л., 1965. – Т. 21. – С. 230.

<sup>19</sup> Аввакум определяет национальность Никона – черемисин, т. е. мариец. В биографических статьях, очерках и научных работах патриарха-реформатора без всяких объяснений часто называют мордвином. «Свидетельства протопопа Аввакума ставят под сомнение распространенную в настоящее время версию о том, что патриарх Никон был мордвином, и, вероятно, сочинения Аввакума являются единственным источником XVII в., в которых совершенно определено называется национальностью родителей седьмого патриарха Московского и Всея Руси Никона» (Акшиков А.Г. О национальности патриарха Никона // Христианское просвещение и русская культура: Докл. и сообщ. XI науч.-богослов. конф. (май, 2008). – Йошкар-Ола, 2008. – С. 40).

А.Г. Акшиков ссылается только на утверждение Аввакума, что отец Никона – черемисин, и не учитывает его неуверенности в определении национальности патриарха («не татарка ли ево родила»). Рассматриваемый «биографический» текст обнаруживает непреложную стратегию отнесения образа патриарха-реформатора к сфере антимира – внеправославного, инонационального, чужого, враждебного (ср. превращение Святополка в Пога-

Сущность конфликта, который переживают эмигрант Курбский и глава старообрядческого движения Аввакум, двупланова. С одной стороны, они находятся в реальном противостоянии с властью, с другой, – у него имеется мистическое измерение – противостояние посланнику сатаны, Антихристу/или его предтече. Не будь данной конфликтологии, ни тот, ни другой не взялись бы за перо. Их писательство (в том числе и автобиографизм) – не беллетристика, а *публицистическое* выражение жизненной позиции, духовная практика познания времени, мира и человека – в их крайних, предельных антиномиях. Данный «художественный подход» станет родовой чертой русской литературы.

Н.С. Гурьянова совершенно справедливо характеризует как публицистические продолжившие рассматриваемую традицию старообрядческие сочинения XVIII–первой половины XIX века. «Но несмотря на то, что авторы-старообрядцы для выражения своих идей пытались использовать традиционные жанрово-стилевые формы древнерусской литературы, эсхатологические сочинения нельзя назвать литературно-художественными. <...> Они не были и чисто богословскими. Эсхатологические сочинения радикального крыла русского старообрядчества следует определить прежде всего как публицистические»<sup>20</sup>.

Эсхатологическая сюжетька периода Московского царства свое цельное оформление впервые получила в сочинениях Курбского. Она явила закономерную реакцию на происходившие сложные социально-духовные процессы, связанные со становлением абсолютистско-крепостнической государственности, прежде всего

---

нополка: *Васильев В.К.* Сюжетная типология русской литературы... – С. 35, 187). Соловецкие монахи, отвергшие реформы, возмущались, что их учат новой вере, «якоже *неведущих Богу* мордву или черемису» (*Барсков Я.Л.* Памятники первых лет русского старообрядчества. – СПб., 1912. – С. 22). Хотя Аввакум и говорит «совершенно определено», что отцом Никона был черемисин, но, насколько явная мифологема опирается на факт, установить не представляется возможным. Пустозерские сидельцы, выяснявшие происхождение патриарха-реформатора, пользовались слухами и толками, которыми была окружена его фигура. (См.: *Перетц В.Н.* Слухи и толки о патриархе Никоне в литературной обработке писателей XVII–XVIII вв. // *Известия 2-го отд. АН.* – СПб., 1900. – Т. 5. Кн. 1. С. 123–190.) Их обработку В.Н. Перетц называл плодом «досужей, но злобно направленной фантазии» (там же. – С. 143) и т. п.

Не стоит забывать и свидетельство Павла Алеппского о том, что на соборе (в марте 1655 г.) «патриарх Никон подчеркнуто заявил: «я русский и сын русского <...>»» (*Зеньковский С.А.* Русское старообрядчество. Духовные движения семнадцатого века. – М., 1995. – С. 220).

<sup>20</sup> *Гурьянова Н.С.* Крестьянский антимонархический протест... – С. 5–6.

на террор Грозного. Следующий этап трансформации данной сюжетике был вызван церковным расколом. После иконовских реформ эсхатологическое восприятие мира прочно укореняется в народной среде, находит яркое воплощение в старообрядческой публицистике, являя собою крайнюю позицию в оценке русской жизни, церковной и светской власти, в первую очередь фигуры монарха. Как ответ на нескончаемость ожидаемого «конца света» в XVIII веке формируются, в частности, теории духовного и расчлененного антихриста. В последней российской монархии предстают чередой сменяющих друг друга антихристов. «Основное ядро» теории «составляет учение о Петре I – антихристе»<sup>21</sup>.

Говоря о том, что деятельность Петра Великого и его сподвижников расценивалась «широкими массами населения <...> в предельно негативных терминах», в том числе и о восприятии Петра как Антихриста, Б.А. Успенский вскрывает «семиотическую подоплеку такой реакции». «Можно решительно утверждать, что действия Петра и не могли восприниматься иначе: ряд его поступков более или менее однозначно предопределял соответствующее восприятие в системе фоновых представлений допетровской Руси – примерно с такую же точностью, как если бы Петр сам о себе это заявил»<sup>22</sup> (разрядка в оригинале. – В.В.)

Действительно, о Петре I народ судил «по делам его». Эсхатологическая трактовка поступков царя/императора – основная составляющая его жизнеописания в старообрядческом тексте. Начальные мотивы данного жизнеописания также заложены в предыстории – рассказе о родителях.

После смерти в марте 1669 года первой жены Марии Милославской царь Алексей Романов в январе 1671 женился на Наталье Нарышкиной. 30 мая 1672 года она родила своего первенца, Петра. В ряде старообрядческих сочинений с этой коллизии и начинается жизнеописание героя. Автор одного из них объясняет, почему «все знамения антихристова пришествия исполнились “на Первом императоре Петре. Понеже отец его, Алексей Михайлович, отступи от правыя веры. Жена же его законная отиде от жития сего. Он же взя себе в жену жидовку сущую (на поле напротив: “жиды сущии и сии ест, иже закону Божию не повинуются”. – А.М.) Наталью, девицу Кириловну, и венчася с нею браком отступным и прибеззаконным... Сего ради глаголю Перваго

---

<sup>21</sup> Гурьянова Н.С. Крестьянский антимонархический протест... – С. 21, 45 и др.

<sup>22</sup> Успенский Б.А. *Historia sub specie semioticae* // Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции). – М., 1976. – С. 286–287.

Петра беззаконнаго, ибо родися сей Петр от жидовки Натальи-девицы беззаконно и крестися крещением прескверным, и растя в беззаконных многих. Егда же достиг до лет совершенных, восприя престол царский со мноюю гордостию, понеже браду обрил и патриарха убил, и потом же всю духовную монархию на себе привлече, и бысть вкупе царь и патриарх, а посреде его – дьявол»<sup>23</sup>.

В «Истории печатной о Петре Великом. Собрании от Святаго Писания о Антихристе» вариациям тех же мотивов сопутствуют схожие. «Исполнися число зверя 1666 лет. В то время царь Алексей Михайлович с Никоном отступи от Святыя Православныя Веры, и всю Церковь Божию от всего благолепия обнажив, и бысть, вместо владыки, мучитель, якоже свидетельствует Апостол в зачале 275: “Прежде придет отступление, потом человек греха, сын погибельный, Антихрист”. Прежде прииде отступление от святыя Веры Царем Алексеем Михайловичем по числу 1666, а после его в третьих на престоле возцарствова сын его первородный, Петр, от втораго, беззаконнаго браку, и той помазася на престол Всероссийский законом Жидовским от главы и до ногу, показуя, яко ложный есть Мессия и Лжехристос <...> И той Лжехристос нача превозношати паче всех глаголемых Богом, сиречь помазанников, и нача величати и славится пред всем, гоня и муча Православных Христиан, истребляя от земли память их, распространяя свою новую Жидовскую Веру»<sup>24</sup> и пр., пр. Ср.: «ибо Петр Великий вся злобы и воли Сатанины исполнитель, родися по отступлению св. Веры, в 1672 г., от Царя Алексея Михайловича, не имеющаго уже на себе Царскаго достояния, яко же бо он преступи закон Божий, яко же Иуда предатель от лика Апостольска отпаде, тако и той отсечеса от колена Царскаго <...> яко же дивия лоза отсечеса от винограда, от св. Православныя Веры, и родив сего сына погибельнаго, Петра, от вторыя жены, Натальи Кириловны»<sup>25</sup>.

Как мы видим, логика подобных сочинений сводится не к тому, что, вступая в союз с Нарышкиной, Алексей Михайлович нарушил церковный закон. В отличие, например, от Василия III он имел полное право на второй брак. «История родителей» в данном случае неразрывно связана с никоновскими нововведениями. Брак

<sup>23</sup> Мальцев А.И. Староверы-странники в XVIII–первой половине XIX в. – Новосибирск, 1996. (Электронный ресурс: [http://krotov.info/history/18/3/malzev\\_03.htm](http://krotov.info/history/18/3/malzev_03.htm)). Автор пишет, что сочинение создано не позднее первой трети XIX века.

<sup>24</sup> История печатная о Петре Великом. Собрание от Святаго Писания о Антихристе // Чтения в Обществе истории и древностей российских. – 1863. – Кн. 1. Сместь. – С. 52–53.

<sup>25</sup> Там же. – С. 53–54.

московского самодержца в принципе не мог быть законным и благочестивым – благочестие царского рода иссякло после реформ Никона, после 1666 года, когда царь и сам окончательно отступил от веры. В результате любой царский брак стал «беззаконен», а родившийся в беззаконии наследник есть «лжепомазанник»<sup>26</sup>, наследующий и природу первого отпадшего: «вместо Царя мучитель, вместо владыки ратник, на самага Царя Небеснаго рать воздвиже и на православных Християн велие гонение, и тако томя многих, и муча, и смерти предадя, истребляя в России Православну Веру»<sup>27</sup> и пр., пр.

Таким образом, мир обернулся и предстал перед православным человеком как пространство «анти», где все ложно, где любой соблазн и прельщение, а уж тем более покорение царю-Антихристу грозят гибелью души.

Следующий интересующий нас мотивный комплекс, говоря современным языком, связан с петровской реформой налоговой системы – введением «подушного» обложения и переписи податного населения. Здесь мы хотели бы непосредственно перейти к сюжету гоголевской поэмы, к проблеме его генезиса.

## 2. К СЕМАНТИКЕ ОБРАЗА И ЖИЗНЕОПИСАНИИ ЧИЧИКОВА

О том, что истоки сюжета «Мертвых душ» лежат в русской жизни, писали многие авторы<sup>28</sup>. Обращаясь к ранее установлен-

---

<sup>26</sup> Б.А. Успенский пишет о традиции помазания царя, установившейся «в результате реставрации Византийской империи в Московском государстве» «с постановления царя Федора Ивановича 31 мая 1584 г.». «В Византии, как и на Западе, монарх при помазании уподоблялся царям Израиля; в России же царь уподоблялся самому Христу. Знаменательно в этом смысле, что если на Западе неправедных монархов обыкновенно сопоставляли с нечестивыми библейскими царями, то в России их сопоставляли с Антихристом» (Успенский Б.А. Царь и император: Помазание на царство и семантика монарших титулов. – М., 2000. – С. 26–28).

<sup>27</sup> История печатная о Петре Великом... – С. 57–58.

<sup>28</sup> Не раз высказывалась точка зрения, отстаивающая уникальность, беспримерность гоголевского творения. В частности, в преддверии 180-летия со дня рождения классика ее очень ярко сформулировал В.П. Астафьев в эссе «Во что верил Гоголь». Поэма «Мертвые души» в его определении «есть книга книг, ни от кого и ни от чего не зависящая». «Единожды сделанное Гоголем художественное открытие в литературе не поддается никаким жанровым классификациям, никакой литературной дисциплине, нормам, исправлению – оно вне времени» (Астафьев В.П. Собр. соч.: в 15 т. – Красноярск, 1998. – Т. 12. Публицистика. – С. 372, 375. Впервые – в газете «Красноярский рабочий» от 23.09.1988 под названием «О Гоголе».) Споря с В.Г. Белинским о подходе к Гоголю, Астафьев за-

ным гоголеведами фактам, мы бы хотели акцентировать некоторые существенные смыслы, оказавшиеся либо на периферии внимания исследователей, либо вне его, а также попытаться систематизировать данные факты и смыслы в русле означенной темы.

Ближайшие реальные прототипы Чичикова – это те самые скупщики мертвых душ, аферы которых, вероятно, обсуждали Пушкин и Гоголь и о которых (скупщиках и аферах) мы, к сожалению, все-таки мало знаем в деталях<sup>29</sup>. Однако возможность аферы с мертвыми душами, а значит, и появления сюжета о похождениях Чичикова столетием ранее обеспечил... Петр Великий. Его по праву можно причислить к историческим прототипам гоголевского героя<sup>30</sup>. Именно он невольно стал *первым «автором»* и одновременно *центральным персонажем* сюжета о «мертвых душах». Его указы от 26 ноября 1718 года и Сената от 22 января 1719 года были призваны заменить неэффективное «подворное» обложение «подушным». Сочетание казенной бумаги, мертвой буквы с реальной жизнью может привести к самым неожиданным результатам. А потому в работе бюрократической машины никогда не обходится без сбоев – всевозможных казусов, недоразумений и анекдотов. На этот раз все оказалось запрограммировано: упомянутыми указами в национальную почву было всеяно зерно, та-

---

имствует у своего оппонента одну из главных идей – идею уникальности гоголевских творений. «У Гоголя не было предшественников в русской литературе – не было и (не могло быть) образцов в иностранных литературах. О роде его поэзии, до появления ее, не было и намеков» (*Белинский В.Г.* Собр. соч.: в 9 т. – М., 1982. – Т. 8. – С. 123).

Не существует явлений в искусстве вне почвы, традиции, предшествующих образцов. К Гоголю это относится в высшей степени. Конечно, эссе написано не исследователем, а художником, к тому же бесконечно влюбленным в Гоголя. Основной его пафос – подчеркивание особенности и предельное возвышение «Мертвых душ» («книга книг!»), утверждение, что поэма, как и судьба гения, ее сотворившего, загадочны и до сих пор не прочитаны. Не стоит забывать, что писалось это в 1988 г. За прошедшие два с лишним десятилетия исследователи значительно продвинулись вперед в разгадке творчества и судьбы Гоголя.

<sup>29</sup> См., например, комментарий в кн.: *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 9 т. – М., 1994. – Т. 6. – С. 900–901 (здесь и далее ссылки в тексте даются на это издание); *Карпенко А.И.* У истоков гоголевской поэмы «Мертвые души» // Вопросы русской литературы. – Львов, 1985. – Вып. 1 (45). – С. 36–44.

<sup>30</sup> См. о проблематике: *Виноградов И.А.* Гоголь – художник и мыслитель: Христианские основы мирозерцания. – М., 2000. – С. 330.

Следует подчеркнуть, что когда мы говорим о Петре I как об историческом прототипе, речь идет о типологической параллели, Гоголь не ориентировался на образ царя-реформатора при создании поэмы.



ившее в себе «анекдот» – сюжет, который должен был развернуться по строго определенным правилам.

Незадолго до того как Гоголь приступил к написанию поэмы, в 1833 году, вышел манифест о проведении восьмой по счету ревизии<sup>31</sup>. Считать можно по-разному. Если от начальных дат, то минимальный промежуток между переписями 1719–1833 годов составил 4 года (6-я и 7-я переписи – 1811, 1815 годы), максимальный – 24 (1-я и 2-я – 1719, 1743 годы), средний же – около 16 лет. За это время, используя гоголевское выражение, «достаточное число» душ успевало переселиться в мир иной. Затея с исчислением душ «от старого до самого последнего младенца» и взиманием денег (налогов) с покойников (!), живых на бумаге до очередной переписи, и породила сюжет со странными, мистическими смыслами. Во второй раз – вслед за Петром I – уже в письменном варианте он воплотился в сочинениях старообрядцев. Обратимся к одному из них. «Той же лжехристос [Петр I] содела от гордости живущаго в нем духа, учени описание народное, исчисляя вся мужеска пола и женска<sup>32</sup>, старых и младенцов, живых и мертвых, возвышаяся над ними взыскуя всех, дабы ни един мог скрытися от руки его, и облагая их даньми велиими, не точию на живых, но и на мертвых. Таково тиранство учини и с мертвых дани востребова, сего и в древния времена бывшия мучители не творили». По словам автора, перепись населения – предсказанное в Священном Писании «уловление душ» антихристом, Петром Великим. Он «богоненавистною ревизию учредил... хотящее всех поглотити, живых и мертвых данею обложил»<sup>33</sup>.

Как видим, автор данного сюжета о «мертвых душах» более всего поражен, что перепись и «дань» распространились именно на мертвых. Мистика ситуации заключается в том, что души мертвы, а Петр I получает с них капитал. Буквально то же самое попытался проделать и г. Чичиков! Сюжет читается и дальше: душа принадлежит Богу (тем более душа, покинувшая мир) и, если появляется некто, заявляющий право на обладание ею, для него определено только одно место по отношению к Всевышнему – «анти», «лже»: «против», «вместо». С точки зрения старообрядцев,

---

<sup>31</sup> При жизни Гоголя была проведена еще одна перепись, девятая – в 1850 г.

<sup>32</sup> Ситуация усугублялась еще и тем, что Петр I указал переписать и обложить раскольников двойным налогом, причем подать платили «души» не только мужского пола, но и женского (наполовину меньше).

<sup>33</sup> Сочинение автора-бегуна первой половины XIX в. «Отвещание христиан, егда вопросы ми быша пред Синадом» (ИРЛИ. – Собр. Смирнова. – № 17. Л. 187 об.). Цит. по кн.: Гурьянова Н.С. Крестьянский антимоноархический протест... – С. 42.



Петр I деянием в очередной раз открыл свою природу, выдал себя как противник Христа<sup>34</sup>.

И только *в третий раз* вариации интересующего нас сюжета реализовались в аферах скупщиков «мертвых душ». Скорее всего, ориентируясь первоначально на них, Пушкин и Гоголь тоже попадают в орбиту этого сюжета. Оставляя в стороне вопрос с Пушкиным, мы должны ожидать, что и в восприятии Гоголя Чичиков (сюжетный заместитель Петра Великого и аферистов) выступит как «нечистый», противник Бога. Подтверждается ли это текстом поэмы?<sup>35</sup> В гоголеведении на этот вопрос существует положительный ответ (таково мнение Д.С. Мережковского<sup>36</sup>, В.В. Набокова<sup>37</sup>

<sup>34</sup> «Центральными при доказательстве того, что Петр I – антихрист <...> были три основных аргумента: титул Петра; календарные изменения, сделанные в его правление; введенная им для подушного оклада перепись населения» (Гурьянова Н.С. Крестьянский антимонархический протест... – С. 39).

<sup>35</sup> Когда задаешь данный вопрос в школьных и вузовских аудиториях, всегда получаешь один и тот же ответ: вопросительное недоумение на большинстве лиц и при этом вполне согласное «нет».

Гоголь – частный пример. Проблема заключается едва ли не в колоссальном разрыве между достижениями академической науки и школьным (прежде всего) преподаванием, в отсутствии механизма трансляции данных достижений в типовые программы и учебники, конкурсов учебников, грантовой поддержки и т. п. Между тем проблема имеет национальный масштаб, и работа по ее решению должна бы носить системный характер.

<sup>36</sup> «В религиозном понимании Гоголя черт есть мистическая сущность и реальное существо, в котором сосредоточилось отрицание Бога, вечное зло»; «Два главных героя Гоголя – Хлестаков и Чичиков – суть два современных русских лица, две ипостаси вечного и всемирного зла – «бессмертной пошлости людской». По слову Пушкина, «то были двух бесов изображенья». <...> за этими двумя противоположными лицами скрыто соединяющее их третье лицо черта «без маски», «во фраке», в «своем собственном виде»; «среди «безделья», пустоты, пошлости мира человеческого, не человек, а сам черт, «отец лжи», в образе Хлестакова или Чичикова, плетет свою вечную всемирную «сплетню», и пр. (Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 24 т. – М., 1914. – Т. 15. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. – С. 187, 189, 190).

<sup>37</sup> Главный герой поэмы, в определении В. Набокова, – «всего лишь низко оплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер: «наш господин Чичиков», как могли бы называть в акционерном обществе «Сатана и К°»; «фальшивка, призрак, прикрытый мнимо пиквикской округлостью плоти, который пытается заглушить зловоние ада (оно куда страшнее, чем «особенный воздух» его угрюмого лакея) ароматами, ласкающими обоняние жителей кошмарного города NN»; «посланник сатаны, спешащий домой, в ад» (Набоков В. Лекции по русской литературе: пер. с англ. – М., 1996. – С. 80, 90, 104).

и др.<sup>38</sup>), иногда с опорой на текст поэмы, иногда без. Но все-таки текст в таких случаях – конечная и абсолютная инстанция.

Присмотримся, в частности, еще раз к тому, как одет Павел Иванович Чичиков. В первой главе, как и обитатели города NN, мы только-только знакомимся с героем. Оказавшись в провинциальном городе, приезжий очень удачно свел знакомства с чиновниками и собирается на вечеринку к губернатору. Потратив «с лишком два часа времени» на приготовление к ней, наш герой «очутился во фраке *брусничного цвета с искрой*» [т. 6, с. 13]. А вот он (глава вторая) собрался ехать к Манилову, с которым познакомился на той самой вечеринке. После воскресных гигиенических процедур он надевает уже знакомый нам «фрак *брусничного цвета с искрой*» [т. 6, с. 21]. В седьмой главе «новый херсонский помещик», отпраздновав с чиновниками свои приобретения, добрался до гостиницы. Петрушка раздевает его и выносит «на коридор панталоны и фрак *брусничного цвета с искрой*» [т. 6, с. 152].

В одиннадцатой главе автор излагает биографию героя, посвятившего себя устройению карьеры и приобретательству. После сурового «воздержания» и «долговременного поста» Чичиков наконец получил возможность потратиться на себя. «Он завел довольно хорошего повара, тонкие голландские рубашки <...> уже приобрел он отличную пару <...> уже завел он обычай вытираться губкой» и пр. Среди этих перечислений затерлось и нечто более значимое: «уже сукна купил он себе такого, какого не носила вся губерния (!), и с тех пор стал держаться более *коричневых и красноватых цветов с искрой*» [т. , с. 232]. Заметим, что это первое облачение Павла Ивановича в свойственный его природе костюм, по которому он выделен автором среди всех губернских чиновников и помещиков. Ср.: на весьма похожем «на средней величины медведя» Собакевиче фрак «для *довершения сходства* <...> был совершенно *медвежьего цвета*» [т. 6, с. 94]. Чиновники в сцене на балу у губернатора одеты в черные фраки<sup>39</sup> [см.: т. 6, с. 14].

<sup>38</sup> Об аспекте Чичиков – Антихрист см. работы: *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 248, 250; *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. – М., 1993. – С. 388–389; *Гольденберг А.Х., Гончаров С.А.* Легендарно-мифологическая традиция в «Мертвых душах» // Русская литература и культура нового времени. – СПб., 1994. – С. 40–48; *Гончаров С.А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб., 1997. – С. 208–219.

<sup>39</sup> Будет уместно процитировать комментарий Ю.М. Лотмана к пушкинским строкам «Евгения Онегина» – «Но панталоны, фрак, жилет, / Всех этих слов на русском нет». «Панталоны, фрак, жилет в начале XIX века относились к сравнительно новым видам одежды, терминология и функциональное употребление которых еще не установилось. Фрак являлся

Те же мотивы звучат и в сохранившихся главах второго тома. В «заключительной главе» мы видим Чичикова в городе Тьфу-славле на ярмарке «собственно дворянской» (VII, 97) «с красными товарами для господ просвещения высшего» [т. 7, с. 234]. Он заходит в лавку выбрать сукно, предпочитая не «английских мануфактур», но «отечественной фабрикации <...> но только лучшего сорта, который называется аглицким» [т. 7, с. 235]. Павел Иванович просит «цветов темных, оливковых или бутылочных с искрой, приближающихся, так сказать, к бруснике». Герой придирчив, а вместе с ним и автор, который хочет подобрать ему нечто совершенно определенное. «...Все не то, – сказал Чичиков. – Ведь я служил на таможене, так мне высшего сорта, какое есть, и притом больше искрасна, не к бутылке, но к бруснике чтобы приближалось» [т. 7, с. 99]. Ср.: «цвету больше того... больше искрасна, чтобы искры были» [т. 7, с. 235]. «Понимаю-с: вы истинно желаете такого цвета, какой нонче в Пе<тербурге> <в моду> входит(!)<sup>40</sup>», – отвечает лавочник. И подает «штуку», на которой и сходится с привередливым покупателем: «Отличный цвет! Сукно наваринского дыму с пламенем» [т. 7, с. 99]. Ср.: «Вот-с сукно-с! Цвету наваринского дыму с пламенем» [т. 7, с. 235].

Гоголь навязчив, даже чрезмерно. Он усиленно хочет донести до читателя какую-то мысль. И эта мысль очевидна. «Фрак брус-

---

первоначально одеждой для верховой езды. Превращение его в одежду для салона связывалось с англоманией и «модной наглостью» английских денди» (Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: пособ. для учителей. – Л., 1983. – С. 155). «Цвет фраков в 1819–1820 гг. еще не установился окончательно. Свербеев вспоминал: «...черных фраков и жилетов тогда еще нигде не носили, кроме придворного и семейного траура. Черный цвет как для мужчин, так и для дам, считался дурным предзнаменованием, фраки носили коричневые или зеленые и синие с светлыми пуговицами, – последние были в большом употреблении, панталоны и жилеты светлых цветов» (Свербеев Д.Н. Записки. – М., 1899. – Т. I. – С. 265). Черный цвет связывался с трауром. Еще в 1802 г. в «Письме из Парижа» говорилось о бале, на котором “мужчины, казалось, все пришли с похорон <...> ибо были в черных кафтанах” (Вестник Европы. – 1802. – № 8. – С. 355–356; ср. у Мюссе: «...во всех салонах Парижа – неслыханная вещь! – мужчины и женщины разделились на две группы – одни в белом, как невесты, а другие в черном, как сироты, – смотрели друг на друга испытующим взглядом <...> черный костюм, который в наше время носят мужчины – это страшный символ» (Мюссе А. Исповедь сына века. Новеллы. – Л., 1970. – С. 24). Ощущение черных фраков как траурных сделало их романтическими и способствовало победе этого цвета уже в 1820-е гг.» (там же. – С. 158–159).

<sup>40</sup> В этой детали – подмеченное Гоголем начало петербургского бесовства, исследователем которого вскоре выпадет статья Ф.М. Достоевскому.

ничного цвета с искрой», цвету «наваринского дыму с пламенем»<sup>41</sup> – образ вполне говорящий<sup>42</sup>. Поэма описывает пространство ада, путеводитель по его кругам универсально «средний» и «пошлый», неопределенный герой появляется перед читателями в облачении, очень определенном, – *одежде, сотканной из искр, пламени и дыма!*. Костюм Чичикова больше чем костюм<sup>43</sup>, это выражение его сущности, единоприродной пространству ада!

---

<sup>41</sup> Представляется, что это все-таки не то, о чем писал А. Белый или пишет М. Вайскопф. Фрак героя поэмы – «признак круглоты, оттекаемости», а его красный цвет – цвет «крови и преступления» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. – М., 1996. – С. 101). «Чичиковские фраки “брусничного” цвета уже примелькались в тогдашней литературе – это “бутылочные” тона, “цвета семги” и т. п.» (*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя... – С. 369). Не видим мы в «дыме» и «подчеркивания пустоты жизненных устремлений Чичикова» (*Демидова Т.Э.* Происхождение и смысл одной цветовой метафоры в поэме Н.В. Гоголя (Гоголь и Айвазовский) // Н.В. Гоголь и его литературное окружение. Восьмые Гоголевские чтения. Сб. докл. Междунар. науч. конф. (Москва, апрель 2008). – М., 2008. – С. 228).

<sup>42</sup> Напомню характерное признание Гоголя: «Это полное воплощение в плоть, это полное округление характера совершалось у меня только тогда, когда я заберу в уме своем весь этот прозаический существенный дрязг жизни, когда, держа в голове все крупные черты характера, *соберу в то же время вокруг его все тряпье до малейшей булавки, которое кружится ежедневно вокруг человека*, словом – когда соображу все от мала до велика, ничего не пропустивши» [т. 8, с. 453].

Значимость символики фрака Чичикова остроумно определена А. Белым, сказавшим, что перед нами «не личность, а красный фрак: с искрой» (*Белый А.* Мастерство Гоголя. – С. 89).

Вместе с тем, с нашей точки зрения, совершенно невозможно видеть в тексте о фраке «новый вариант «Шинели», маленькую совершенно самостоятельную повесть» (см.: *Боцяновский Вл.* Один из вещных символов у Гоголя // Статьи по славянской филологии и русской словесности. – Л., 1928. – Т. 101. С. 101). Символика фрака функциональна, она имеет подчиненный характер, ее задача – объяснение внутренней природы героя.

<sup>43</sup> См. одну из последних статей, посвященных костюму Чичикова (в ней рассмотрены и работы предшественников): *Курсанова Р.М.* Превращение фрака «наваринского дыму с пламенем» // Гоголь: Материалы и исследования. – М., 1995. – С. 230–238. Исследователь предполагает, что в данном случае «гоголевский цвет» – «средство психологической характеристики персонажа» [там же, с. 235] и справедливо ассоциирует его с цветообозначениями преисподней (см. также: *Демидова Т.Э.* Происхождение и смысл одной цветовой метафоры... – С. 224–233). Авторы названных и других работ пытаются уточнить обозначение цвета, выраженное словом «наваринский». На наш взгляд, это не является особой загадкой, Гоголь все обозначил в поэме («брусничный», «искрасна» и пр.). Мы делаем акцент на символике «искр», «дыма и пламени».

Во втором томе Чичиков, заключенный в сырой чулан, за решетку, кается перед Муразовым: «Сатана проклятый обольстил <...> искусил шельма <...> изверг рода человеческого», «Демон-искуситель сбил, совлек с пути, сатана, черт, исчадье». Он рвет на себе «фрак наваринского пламени с дымом», клянется, что «повел бы отныне совсем другую жизнь» [т. 7, с. 111, 112]. В нем даже полупробудились «силы души <...> Казалось природа его темным чутьем стала слышать, что есть какой-то долг, который нужно исполнять человеку на земле» [т. 7, с. 115] и пр. Но все кончилось тем, что, изгнанный из города, он вновь купил «четыре аршина на фрак и на штаны» сукна «наваринского пламени с дымом». Фрак оказался «хорош, точь-в-точь как прежний» [т. 7, с. 123]. Природа героя осталась неизменной, а возрождение невозможным. Не случайно далее следует пассаж о «развалине прежнего Чичикова». Схема «разобрана», чтобы строить «новое (читай – воскресение героя), а новое не начиналось, потому что не пришел от архитектора (читай – свыше. – В.В.) определительный план» [т. 7, с. 124], потому работник, Гоголь, остался в недоумении...

Замечательны и обстоятельства, объясняющие, почему и как у Павла Ивановича оказались «излишества», в какой период жизни он впервые заказывает себе одеяние «нечистого»<sup>44</sup>. Начинающий чиновничью карьеру Чичиков добился «хлебного местечка» за счет «известных рекомендательных писем за подписью князя Хованского», что и улучшило его материальное положение (см.: [т. 6, с. 230–231]). «Скоро представилось Чичикову поле гораздо пространнее: образовалась комиссия для построения какого-то казенного весьма капитального строения. В эту комиссию пристроился и он, и оказался одним из деятельнейших членов. Комиссия немедленно приступила к делу. Шесть лет возилась около здания; но климат что ли мешал или материал уже был такой, только никак не шло казенное здание выше фундамента. А между тем в других концах города очутилось у каждого из членов по красивому дому гражданской архитектуры: видно, грунт земли был там получше. Члены уже начали благоденствовать...» [т. 6, с. 231–232]. Именно после этой аферы Чичиков смягчил свой долговременный «пост», в том числе впервые обзавелся фракком, раскрывающим суть его натуры и деятельности.

<sup>44</sup> Это еще и в прямом смысле нечистое одеяние. Гоголь писал в мае 1844 г/ С.Т. Аксакову: черт – «точно мелкий чиновник, забравшийся в город»; «и теперь я <...> вижу ясней многие вещи и называю их прямо по имени, т. е. чорта называю прямо чортом, не даю ему вовсе великолепного костюма б la Байрон и знаю, что он ходит во фраке из <....> и что на его гордость стоит вы<...>ться, – вот и все!» [т. 7, с. 300, 301].

Для читателя гоголевский текст не очень ясен: что это за «казенное весьма капитальное строение»? В одной из ранних редакций поэмы автор выразился несколько определеннее, речь шла о «комиссии постройки храма Божия» [т. 6, с. 561]. Как известно, Гоголь отталкивался в данном эпизоде от скандальной истории с неудачным строительством храма Христа Спасителя по первоначальному проекту А.Л. Витберга<sup>45</sup>. Грандиозное сооружение предполагалось возвести на Воробьевых горах – от набережной вверх по склону. Воплощение проекта сопровождалось строительными неурядицами, в частности, неисследованный заблаговременно грунт оказался непригодным для строительства, плывучим (автор не случайно иронизирует по поводу «лучшего грунта»). А главное было в том, что члены комиссии погрязли в махинациях, попали под суд, их имущество было конфисковано, а неспособный руководитель Витберг сослан в Вятку. Отношение Гоголя к этой широко известной истории характеризуется и тем, что он решительно отказался ходатайствовать о назначении пенсии знакомой его матери, вдове одного из членов комиссии, М.В. Клименко (см.: [т. 10, с. 104, 431]).

Совершенно понятно, почему автор «пристроил» в комиссию по строительству Чичикова. Храм возводился в память о победе над Наполеоном и должен был стать символом подвига русских воинов, воплотившим искупительную жертву Христа. Павел Иванович пытается строить свой «трехэтажный» (!) дом (см.: [т. 7, с. 111]), комфорт на украденные пожертвования (на постройку храма деньги не только из казны, но и собирались «всем миром»<sup>46</sup>), на уничтожении памяти о национальном подвиге, на попрании святой крови защитников Отечества.

Собственно, Гоголь предваряет в герое «Мертвых душ» открытие Достоевским психологического типа «человека настоящего русского большинства», для которого «нет ничего святого»<sup>47</sup>. Чудовищной, демонической, пораженной некрофилией предстает природа «внутреннего» Чичикова в эпизоде разговора с Плюшкиным, когда едва скрывает радость, услышав, что горячка вымори-

---

<sup>45</sup> См., например: *Гуминский В.М.* Гоголь и Александр I (Из комментариев к «Мертвым душам») // *Н.В. Гоголь и мировая культура: Вторые Гоголевские чтения: сб. докл.* – М., 2003. – С. 113–121.

<sup>46</sup> В набросках неотправленного ответа на письмо Белинского Гоголь писал: «Тысячи церквей и монастырей, покрывающих <Русскую землю>. Они строятся [не дарами] богатых, но бедны <ми> лептами неимущих, тем самым народом <...> который делится последней копейкой с бедным и Богом» (*Гоголь Н.В.* Собр. соч. – М., 1994. – Т. 9. Письма. – С. 401.)

<sup>47</sup> *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 15 т. – Л., 1989. – Т. 4. – С. 766.

ла «со дня подачи последней ревизии» «до ста двадцати» душ (см.: [т. 6, с. 122]).

Стоит обратить внимание и на типичное поведение Чичикова-карьериста. Человек, выстраивающий карьеру, может быть движим амбициями, желанием реализоваться, за которыми стоят подлинные способности и таланты. Как всегда, не то у Чичикова. По окончании училища он попал на ничтожное место, дававшее ему «тридцать или сорок рублей в год». Ему же «мерещилась впереди жизнь во всех довольствах, со всякими недостатками; экипажи, дом, отлично устроенный, вкусные обеды» [т. 6, с. 228]. Желая «все победить и преодолеть» на пути к мечте, он принялся «угождать начальнику», престарелому повытчику. Ничто не приносило успеха, пока Павел Иванович не «*пронюхал* его домашнюю, семейственную жизнь, узнал, что у него была зрелая дочь». «Приступ» с этой стороны пошатнул нечувствительного начальника. Чичиков переехал к нему в дом, «с дочерью обращался, как с невестой, повытчика звал папенькой <...> все положили в палате, что в конце февраля перед великим постом будет свадьба» [т. 6, с. 230]. Благодаря хлопотам «папеньки» Чичиков сам получил место повытчика, тут же съехал с его квартиры и забыл про свою «невесту».

Достоевский, желая объяснить внутреннюю природу героя, может сделать это вполне ясно и недвусмысленно, например используя цитату из Священного Писания. Федор Павлович Карамзов в эпизоде скандала в монастыре говорит: «А лгал я, лгал, решительно всю жизнь мою, на всяк день и час. Воистину ложь есмь и отец лжи! Впрочем, кажется, не отец лжи, это я все в текстах сбиваюсь, ну хоть сын лжи, и того будет довольно»<sup>48</sup>. Данная самохарактеристика, включающая слова Христа о дьяволе: «лжец и отец лжи» [Ио. 8, 44], абсолютно точно определяет духовную природу главы семейства Карамзовых. Гоголь открывает и описывает в Чичикове аналогичную природу, но понять это сложнее, потому что столь семантически прозрачными, маркирующими приемами при построении образа он не пользуется. И все-таки не так уж сложно увидеть, что в своем повседневном – и бытовом, и деловом – поведении Чичиков не делает ничего, кроме как лжет, лжет и на каждом шагу лжет. Эта мысль ясно выражена в словах князя, выговаривающего ему за подделку завещания: «...в вас мерзостей в несколько раз больше того, что может <выдумать> последний лжец. Вы во всю жизнь, я думаю, не делали небесного дела. Всякая копейка, добытая вами, добыта бесчестней<шим

<sup>48</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. – Л., 1991. – Т. 9. – С. 51.



образом», есть воровство...» [т. 7, с. 107]. К Чичикову вполне применимы слова из «Заколдованного места»: «Все, что ни скажет враг Господа Христа, все солжет, собачий сын!»<sup>49</sup> У него правды и на копейку нет!» [т. 1, с. 315].

Герой постоянно выступает нарушителем христианских норм поведения. Почему-то чиновники решили, что свадьба Чичикова будет «в конце февраля перед великим постом». В это время церковь не венчает, потому что пост предписывает и телесное воздержание. Предположением чиновников дискредитирован и Чичиков, и они сами. И когда старый понытчик произносит: «Надул, надул, чертов сын!», то последние слова следует понимать, как и в случае с Федором Павловичем Карамазовым, – буквально: если в герое Достоевского «дух нечистый <...> заключается»<sup>50</sup>, если он «бесов сын»<sup>51</sup>, то и здесь перед нами нечистый – «чертов сын». Показательно и невероятное рвение Чичикова в исполнении своих обязанностей на таможене, за которым стоит игра в честного чиновника-таможенника. Потому есть особая правота во мнении начальства, которое «изъяснилось, что это был черт, а не человек» [т. 6, с. 235]. Потому действительно комична сцена, в которой Чичиков сулит Коробочке черта, а она пугается от этого и еще от того, что «третьего дня всю ночь» снился ей окаянный. Не того бы черта бояться, что с рогами «длиннее бычачьих», а того, кто стоит перед ней, – уж в прямом смысле «Бог наслал» (см.: [т. 6, с. 54]). В данном контексте теряют метафорический смысл и слова генерала Бетрищева, оценивающие «коммерческую» деятельность Чичикова по скупке мертвых душ: «Тебя сам черт угроздил на такую штуку» [т. 7, с. 170], и цитированные оправдания Чичикова перед Муразовым (*сатана искусил*), и его же, брошенное вскользь и звучащее как оговорка: «мертвые души дело не от мира сего» [т. 6, с. 53]. Пребывание и деятельность Чичикова в «сборном городе» NN (символизирующем Россию) в качестве доминирующей фигуры и универсального двойника героев-помещиков и чиновников обнаруживают в пространстве города мистическое измерение «не от мира сего» (как измерение ада).

Не случайно и приобретенные души Павел Иванович собирается заложить не куда-либо, а в опекунский совет. Опекунские советы, находившиеся в обеих столицах, ведали опекой над сиротами (подкидышами, незаконнорожденными и пр.) – теми, к кому всегда на Руси было особое отношение. Существовали советы в

---

<sup>49</sup> Обратим внимание на синонимичность выражений «собачий»/«сукин сын» и «блядин сын».

<sup>50</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. – Л., 1991. – Т. 9. – С. 47.

<sup>51</sup> Там же. – С. 114.



значительной степени за счет благотворительных поступлений. Тогда у кого и какие деньги решился украсть Чичиков? – подавание тем, кого на Руси называли людьми Божьими, милостыню – мистическую жертву Всевышнему<sup>52</sup>. Впрочем, у него есть опыт воровства у Христа Спасителя. И на этот раз герой встал в ту же, привычную для него, позицию по отношению к Христу – против.

Жизнеописание героя Гоголь излагает с момента рождения. И здесь мы наталкиваемся на вполне ожидаемый пассаж. «*Темно и скромно происхождение нашего героя*. Родители были дворяне <...> лицом он на них не походил <...> «<...> он родился просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца»» [т. 6, с. 224]. Изначально, от рождения автор сопрягает своего героя с миром зла и тьмы (а потому – «темно» происхождение)<sup>53</sup>. Пословица, объясняющая появление Павлуши Чичикова на свет, представляет его мать блудницей, а сам он – очередной

<sup>52</sup> «Когда встречались две древнерусские руки, одна с просьбой Христа ради, другая с подаванием во имя Христово, трудно было сказать, которая из них больше подавала милостыни другой: нужда одной и помощь другой сливались во взаимодействии братской любви обеих. <...> Нищий был для благотворителя лучший богомолец, молитвенный ходатай, душевный благодетель. “В рай входят святой милостыней, – говорили в старину: – нищий богатым питается, а богатый нищего молитвой спасается”» (*Ключевский В.О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. – М., 1991. – С. 109.) Картина, написанная историком, красочно иллюстрирует рассматриваемую традицию. Только в гоголевской ситуации в ней не хватает еще одной руки – Чичикова.

Ср.: Ю.В. Манн, рассуждая о «практицизме гоголевской религиозности», напоминает о «глубоком интересе Гоголя-гимназиста к бедным и обездоленным», подмеченном его гимназическим товарищем В.И. Любич-Романовичем. Гоголь «никогда не мог пройти мимо нищего, чтобы не подать ему, что мог. <...> Однажды ему даже случилось остаться в долгу у одной нищенки, которой ему было нечего подать в то время, когда он проходил мимо нее, и на ее слова “подайте Христа ради” ответил: “считите за мной”... И в следующий раз, когда та обратилась к нему с той же просьбой <...> он подал ей вдвойне, добавив при этом: “тут и долг мой”...» (*Манн Ю.В.* Гоголь. Труды и дни: 1809–1845. – М., 2004. – С. 77).

<sup>53</sup> Мы бы хотели специально оговорить то обстоятельство, что речь идет о бинарных оппозициях внутри культурных текстов, об образцах, на которые авторы ориентируют своих литературных героев, в частности Гоголь – Чичикова. В реальной жизни независимо ни от чего человек обладает свободой выбора между добром и злом (Богом и дьяволом, Христом и Антихристом).

Если же говорить о незаконном рождении, то очевидно, что как всякое греховное оно смывается первоначальным очищающим таинством – крещением.

*блудин сын*, приемлющий звание от дел своих<sup>54</sup>. Ср. об отце: «развратил сиротку, которой он был опекуном» [т. 7, с. 114].

Таким образом, отец, даже и не предположительно, а по конечной логике совершенно точно, отцом Павлуше не приходится. Гоголь не сделал мать героя персонажем поэмы и никак не объяснил это читателю. В качестве действующих семейных героев выступают только «отец» и «сын». Ничего удивительного, что в их отношении нет и тени живого чувства<sup>55</sup>.

Уподобление героя противнику Бога звучит в проекции Чичиков–Наполеон–Антихрист (см.: [т. 6, с. 205, 206]) и пассаже из второго тома о раскольниках<sup>56</sup>: «Кто-то пропустил между ними, что народился антихрист, который и мертвым не дает покоя, скупая какие-то мертвые души» [т. 7, с. 118] (ср. с сюжетом о Петре Великом).

Гоголь, так или иначе, синтезировал все предыдущие «сюжеты» русской культуры о «мертвых душах»: петровский, старообрядческий и связанный с аферистами. Его позиция в оценке русской жизни объективно более всего смыкается с радикальной старообрядческой, крестьянской<sup>57</sup>. Тайна образа Чичикова заклю-

---

<sup>54</sup> Уместно вспомнить, что в реестре мертвых душ Собакевича «означено было также обстоятельно, кто отец, и кто мать, и какого оба были поведения; у одного только какого-то Федотова было написано: *“отец неизвестно кто, а родился от дворовой девки Капитолины, но хорошего нрава и не вор”*» [т. 6, с. 136]. Чичиков же оказался вором и «нрава нехорошего». В повести «Страшная месть» тема Антихриста связана с мотивом инцеста – попытками отца вступить в связь с дочерью.

<sup>55</sup> Гоголь ставит предельно тяжелую и серьезную, абсолютно современную проблему – о мертвых отцах, учителях и воспитателях, передающих детям «суровое, мертвое поученье». Эту же проблему поднимает и Достоевский в романах «Идиот» и «Братья Карамазовы»: писатель показывает, как дети в поисках духовного избирают других, не биологических, отцов: князя Мышкина, старца Зосиму и Алешу Карамазова.

<sup>56</sup> В одном из писем к А.О. Смирновой Гоголь просит известить его «о раскольниках, какие находятся в Калужской губернии», «в чем состоит их раскол <...> Каковы они в жизни, в работе, в трудах <...> сравнительно с православными» [т. 8, с. 42, 43]. Принято видеть странность в такого рода просьбах Гоголя. Нам ничего странного в них не видится. Не раз показано, что из, казалось бы, незначущих узанных фактов или строк устных народных произведений он мог выстроить целый эпизод, вывести точную оценку, а то и целую философию. Собственно, так родились и «Мертвые души».

<sup>57</sup> Исследователь «народности» Гоголя Г.А. Гуковский писал: «И для Чернышевского, вообще для революционно-демократической мысли в России, начиная с 40-х годов и до конца столетия, Гоголь – это прежде всего творец «Мертвых душ», второй энциклопедии русской жизни, великого обвинительного акта, предъявленного России Николая I, акта, начертанного

чается в том, что в нем автором явлен нечистый, противник Бога, Антихрист. В рациональном истолковании это тип преступника, неудачника (!), плута в маске ратора, воплощенной фикции – ложности и пустоты деятельности и целей, тип «мертвого» человека, который и не догадывается, что он мертв, и не способен к возрождению. «Тяжелый запрос» Гоголя, обращенный к читателю: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» [т. 6, с. 245], предполагает отсутствие границы между текстом и действительностью, между романным и реальным, соотношение своего внутреннего Я с «внутренним человеком» Чичиковым, с данными его качествами.

### 3. К типологии «сюжета об авторе»

Таким образом, единство ментальной картины мира, представленной сюжетикой Курбского–Аввакума–Гоголя, определяется видением Антихриста. С ним связаны темы эмиграции/бегства из его царства и обличения, бунта – гражданского и духовного.

Курбский в полной мере реализовал данные темы и в жизни, и в тексте. Он не только обличал Грозного, но и выступал против него с оружием в руках. Став вассалом польского короля Сигизмунда II, он обязан был воевать с его врагом. Однако у него как православного человека хватило смелости отказать королю, повелевшему идти ему вместе с «перекопским» «чюждим царем, безверником» на Русскую землю. Отвечая на обвинение Грозного в том, что он «церкви Божии разорил и попалил», князь Андрей пишет: «...и от короля Сигизмунда Августа принужден бых Луцкие волости воевати. И тамо зело стрегли есмы вкупе со Корецким князем, иже бы неверные церквей Божиих не жгли и не разоряли. И воистинну не возмогохом множества ради воинства устрещи <...> и без нашего ведома, по исхождению нашем закрадшеса, нечестивые сожгли едину церковь и с монастырем. Да свидетельствуют о сем мнихи, яже пущени были от нас ис пленения»<sup>58</sup>. Курбский помнит и о другом: «Но исповедую грех мой, иже при-

---

рукою не дворянина-просветителя или даже дворянского революционера, а рукою человека, пусть стихийно, но близкого Белинскому, *пусть смутно и не до конца осознанно, но рвавшегося к миропониманию народному, демократическому в крестьянском смысле. <...> За плечами Гоголя, хотел он этого или не хотел, стоял класс крепостных, и Гоголь был выразителем как великого гнева этого класса, так и его феодальных привычек мысли и традиций жизни с морализмом, склонностью к религиозному фатализму и отсутствием политической перспективы» (Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М.; Л., 1959. – С. 473–474). Верная в чем-то мысль ученого требует сегодня соответствующей корректировки.*

<sup>58</sup> Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. – М., 1993. – С. 108–109.

нужден бых за твоим повелением Витепское великое место и в нем двадесять четыре церкви христианских сожещи»<sup>59</sup>. Таким образом, эмигранта Курбского по праву можно назвать одним из первых раскольников: в его сознании православная вера, святыня и образ «царя-пастыря» разошлись как нечто одно с другим несовместимое.

Бунт «государева изменника», обличителя «срадящей и проклятой власти»<sup>60</sup> воплощал в себе идею противления царю-Антихристу, самовластием «человеческого естества», делами своими дерзнушему «против Божиих заповедей»<sup>61</sup>. «Присяга на верность монарху, вступившему в союз с Антихристом, утрачивала законную силу. Долг каждого христианина заключался в том, чтобы не покоряться, а бороться с такой властью всеми возможными средствами. Всяк пострадавший в борьбе с Антихристом превращался в мученика, а пролитая им кровь становилась святой»<sup>62</sup>.

Оформившееся через столетие движение старообрядчества (состоявшего из демократических слоев, крестьянства в первую очередь), по сути своей воплощало идеи духовного бунта, бегства, эмиграции, как внутренней, так и внешней. Протопоп Аввакум – самый яростный обличитель власти антихристовой, несмотря на сан (свое расстрижение он не признавал) порой готов перешагнуть границы духовного бунта. «Дайте токо срок, – я вам и лутчему тому ступлю на горло о Христе Исусе Господе нашем»<sup>63</sup>. «Будут у меня и никонияня <...> в руках <...> блядины дети, всех вас развешаю по дубю»<sup>64</sup>. «Как бы ты мне дал волю, – обращается он к царю Федору Алексеевичу, – я бы их, что Илья пророк, всех перепластал во един день. Не осквернил бы рук своих, но и освятил, чаю. <...> Перво бы Никона того собаку разсекли бы начетверо, а потом бы никониян тех»<sup>65</sup>.

Как мы видим, для рассматриваемой картины мира данные темы являются совершенно неотъемлемыми, соответственно повествование об офицере-инвалиде, капитане Купейкине, поднявшем на бунт армию (!), – органичная, необходимая часть гоголевского текста. Потому автор и не мог согласиться на то, чтобы сочинение вышло без повести (казавшейся многим внешним довеском к основному сюжету). «Это одно из лучших мест в поэме, и

---

<sup>59</sup> Там же. – С. 108.

<sup>60</sup> Курбский А. История о великом князе Московском. – С. 360.

<sup>61</sup> См.: там же. – С. 218.

<sup>62</sup> Скрынников Р.Г. Царство террора. – СПб., 1992. – С. 196.

<sup>63</sup> Памятники истории старообрядчества XVII в... – Стб. 304.

<sup>64</sup> Там же... – Стб. 633.

<sup>65</sup> Там же... – Стб. 768–769.

без него – прореха, которой я ничем не в силах заплатать и зашить» [т. 7, с. 54], – писал он П.А. Плетневу о цензурном изъятии повести. Следует особо отметить, что бунт Копейкина «устремлен на одно только казенное» [т. 6, с. 528–529], т. е. направлен исключительно против чиновничьего государства, символом которого является чиновник «средней руки» Чичиков. Замечательно и то, что в черновом варианте сюжет о бунтовщике завершался его эмиграцией в Соединенные Штаты.

В сохранившихся главах второго тома поэмы тема бунта продолжена Гоголем как тема спасения Русской земли от незаконного правления чиновников-взяточников. Генерал-губернатор символизирующего Россию «сборного города» Тьфуславля обращается к ним с речью: *«Знаю, что никакими средствами, никакими страхами, никакими наказаниями нельзя искоренить неправды, она слишком уже глубоко вкоренилась. Бесчестное дело брать взятки сделалось необходимостью и потребностью даже и для таких людей, которые и не рождены быть бесчестными. Знаю, что уже почти невозможно многим идти противу всеобщего течения. Но я теперь должен, как в решительную и священную минуту, когда приходится спасти свое отечество, когда всякий гражданин несет все и жертвует всем, я должен сделать клич хотя к тем, у которых еще есть в груди русское сердце <...> Дело в том, что пришло нам спасти нашу землю, что гибнет уже земля наша не от нашествия двадцати иноплемennых языков, а от нас самих»*<sup>66</sup> [т. 7, с. 125–126].

Противостояние Антихристу для Курбского, Аввакума и Гоголя означало выстраивание собственной жизни по канонам «*богоподражательного жития*»<sup>67</sup>. Для автора «Мертвых душ» путь от Антихриста Чичикова неизбежно лежал к познанию Христа. *«Анализ над душой человека таким образом, каким его не производят другие люди, был причиной того, что я встретился со Христом»* [т. 8, с. 214; письмо С.П. Шевыреву от 11.02.1847, Неаполь]. Новое жизнестроительство для Гоголя было именно отталкиванием от главного героя поэмы и его двойников. Типизация образов совершалась, в том числе, путем передачи им автором собственных порочных, греховных черт. «Не думай, однако же <...> чтобы я сам был такой же урод, каковы мои герои. Нет, я не похож на них. Я люблю добро, я ищу его и сгораю им; но я не люблю моих мерзостей и не держу их руку, как мои герои; я не люб-

<sup>66</sup> Читатели, незнакомые с данным текстом, часто относят его к современной публицистике.

<sup>67</sup> Слова царя Алексея Михайловича Романова об Аввакуме (см.: Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания. – Л., 1975. – С. 55).

лю тех низостей моих, которые отдаляют меня от добра. Я воюю с ними, и буду воевать, и изгоню их, и мне в этом поможет Бог. <...> Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что предал их своим героям. <...> вижу много в себе пороков; но они уже не те, которые были в прошлом году: святая сила помогла мне от тех оторваться» [т. 8, с. 296–297].

Законы, по которым строился духовный путь художника, процессы, ими вызванные, были непонятны для сторонних наблюдателей. Их выражение часто прочитывалось как проявление странного, лживого, гордыни или даже мании, паранойи и сумасшествия. Несомненно, и для самого писателя на этом пути было много неожиданного и трудно уяснимого. Встреча с архетипом, с точки зрения психоаналитической, – это столкновение с таинственным, с тем, что не может быть объяснено до конца ни другим, ни себе. В данном случае это было то, что можно определить как прямое, а потому предельно обостренное видение и переживание Бога и дьявола, Христа и Антихриста. Ясно осознаваемая подчиненность Высшей воле, ощущение собственной избранности, а вместе с этим сверхценности слова, внушенного тебе как посреднику между Богом и читателем, убежденность в необходимости и обязанности передачи этого слова (отсюда учительство, проповедь, исповедь), аскетизм, самосакрализация, – все это закономерные проявления актуализации в психике глубинных, архетипических структур.

У Гоголя можно обнаружить «игру в тайну» – он далеко не все объяснял читателям. С другой стороны, без того, что А.С. Пушкин называл «тайной занимательности», искусства и не существует. В данном же случае загадочность художника и его текста объясняется не столько игрой, сколько тем, что он действительно описывал вдруг открывшиеся ему бездны, глубины – явление, до конца не поддающееся рациональному объяснению и выражению.

В.А. Воропаев напоминает о гоголевском понимании искусства: «Назначение его – служить “незримой ступенью к христианству”, ибо современный человек “не в силах встретиться прямо со Христом”»<sup>68</sup>. Это так, но невозможно принять спрямленный взгляд исследователя, выраженный в тезисе: «Вся его [Гоголя] жизнь, подобно жизни инока, была непрерывным подвигом и восхождением к высотам духа»<sup>69</sup>. Путь Гоголя «от светского к

---

<sup>68</sup> Воропаев В. Николай Гоголь. Опыт духовной биографии. – М., 2008. – С. 109.

<sup>69</sup> Там же. – С. 3.

Можно напомнить, что писал о теме «Гоголь и вера» К.В. Мочульский. «Помещичий быт в Васильевке, напоминавший мир Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны, отличался обрядовой, патриархальной религиозностью. Ребенка Гоголя водили в церковь, возили по богомолям в Диканьку, Булищи, Лубны, заставляли поститься и слушать чтение Четы-

духовному писателю» был путем от Антихриста к Христу и лежал через «перелом» – работу над сюжетом-анекдотом о скупщике мертвых душ. Именно творчество привело его к абсолютам духовного познания мира и человека, к иноческому идеалу, но никак не служило помехой на этом пути. Если в какой-то момент Гоголь и готов был забыть свое мирское имя, то в конце концов он пришел к пониманию монашеского служения как служения России, миру и в миру каждого на своем поприще так, как служат Христу в монастыре<sup>70</sup>. Таким его служением было Слово.

Миней. Впоследствии он резко осудил религиозное воспитание, полученное им в детстве: «Ж несчастью, родители редко бывают хорошими воспитателями детей своих... На все я глядел бесстрастными глазами; я ходил в церковь, потому что мне приказывали или носили меня; но, стоя в ней, я ничего не видел, кроме риз, попа и противного рвення дьячков. Я крестился, потому что видел, что все крестятся».

Гоголь не принадлежал к тем избранным, которые рождаются с любовью к Богу; патриархальная религиозность, окружавшая его детство, осталась ему чуждой и даже враждебной. Вера должна была прийти к нему другим путем – не от любви, а от страха. Вот как зародилось в душе его религиозное чувство.

«Один раз, – пишет Гоголь матери, – я живо, как теперь, помню этот случай – я просил Вас рассказать мне о Страшном Суде, и Вы мне, ребенку, так хорошо, так понятно, так трогательно рассказали о тех благах, которые ожидают людей за добродетельную жизнь, и так разительно, так страшно описали вечные муки грешных, что это потрясло и разбудило во мне всю чувствительность, это заронило и произвело впоследствии во мне самые высокие мысли».

Конечно, в этом рассказе ударение падает не на описание наград за добродетель, а на изображение мук грешников. Страшная картина, нарисованная болезненным воображением мистически одаренной матери, «потрясла» Гоголя. Об этом потрясении он уже никогда не забудет; его религиозное сознание вырастет из сурового образа Возмездия» (*Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя. – М., 2004. – С. 8–9*).

К.В. Мочульский – один из авторов, документально фиксирующих периоды разного отношения Гоголя к вере. В чем-то данные комментарии можно дополнять и уточнять, но спрямления никак не получается.

<sup>70</sup> Уже добровольная смерть Бориса и Глеба была святым примером и служением миру. Становление монашеского общежития в Киевской Руси происходило на основании той же идеи. «Игумен Феодосий не только не изолировал своего монастыря от мира, но и поставил его в самую тесную связь с мирским обществом. В этом состоял его завет русскому монашеству. Самое положение монастыря под Киевом как бы предназначало его для общественного служения» (*Федотов Г.П. Святые Древней Руси. – М., 1990. – С. 65*). Во второй половине XVI–начале XVII в. данный тип служения всею своею жизнью воплотила муромская помещица Ульяния Осоргина. Вслед за Гоголем необходимость служения «высшего» человека в миру, его досмотра за больными, зараженными «трихинами» (идеями), провозгласил Достоевский.



Аввакум и Гоголь наиболее состоятельны в своем служении. В эсхатологическом («на краю времен»<sup>71</sup>) противостоянии *анти*-миру они строили свое «богоподражательное житие», воплотив его еще и в тексте. Не имея возможности останавливаться на этом подробно, отметим неожиданные сцепления и смыслы, возникающие исключительно в рассматриваемом контексте.

Мир, в котором живут Курбский и Аввакум, строится по модели «мученического жития». Светским аналогом данному жанру является один из вариантов «трагедии». Не случайно это слово появляется в «Истории о великом князе Московском» Курбского. Жизнь народная в границах *анти*мира выстраивается по канонам трагедии. Эти смыслы странным образом реализуются в «Мертвых душах». Станным, потому что они связаны с текстом, исходящим из уст Чичикова. «Эх, русский народец! не любит умирать своею смертью!» [т. 6, с. 137], – подводит герой итог своим размышлениям о судьбах мужиков. Бега, несчастная смерть, убийство и самоубийство, – вот трагические финалы этих судеб. Их можно прочесть и как мученичество...

Самоубийство, в том числе в варианте самоуморения постом, в проповеди Аввакума мыслится как поступок, логично завершающий противостояние власти антихристовой. В нем нет греха, ибо оно есть казнь от царства и слуг Антихриста, духовная победа над ними, мученичество, уход в святость. В апреле 1670 года в Пустозерске, после казни своих союзников («за их речи» «и за крест» иноку Епифанию, попу Лазарю и дьякону Федору вторично резали языки и рубили пальцы правой руки), Аввакум был готов умереть себя постом. «Умереть хотел, не едши, и не ел дней с восемь и болши, да братья паки есть велели»<sup>72</sup>.

В смерти Гоголя так или иначе мерцают схожие смыслы. Вспомним хотя бы слова из письма (от 03.03.1852) И.С. Тургенева к И.С. Аксакову: «Эта страшная смерть – историческое событие, понятное не сразу: это тайна, тяжелая, грозная тайна – надо стараться ее разгадать, но *ничего отрадного не найдет в ней тот, кто ее разгадает...* <...> Трагическая судьба России отражается на тех из русских, кои ближе других стоят к ее недрам, – ни одному человеку, самому сильному духом, не выдержать в себе борьбу целого народа, и Гоголь погиб! *Мне, право, кажется, что он умер потому, что решил, захотел умереть, и это самоубийство началось с истребления “Мертвых душ”...*»

---

<sup>71</sup> См.: *Плюханова М.Б.* О некоторых чертах личностного сознания в России XVII в. // *Художественный язык средневековья.* – М., 1982. – С. 186.

<sup>72</sup> Памятники истории старообрядчества XVII в. – Стб. 63; ср.: там же. – Стб. 212.



И Аввакум, и Гоголь вышли из недр народной России. Сказанные Гоголем за несколько часов до смерти слова «Лестницу, поскорее, давай лестницу!..» свидетельствуют о том, что он уходил по небесной лестнице к тому, кого более всего желала его душа, к Христу. Уходил из мира, принадлежащего Антихристу и душам тех, кого ему удалось умертвить. В этом заключении открывается мистическая, духовная тайна последних 17 лет жизни и творчества, самой смерти писателя. С точки зрения психоаналитической, смыслы этой тайны пронизаны очевидной строгой логикой.

«Все мною описанное замечательно только в психологическом значении» [т. 8, с. 427], – писал Гоголь в 1846 году. Психология – предельно сложный предмет, в ее познании легко ошибиться, но придумать ее нельзя. К придуманной психологии нет ни доверия, ни интереса. Проявление сюжета-архетипа о Христе и Антихристе неоднократно верифицировано нами на примере творчества разных авторов. Гоголь – один из них. «Мертвые души» – документальное психоаналитическое исследование русской жизни второй четверти XIX века. Если смотреть с этой позиции, то автор описывает не Чичикова, Манилова, Плюшкина и пр., но совершенно реальную энергию мертвого духа. (Герои лишь персонифицируют ее.) Неудача с попыткой воскресения Чичикова свидетельствует о том, что энергия самораспада русской жизни становится с означенного периода не просто типичной, а едва ли не всепоглощающей. Формулировка рациональных смыслов гоголевского открытия лежит в плоскости объяснения поступков чиновника «средней руки» как типа, который является двойником большинства чиновников и помещиков, населяющих поэму. *Чичиков-чиновник-предприниматель не умеет делать ничего, кроме как лгать, воровать, подделывать документы, втягивать в свои аферы других, манипулировать, прикрываясь маской доброжелательности и сочувствия. Его деятельность абсолютно несозидательна, как любое зло, она лишена и лишает будущего, отнимает его у всех. Описанная Гоголем психология является едва прикрытой некрофилией и таит в себе неизбежность скорого видимого ее проявления.* Потому прав Гоголь, когда воспринимает свое время как «тяжелую годину всемирного землетрясения, когда все поумтилось от страха за будущее» [т. 8, с. 278]. Прав он и в следующих пророческих строках (как бы странно они ни звучали для современного рационально настроенного читателя): *«И непонятной тоской уже загорелась земля; черствей и черствей становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!»* [т. 8, с. 416].

Правоту Гоголя подтвердила история. «Уже давно хочет родиться антихрист <...> Он уже и теперь нарождается, но только некоторая часть его порывается показаться в мир. Он избирает для себя жилищем самого человека и показывается в тех людях, от которых уже, кажется, при самом рождении отшатнулся ангел, и они заклеены страшной ненавистью к людям <...> *Бесчисленны будут жертвы этого адского духа, живущего невидимо без образа на земле*» [т. 3, с. 443–444], – пророчествовал Гоголь устами своего двойника-героя. Какая разница, в какой форме сказана истина. Психодиагностика Гоголя безупречна. Писатель не зря боялся будущего, нарождавшийся мертвый дух готовил «всемирное землетрясение» для Империи, он должен был поглотить, уничтожить ее. Та же участь еще при истоках была уготовлена *антимиру* под названием Советский Союз, созданному по законам того же духа смерти. Приходится понять, что основанная на началах некрофилии, пронизанная энергией распада и нелюбви к жизни и к человеку современная Россия равно не имеет абсолютно никаких шансов на будущее. Необходимы перемены оснований для их обретения.

В рассмотренной нами странной сюжетике (хорошо объясняющей, из каких глубин вырастает так называемое художественное творчество) смерть Гоголя не является ни самоубийством от заблуждений, невроза, тоски, депрессии, безвыходности или сумасшествия, ни покаянным отвержением всего плотского и уморением «себя голодом в подвиге спиритуализма» (А.В. Карташов), ни «замаскированным самоубийством гностика, разрывающего плотские узы» и так уходящего из «ненавистного ему мира» (М. Вайскопф). Может быть, самым главным виновником смерти, убийцей Гоголя был Чичиков – воплощение энергии тьмы, не-удачи, небытия, самораспада. Неужели в какой-то момент Гоголь почувствовал ее *всепоглощающую силу, ее окончательную победу* над светлой, жизнестроительной стороной русской жизни, над духом живым? Для нас это самый страшный вопрос, вызванный приближением к тайне ухода Гоголя.

Через двое суток после смерти Николая Васильевича С.Т. Аксаков писал: «Я признаю Гоголя *святым*, не определяя значения этого слова. *Это истинный мученик высокой мысли, мученик нашего времени и в то же время мученик христианства*»<sup>73</sup>. Святость и мученичество Гоголя, как и Аввакума, действительно трудно определяются словами. По крайней мере, они за пределами канонических рамок.

---

<sup>73</sup> Письма С.Т. Аксакова и И.С. Аксакова после смерти Гоголя // Гоголь в русской критике: Антология. – М., 2008. – С. 152.

## МОТИВНАЯ ДИНАМИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А.П. ЧЕХОВА 90–900-Х ГОДОВ: ОТ СКУКИ К ТЕРПЕНИЮ

---

*Л.П. Якимова*

Особой склонности к мотивному исследованию произведений Чехова ни русское, ни зарубежное литературоведение не обнаруживало никогда, о чем поражающая своим объемом чеховиана свидетельствует с неопровержимой наглядностью, хотя склонность самого писателя к мотивному мышлению безусловна и достигает иногда редкой высоты смыслового и эмоционального напряжения. В силу этого в многообразии способов, приемов и средств, к которым прибегают в исследовании творчества Чехова, на свою долю результативности может рассчитывать и попытка открыть некоторые его особенности ключом мотивного анализа, исходя из принципа частотности-повторяемости определенного рода лексем. Соприродность такого рода анализа чеховской манере художественного письма не вызывает сомнения: ярко и остро выраженная мотивность предстает как одна из принципиальных особенностей чеховского текста, восходящих к давно отмеченным чеховедами парадигмальным свойствам его поэтики – стремлению к «самораскрытию» изображаемой действительности, сдержанному звучанию авторского голоса, «отказу от прямого психологического раскрытия образа»<sup>1</sup>. С особой силой наглядности мотивная напряженность чеховского нарратива выявилась в поздний период творчества – 90–900-е годы, чему способствовали и обстоятельства общественной жизни, и характер художественных исканий писателя в это время.

По степени частотности в произведениях Чехова вне всякого сомнения первенство принадлежит мотиву скуки. Не нужно было бы заглядывать в частотный словарь, если бы по произведениям Чехова таковой был создан, чтобы воочию убедиться в этом. Скука томит, одолевает, преследует героев писателя независимо от того, относятся ли они к бедным или богатым, старым или молодым, являются ли жителями столиц или провинциалами, южанами или северянами. В одинаковой мере подвержены скуке мужчины и женщины. Не зависит степень актуализации мотива скуки ни от жанровой характеристики произведения – будь то проза или драматургия, ни от модуса их художественности: от скуки изнемогают герои и комедий Чехова. О значимости мотива свидетель-

---

<sup>1</sup> *Тагер Е.В.* Новый этап в развитии реализма // Русская литература конца XIX–начала XX века. Десяностые годы. – М., 1968. – С. 131–132.

ствует и то, что он представлен и в такой сильной позиции, как заглавие: «Скука жизни», «Скучная история».

Печатью повышенной авторской акцентированности этого мотива отмечена пьеса «Иванов» (1889), где скука воспринимается не как преходящее настроение, а как форма бытийного состояния героев, проявляясь в их речи редкой полнотой и богатством синонимических обертонов лексемы: скука – «мерлехлюндия», «меланхолия, благородная тоска, безотчетная скорбь», «уныние, недовольство», «утомление», «тоска, холодная скука», «скучно и жутко»... По характеру мотивного напряжения пьесе «Иванов» можно отнести к числу самых сокровенно-потаенных текстов Чехова конца 80-х годов. Писатель как будто ставит какой-то лексический эксперимент, заставляя своего героя изыскивать все новые уточнения к душевному состоянию скуки-тоски как глубинного отражения жизненной надломленности, растраченности и утомленности: «Посмотрите, на что он похож: меланхолия, сплин, тоска, хандра, грусть...»<sup>2</sup>.

Феноменологическая парадигма мотива скуки задана романом Пушкина «Евгений Онегин». Явившись в истории русской литературы романом архетипическим, обозначив истоки многих ее составляющих в области как формы, так и содержания, в том числе и начало многих ее мотивных линий, роман и социально-психологический концепт скуки представил в многообразии его феноменологических проявлений<sup>3</sup>. Принципиально важно, что онегинская скука еще свободна от груза тех негативных коннотаций, которым оказался обременен этот мотив в произведениях XX века, в особенности обращенных к изображению провинции, в которой многие писатели видели тормоз на путях прогрессивного развития России. Скука у Пушкина раскрывается скорее как органически присущая жизни сторона, иногда как бы даже полностью синонимизируясь с ней и выступая проявлением экзистенциальной нормы. Фраза: «Деревня, где скучал Онегин...», сообщая о местонахождении героя, не содержит какой-либо настораживающей интонации, а дальнейшее изложение событий лишь подтверждает сближенность понятий «скучать – проживать – пребывать – жить – существовать». Подобно этому и «скучная история» профессора Николая Степановича представлена читателю как история жизни, восходя-

---

<sup>2</sup> Чехов А.П. Иванов // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М., 1974–1983. – Т. 12. – М., 1978. – С. 12. Далее сноски на это издание даются с указанием произведения, тома, страниц.

<sup>3</sup> См. Якимова Л.П. Мотив скуки как нарративный фактор русской литературы // Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте. – Новосибирск, 2008. – С. 548–549.

щей к общим законам бытия и открывающей свой тайный смысл лишь в общем контексте творческих исканий писателя, в том числе и мотивных поворотов его художественной мысли.

В этом плане особенно важным представляется обратить внимание на резкую смену мотивного климата, случившегося в творчестве писателя у самого истока 90-х годов. Эта смена мотивного вектора несомненно связана с историей его поездки на остров Сахалин «коннопешим», как он выражался, образом через всю Сибирь. Целый год его жизни – 1890-й – прошел под знаком Сибири: с января, когда было подано письмо в канцелярию Главного тюремного управления с просьбой о разрешении «отправиться с научными и литературными, целями в Восточную Сибирь... желая, между прочим, посетить остров Сахалин»<sup>4</sup>, до апреля, когда шла напряженная работа по изучению разного рода литературы, посвященной географии, истории, экономики и культуры далекого края. С 21 апреля длилось само странствие по Сибири с остановкой в три месяца на Сахалине до возвращения домой уже в декабре того же года<sup>5</sup>.

Именно это протяженное во времени и в пространстве сибирское «странствие» обозначило новый рубеж его творческого пути, определило новый вектор его художественных исканий, переведя их на другую орбиту.

Биографический факт поездки Чехова на Сахалин через всю Сибирь предметом особого, выделенного рассмотрения был постоянно и до сих пор интересует возможностью открываться новыми смысловыми и эмоциональными абрисами, оставляя в убеждении, что духовная и художественная значимость этого события в творческой и личной жизни писателя все еще не оценена в должной степени. Сама проблема мотивации этой поездки остается открытой, обнаруживая недостаточность, неполноту ее аргументации перипетиями личной жизни писателя, ощущением творческого кризиса, желанием обновить запас жизненных впечатлений и т. д. В таком контекстном наборе причин и поводов к сибирскому путешествию нельзя сбрасывать со счета и патриотическую версию: «Сахалин, – пишет Чехов Суворину, настойчиво отговаривавшего его от поездки, – это единственное место, где можно изучать колонизацию из преступников, им заинтересована вся Европа, а нам он не нужен? Не раньше, как 25–30 лет назад, наши же русские

---

<sup>4</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М., 1974–1983. – Письма. – Т. 4. – М., 1978. – С. 10. Далее сноски на это издание с указанием произведения, тома, страниц.

<sup>5</sup> См.: Якимова Л.П. Мое сибирское богатство // Сибирские огни. – 2009. – № 10.

люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, а нам это не нужно...»<sup>6</sup>.

Однако причины, подтолкнувшие писателя к столь решительному шагу, лежат глубже всех этих, не лишенных внешней убедительности, аргументов. Главное, что Чехов остро ощутил идущую из глубин сознания и подсознания внутреннюю потребность в такой поездке, своего рода духовную миссию, призыв личной воли и ответственности перед самим собой: «Я сам себя командую, на собственный счет», – упорно опровергал писатель слухи о том, что его «будто кто-то командует туда... Вздор»<sup>7</sup>. «Самокомандировочный» характер сибирского путешествия проистекал из остро назревшей необходимости выверить накопленные жизненные наблюдения каким-то иным, обостряющим сформировавшийся взгляд на человека опытом жизни, поверить художественную антропологию обстоятельствами, не исключая экстремального исхода. О том, какие глубинно-внутренние надежды, способные сказаться на художественном мире, возлагал он на встречу с неведомым краем, свидетельствует его готовность и к такого рода опасностям долгого пути, которые не исключали даже гибели: «На днях, – пишет он Лаврову, – я надолго уезжаю из России, быть может, никогда уж не вернусь»<sup>8</sup>, а в письме Суворину признается: «У меня такое чувство, как будто я собираюсь на войну»<sup>9</sup>.

Прямую сопряженность мотивов сибирской поездки именно с характером художественных исканий, особенностями развития эстетической мысли Чехова на перевале от 80-х к 90-м годам подтверждают события его творческой жизни. Непосредственно предшествовавший поездке 1889 год ознаменовался постановкой пьесы «Иванов» в Александринском театре и выходом в свет повести «Скучная история», двумя произведениями, герои которых – и достаточно еще молодой помещик Николай Иванов, и старый профессор Николай Степанович – предстают в момент наивысшего испытания своих духовно-душевных сил требованиями неостановимо движущейся действительности и прежде всего ответственностью перед самыми близкими людьми, и гибнут, не обнаруживая воли к соответствию обстоятельствам. «Застреливается», как указано в последней ремарке, Иванов; на исходе дней, в предчувствии близкого конца оставляет автор Николая Степановича: «Меня скоро не будет», – признается он своей воспитаннице Кате.

И пьеса, и повесть вызвали такой мощный шквал противоречивых толков, суждений и интерпретаций, что оборачивалось уже

---

<sup>6</sup> Чехов А.П. Письма. – Т. 4. – С. 32.

<sup>7</sup> Там же С. 29.

<sup>8</sup> Там же. – С. 56.

<sup>9</sup> Там же. – С. 62.

реальной угрозой сохранению авторской идентичности. «Толков о вашей пьесе не обобратся»<sup>10</sup>, – сообщали Чехову, но не меньше толков порождала и повесть. Главным источником их порождения была, конечно, прибегая к терминологии современного литературоведения, непризнание законов рецептивной эстетики, прежде всего неразличение позиций автора и его героев, неспособность чтения художественного текста, исходя из его внутренних законов и самодостаточности. Разумеется, общепризнанная чеховская «объективность», отсутствие прямых подсказок требовали от читателя дополнительных рецептивных усилий – способности учитывать внутреннюю связность всех компонентов художественного текста: подтекста, невербальных смыслов, переключения повествовательных модусов и т. д. Однако скрытый коммуникативный потенциал художественного текста оказывался чаще всего невосребованным и в результате такого чтения «вопреки тексту», «поверх текста» становилось возможным поставить писателю в вину, с одной стороны, «неопределенность в обрисовке центрального героя, неясность авторского отношения к нему»<sup>11</sup>, другим же, наоборот, почувствовать «отношение к нему отрицательное»<sup>12</sup>, что не служило препятствием для третьих усматривать сочувственное и даже оправдательное отношение автора к герою, чье личное безволие и опустошенность оборачивались невыносимыми страданиями для других.

Чеховская «объективность», таившая скрытую для читателя рецептивную опасность отождествления жизненных взглядов автора и героя, сыграла особенно злую шутку с мыслью героя «Скучной истории» о пагубном отсутствии «общей идеи», когда в течение целых десятилетий осмысления повести неспособность Николая Степановича обрести цельный взгляд на мир пытались повернуть к арсеналу бытующих в обществе «теорий» и «течений» и часто ассоциировали с чеховским «равнодушием к направлению».

Не избежал такого рода опасности произвольного, не детерминированного текстом, толкования творчества Чехова и Лев Шестов, откликнувшись на смерть писателя статьей «Творчество из ничего», начав ее сакраментальной фразой: «Чехов умер – теперь можно о нем свободно говорить»<sup>13</sup>. Знаменательно, что главные постулаты для утверждения своих взглядов автор извлекал в основном именно из произведений, непосредственно предшествовав-

<sup>10</sup> Чехов А.П. Иванов. – Т. 12 / Подгот. примеч. И.Ю. Твердохлебова. – С. 340.

<sup>11</sup> Там же. – С. 341.

<sup>12</sup> Там же. – С. 343.

<sup>13</sup> Шестов Л. Творчество из ничего (А.П. Чехов) // А.П. Чехов: pro et contra / Сост., предислов., общая ред. И.Н. Сухих. – СПб., 2002. – С. 566.



ших поездке Чехова в Сибирь, т. е. пьесы «Иванов» и повести «Скучная история», чтобы уже посмертно обвинить его в тяжком, попросту непростительном, но тщательно и умело скрываемом от человечества грехе: «Чтобы в двух словах определить его тенденцию, я скажу: Чехов был *певцом безнадежности*. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти двадцатипятилетней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды. В этом, на мой взгляд, сущность его творчества. Об этом до сих пор мало говорили – по причинам, вполне понятным: ведь то, что делал Чехов, на обыкновенном языке называется преступлением и подлежит суровой каре»<sup>14</sup>.

Статья действительно похожа на детективное расследование, предпринятое средствами, исполненными своемыслием, вымыслами и полным небрежением законами художественного творчества. В соответствии со средствами литературно-критического «следствия» оказался и приговор: «...несмотря на все напряжение творчества... он убедился, что выхода из запутанного лабиринта нет, что лабиринт, неопределенные блуждания, вечные колебания и шатания, беспричинное горе, беспричинные радости, словом все, чего так боятся и избегают нормальные люди, стало сущностью его жизни. Об этом и только об этом нужно рассказывать. Не мы выдумали нормальную жизнь, не мы выдумали ненормальную жизнь. Почему же только первую считают настоящей действительностью?..»<sup>15</sup>

Нельзя не заметить, что в подобного рода размышлениях Шестова «чеховское» стихийно перетекает в его собственные искажения ответа о сущности человеческого бытия. В этом плане Шестову, несмотря на всю выпрямленность его взгляда на творчество Чехова, невозможно отказать в силе интуитивного понимания важности феноменологически-экзистенциальных интенций в художественном мышлении писателя, равно как нельзя не признать и роли творчества Чехова в формировании философии экзистенциализма самого Шестова, что необязательно сопрягалось с отчаянием и безнадежностью как парадигмальным началом восприятия мира.

Логически рассуждая, если в художественном тексте произведений Чехова для исследователей типа Шестова не достало аргументов для разведения позиций автора и героя, то при желании такого рода аргументы легко было обнаружить в документах авторефлексивного характера, прежде всего в письмах, где автор уже снисходил до подсказок своим читателям и критикам, из которых

---

<sup>14</sup> Там же. – С. 567.

<sup>15</sup> Там же. – С. 596.



видно, до какой степени не совпадало его мировидение с жизненной позицией Иванова и Николая Степановича. Так, отсылая «Скучную историю» в журнал «Северный вестник», в письме его редактору А.Н. Плещееву он оправдывает наличие длиннот в рассуждениях героя характером его отношения к миру: «Эти рассуждения фатальны и необходимы, как тяжелый лафет для пушки. Они характеризуют и героя, и его настроение, и его *вилянье* перед самим собой»<sup>16</sup> (курсив мой. – Л.Я.). От иллюзий относительно того, что писатель «берет сторону» и вызывает «ненужные и опасные симпатии к разлагающемуся и гниющему существованию»<sup>17</sup> Николая Степановича, не оставляют следа и такого рода высказывания автора о своем герое: «Мой герой – и это одна из его главных черт – слишком беспечно относится к внутренней жизни окружающих и в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе...»<sup>18</sup>.

Чехову не суждено было вникнуть в смысл размахисто-безапелляционных заключений Л. Шестова, но можно представить, сколько душевной энергии требовалось на отражение критико-публицистической стихии, обрушившейся на него при жизни. Повидимому, остро ощутила потребность помимо текста самих художественных произведений и документальных источников добыть для читателя из глубинных скважин Бытия еще какие-то дополнительные аргументы своей авторской правоты, и поездка в Сибирь представала как продолжение диалога со своими героями, и критиками, и самим собой новыми, не лишенными жизненного экстрима, средствами, во всяком случае, расстояние между выходом в свет произведений о людях, не выдержавших гнета жизненной скуки и изнемогших под тяжестью земного существования, и решением писателя совершать странствие в Восточную Сибирь оказалось минимальным.

В творческой биографии Чехова конца 80-х годов состоялось еще одно событие, представшее в значении поворотного пункта его художественных исканий: дорожно-путевая фабула повести «Степь» (1888), обозначенной в подзаголовке как «история одной поездки», уже давала повод к осмыслению мотива дороги в его архетипически-мифопоэтическом изводе как Пути, восходящего к обретению высшего смысла земного существования. Уже здесь ощутимы были экзистенциально-феноменологические интенции восприятия мира, сказавшегося и в силе адамистического чувства, возникающего в дороге, когда мир открывается как бы заново, в первоявленных человеческому сознанию образах; и в глубине со-

<sup>16</sup> Чехов А.П. Письма. – Т. 3. – С. 252.

<sup>17</sup> Шестов Л. Творчество из ничего... – С. 575.

<sup>18</sup> Чехов А.П. Т. 3. – С. 253.

отнесенности детства со способностью первооткрытия мира; и в понимании ментальной значимости пространства и времени как метафизических категорий, влияющих на склад национального характера. Степная жизнь со всеми ее историческими, социальными и отдельно человеческими тайнами предстает в восприятии неискушенного житейским опытом ребенка – девятилетнего мальчика Егорушки, едущего с попутным обозом в город для поступления в гимназию, но иногда в повести происходит незаметная на первый взгляд смена повествовательных ракурсов, повествовательный голос обретает черты «взрослости»: «Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик-курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землей ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и всё то, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные...»<sup>19</sup>.

Эпическое напряжение чеховского стиля, происходившее от осознания сказочных богатств страны и одновременного сожаления по поводу их не востребоваемости – «гибнут даром!» – и ощущавшееся уже в «Степи», именно в результате обогащения сибирским опытом приросло новыми подходами к восприятию человека не как простой единицы человеческого сообщества, а как значимого субъекта Бытия.

Впечатление спонтанного характера поездки в Восточную Сибирь опровергают и другие реалии творческой биографии Чехова: о том, как развивалась и укоренялась «сибирская мысль» в его сознании, свидетельствует рассказ «Мечты» (1886), появившийся сначала в газете «Новое время» Суворина, вошедший затем в состав сборника «В сумерках», переиздававшийся тем же Сувориным двенадцать раз и даже побывавший в статусе хрестоматийного произведения<sup>20</sup>. Это рассказ о том, как «двое сотских...

---

<sup>19</sup> Чехов А.П. Степь. – Т. 7. – С. 46.

<sup>20</sup> «Особым отделом Ученого комитета Министерства народного просвещения рассказ признан пригодным для ученических библиотек средних и низших учебных заведений и для бесплатных народных библиотек». Цит. по: Чехов А.П. – Т. 5. – Примечания / Подготовил А.Л. Гришутин. – С. 664.

конвоируют в уездный город бродягу, не помнящего родства»<sup>21</sup>. Человек, по весьма веским причинам скрывающий свое имя, тем не менее о жизни своей сопровождающим его конвоирах рассказывает охотно. Его богатая житейскими поворотами биография отмечена и незаконнорожденностью, и малолетней причастностью к преступлению, и сибирской каторгой, и бегством с нее и, наконец, в его положении бродяги окрашена мечтой о возвращении в Сибирь в качестве вольного поселенца. В мечтах этого странного бродяги Сибири приданы черты крестьянской утопии о далеком крае, где «земля, рассказывают, ничем, все равно как снег: бери сколько желаешь!»<sup>22</sup> На притягательный образ края, где возможна «вольная жизнь», откликается и закосневшая в скучных буднях душа сотских: «В осеннюю тишину, когда холодный, суровый туман с земли ложится на душу, когда он тюремной стеною стоит перед глазами и свидетельствует человеку об ограниченности его воли, сладко бывает думать о широких, быстрых реках с привольными, крутыми берегами, о непроходимых лесах, безграничных степях. Медленно и покойно рисует воображение, как ранним утром, когда с неба еще не сошел румянец зари, по безлюдному, крутому берегу маленьким пятном пробирается человек; вековые мачтовые сосны, громоздящиеся террасами по обе стороны потока, сурово глядят на вольного человека и угрюмо ворчат; корни, громадные камни и колючий кустарник заграждают ему путь, но он силен плотью и бодр духом, не боится ни сосен, ни камней, ни своего одиночества, ни раскатистого эхо, повторяющего каждый его шаг.

Сотские рисуют себе картины вольной жизни, какую они никогда не жили; смутно ли припоминают они образы давно слышанного, или же представления о вольной жизни достались им в наследство вместе с плотью и кровью от далеких вольных предков, бог знает!»<sup>23</sup>.

Начиная с заглавия, текст рассказа помечен такого рода семантическими знаками, которые заставляют усомниться в реальности представлений его героев о Сибири: здесь и «ограниченность воли» к преодолению препятствий, и сладкие «думы» («сладко бывает думать») о приволье в далеком крае, и сам убаюкивающий тон разгулявшегося воображения о «вольной жизни» («медленно и покойно...»). Ситуация в корне меняется в 90-е годы. В результате долгого странствия по Сибири утопический ракурс решительно уступает место изображению ее живой, исполненной реальных противоречий действительности.

<sup>21</sup> Чехов А.П. Мечты. – Т. 5. – С. 400.

<sup>22</sup> Там же. – С. 401–402.

<sup>23</sup> Там же. – С. 403.

Сибирью Чехов отвечал на вопросы онтологической значимости, восходящие к его представлениям о высших ценностях жизни, и главной в их числе оказалась человеческая способность к самостоятельности. Самым важным оказалось то, что «выдержала экзамен», проверку мощным хронотопом Сибири чеховская антропология, вера в человека как такового: огромный потенциал его возможностей и высокую меру способностей управлять им. В Сибири Чехов столкнулся с самым первоисходным началом человеческой природы – волей к жизни, измеряемой силой живого, непосредственного противостояния неохватному пространству, суровому климату, природным стихиям и отменяющей заранее придуманные и свыше предписанные правила поведения, исходящие из абстрактных теорий объяснения жизни.

И до Чехова в Сибири бывали именитые люди – Гончаров, Короленко, Успенский, Ельпатыевский... Особенность же Чехова состоит в том, что он испытывает человека не препятствиями, чинимыми другими людьми из соображений выгоды, наживы, власти, а в ситуации чистой экзистенции – в процессе самоодоления. Экзистенциальный характер взгляда на человека в очерках «Из Сибири» задан их зачином:

«– Отчего у вас в Сибири холодно?  
– Богу так угодно! – отвечает возница»<sup>24</sup>.

Люди, осваивая далекий край, исходят из архетипического сознания жизни по Божьей воле и воспринимают сибирский топос как равнозначный их собственной природе, их собственной воле к жизни. Эта предрасположенность Чехова к архетипическому освещению художественного текста отчетливо проступает в рассказе «Мечты», ее нельзя не ощутить в повести «Степь», но Сибирь усилила эти интенции к улавливанию значимости подсознательного начала в природе человека, того, что досталось ему в «наследство... от далеких предков» и Божьего благословения, укрепила феноменологический фундамент его творчества.

Непосредственным итогом пребывания в Сибири явились дорожные письма Чехова родным, коллегам, знакомым, очерковый цикл «Из Сибири» и документально-публицистическая книга «Остров Сахалин», но по существу «просахалиненным» оказалось все последующее творчество писателя. Пронизанность сибирским духом характеризует всю его художественную систему 90–900-х годов: сибирский след не только ощутим в персонажах, характере конфликтов, сюжетно-фабульном уровне, особенностях повествовательного стиля, но и проникает в самые глубины его поэтики и эстетики, сущностно проявляется в чертах художественной антро-

---

<sup>24</sup> Чехов А.П. Из Сибири. – Т. 14–15. – С. 7.

пологии, самой философии творчества. В контексте же данной статьи особенно важным представляется отметить то, как изменяется в постсибирский период мотивный колорит художественного текста произведений Чехова, как, не уходя из его творческой атмосферы в принципе, мотив скуки перемещается на ее вторые уровни и планы. Теперь значение одной из самых креативных констант чеховского мировоззрения, своего рода эмоционально-психологических концептов его жизненной философии 90–900-х годов, активно переходит к мотиву терпения и синонимически сопряженным с ним мотивам воли, труда, работы, дела, творчества. Это отнюдь не то «тупое терпение», которым исполнены герои рассказа «Мечты», пассивно, «медленно и покойно», предающиеся «сладким» грезам о «вольной жизни». Смысловой акцент «терпения» делается не на покорности обстоятельствам, а на волевом преодолении их: «Я имел терпение сделать перепись всего сахалинского населения, – с удовлетворением исполненного долга сообщает Чехов в завершении свой поездки Суворину. – Я объездил все поселения, заходил во все избы и говорил с каждым...»<sup>25</sup>. Именно такого рода терпение, одухотворенное личным опытом трудной жизни в Сибири, выдержавшее проверку собственной волей к противостоянию обстоятельствам, вошло в творческий обиход Чехова поздней поры. И чем более близким становится исход жизни и конец творческого пути писателя, тем явственнее звучит и этот мотив, и надежда на преобразующую действительность волю к труду, и тем рельефнее феноменологизируется художественная мысль писателя.

Если вычлнить лейтмотивную логику пьесы «Три сестры» (1901), то со всей очевидностью проявится инфинитивная форма мотива работы-труда-«работать». Насыщеннее всего в этом отношении выглядят монологи Ирины и Тузенбаха: «Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги»<sup>26</sup>, – говорит Ирина. Об этом они ведут согласный диалог с Тузенбахом: « Работать нужно, работать. Оттого нам невесело и смотрим мы на жизнь так мрачно, что не знаем труда»<sup>27</sup>. Нелепая смерть помешает барону претворить в жизнь новые планы в духе «буду работать»<sup>28</sup>. И тем более бессмысленной выглядит его гибель от шальной пули бретера и циника Соленого, чем сильнее убеждает он в своей готовности сменить прежний курс жизни, на-

<sup>25</sup> Чехов А.П. Письма. – Т. 4. – С. 134.

<sup>26</sup> Чехов А.П. Три сестры. – Т. 13. – С. 123.

<sup>27</sup> Там же. – С. 135.

<sup>28</sup> Там же. – С. 147.

стойчиво повторяя: «Буду работать... Буду работать... Это я не брежу, а в самом деле, скоро поеду на кирпичный завод, начну работать... О, поедemте со мной, поедemте работать вместе»<sup>29</sup>, – уговаривает он Ирину.

О максимальной приближенности авторской позиции к жизненным исканиям героев в данном случае свидетельствует почти дословное совпадение их высказываний с текстом личных писем Чехова из Сибири. «Хорош белый свет. Одно только не хорошо: мы, – пишет он Суворину в одном из заключающих его сибирскую эпопею писем. – Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно понимаем патриотизм... *Работать надо* (курсив мой. – Л.Я.), а все остальное к черту. Главное – надо быть справедливым, а остальное все приложится»<sup>30</sup>.

При сценическом воплощении пьесы, знаменательно представляющей одним из итоговых произведений писателя, можно сказать, в своем роде его завещанием, этот текстуально и в самой высокой степени частотности явленный мотив обычно заслоняется вниманием к личным взаимоотношениям героев, в случае же читательской рецепции именно он выдвигается на первый план восприятия. Стремление к проявлению своей природной сути и земного предназначения через труд – работу – творчество, понимаемых одновременно и как неостановимая работа мысли, и как извечный труд поисков смысла жизни, и как творчество ее новых форм, выявляется в произведениях Чехова постсибирского периода не как черта человека будущего, а как исконно, сущностно, т. е. феноменологически ему присущая. «Не то, что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как была»<sup>31</sup>, – рассуждает Тузенбах. Как будто иначе думает Вершинин: «Вот таких, как вы, в городе теперь только три, в следующих поколениях – больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас... (*Смеется*)...»<sup>32</sup>.

Высказывания одного из героев как бы корректируют убеждения другого, и этот другой вступает в диалог с третьим, в свою очередь подтверждая или отрицая мнение первого, внося новые нюансы в перманентно длящийся и перетекающий за финальные пределы полилог героев пьесы, в результате чего драматический текст приобретает необычную глубину бытийственной тональности, до сих пор составляющей тайну его непреходящей притяга-

---

<sup>29</sup> Там же. – С. 164.

<sup>30</sup> Чехов А.П. Письма. – Т. 4. – С. 140.

<sup>31</sup> Чехов А.П. Три сестры. – Т. 13. – С. 147.

<sup>32</sup> Там же. – С. 163.

тельности и для зрителя, и для читателя. Знаменательны заключительные слова пьесы, поставленные в сильную позицию финала: «Если бы знать, если бы знать!»<sup>33</sup>

Усиление феноменологических интенций в художественном мире Чехова находится в прямой связи с видимыми переменами персонажного ряда его произведений: все заметнее становится фигура умудренного жизненным опытом старика, в своем роде носителя общего взгляда на мир, духовно-этического кредо и философии жизни в духе наделенности ее неотъемлемо общим смыслом. И что трудно не заметить, на такого рода героев лежит явственный отпечаток характера тех сибирских людей, которые неотступно сопровождали Чехова на пути следования к острову Сахалин – проводники, паромщики, ямщики, почталыоны, которые стоически выполняли свой служебный и человеческий долг, не отделяя одно от другого, делали свое дело с глубоким сознанием его нужности для других. Это и безымянный старик из повести «В овраге» (1900), биография которого отсвечивает богатым опытом сибирской жизни, в силу чего те слова утешения, которые находит он для женщины, возвращающейся из больницы с мертвым ребенком на руках, исполнены особой глубиной проникновенности: «Ничего... Твое горе с полгоря. Жизнь долгая – будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия!.. Я во всей России был и все в ней видел, и ты моему слову верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное. Я ходоком в Сибирь ходил, и на Амуре был, и на Алтае, и в Сибирь переселился, землю там пахал... Вот и помирать не хочется, милая, еще бы годочков два-

<sup>33</sup> Там же. – С. 188. Особо следует отметить, что философские аспекты мотивного поля пьесы «Три сестры» не исследованы. В действительности они не ограничиваются теми мотивами, на которые обращено внимание в данной статье или трудах исследователей творчества Чехова. Известно, какое пристальное внимание обратили чеховеды на ряд характерных для некоторых героев пьесы речевых повторов, вроде «мужик и ахнуть не успел, как на него медведь напал» у Соленого или «та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я» у Чебутыкина, сколько исследовательских усилий приложено к осмыслению их семантико-поэтической роли в создании художественного образа, но в той же пьесе, кажется, полностью обойден вниманием значительно более частый повтор в речи ее героев – фразеологизма «все равно». Частотность же этого повтора столь велика и столь сильно акцентирована автором, что исключает мысль о возможности его случайного возникновения и рождает реальное предположение об органической связи его с бытийственной глубиной художественного текста пьесы (см.: *Якимова Л.П.* Повести Леонида Леонова 20-х годов о революции и гражданской войне как жанрово-тематический и семантико-поэтический цикл. – Новосибирск, 2007. – С. 171).

цать пожил: значит хорошего было больше»<sup>34</sup>. Это из той же повести старый Костыль, убежденный в первенствующем значении людей труда и сумевший отстоять честь и достоинство плотника от фанаберийского натиска купца первой гильдии: «Вы, говорю, купец первой гильдии, а я плотник, это правильно. И святой Иосиф, говорю, был плотник. Дело наше праведное, богоугодное... Кто же старше? Купец первой гильдии или плотник? Стало быть, плотник, деточки!..

– Оно так, деточки. Кто трудится, кто терпит, тот и старше»<sup>35</sup>.

Проехав многие тысячи верст, Чехов приходит к убеждению, что не велением власти делается сибирская история: непоказным, «нормальным», повседневым мужеством ямщиков держится тракт, силою воли сибирских почтальонов функционирует такой государственный орган, как почта. Тональность описания особенностей труда сибирских почтальонов отличает какая-то даже особенная мера авторского проникновения, взволнованности, сопереживания их участи: «Сибирские почтальоны – мученики. Крест у них тяжелый. Это герои, которых упорно не хочет признать отечество. Они много работают, воюют с природой, как никто, подчас страдают невыносимо, но их увольняют, отчисляют и штрафуют гораздо чаще, чем награждают. Знаете ли, сколько они получают жалованья, и выдали ли вы в своей жизни хоть одного почтальона с медалью?»<sup>36</sup>

В ряду этих носителей неизбывной правды обращает на себя внимание близостью к авторскому восприятию никем не отмеченного подвига сибирских почтальонов фигура старика-сотского («доцкай», как называет он себя) из рассказа «По делам службы» (1899), который, зная цену суровой превратности жизни по формуле «было у Мокея четыре лакея, а теперь Мокей сам лакей», вот уже тридцать лет бестрепетно «ходит по форме», в любую непогоду – жару, метель, мороз, «от человека к человеку», разнося служебно-деловые бумаги – повестки, бланки, окладные листы, оставляя повествователя в убеждении, что вот он опять уедет в Москву, «а этот старик останется здесь навсегда и будет все ходить и ходить; а сколько еще в жизни придется встречать таких истрепанных, давно нечесанных, «нестоящих» стариков, у которых в душе каким-то образом крепко сжились пятиалтынничек, стаканчик и глубокая вера в то, что на этом свете неправдой не проживешь»<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> Чехов А.П. В овраге. – Т. 10. – С. 163.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Чехов А.П. Из Сибири. – Т. 14–15. – С. 30–31.

<sup>37</sup> Чехов А.П. По делам службы. Т. 10. С. 91–92.



Социально-административные функции этого героя те же, что и у сотских в рассказе «Мечты», но образ его рождается уже в рамках другой художественной антропологии: у «цоцкаго» – другой эмоционально-психологический тип личности. Он, как и конвоиры бродяги, предстает в «делах службы», терпелив в исполнении служебных обязанностей, зависим от капризной воли начальства и погодно-климатических перепадов: «Летом еще ничего, а зимой или осенью оно неудобно. Случалось, и утопал, и замерзал, – всего бывало. И в лесу сумку отнимали недобрые люди, и в шею били, и под судом был...»<sup>38</sup> Но в его терпении нет «тупости», слепой покорности обстоятельству. Каким-то внутренним чутьем он осознает свою прописанность в общем строении земной жизни, личную причастность ко всему «этому свету», и именно в общении с такого рода людьми, как «цоцкай», рождается у следователя Лыжина догадка о «какой-то связи, невидимой, но значительной и необходимой», которая существует «между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем»<sup>39</sup>. Не только общие «дела службы» сближают героев – «цоцкаго» Илью Лошарина и следователя Лыжина, но и общая принадлежность к тем, «кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это», исходя из того, что «неправдой не проживешь». Важно, что и в образе «цоцкаго», несмотря на дистанцию, отделяющую создание повести от сибирской поездки Чехова, все еще сквозит сибирский текст и заметно мерцание аллюзивного света, исходящего из авторского отношения к сибирским почталыонам. Симптоматично, что когда-то риторически прозвучавший в очерках «Из Сибири» вопрос, «знаете ли вы, сколько они получают жалованья?», именно в этом рассказе как будто и обретает конкретное разрешение в ответе сотского Ильи Лошарина на вопрос следователя Лыжина, сопровождаемый к тому же любопытством о побочных «доходешках» в виде добротного угощения «стаканчиком»: «А сколько вы получаете жалованья?»

В контексте семантико-поэтической акцентированности мотива терпения особую значимость обретает образ, отмеченный чертами программности, соответствующей концепции альтруистически-терпеливого служения делу театра и литературы. Пройдя через искус постижения высших сил Бытия путем участия в спектакле по декадентской пьесе Константина Треплева о мировой душе,

<sup>38</sup> Там же. – С. 89.

<sup>39</sup> Там же. – С. 99.

Нина Заречная и в условиях реального существования провинциальной актрисы силою самостоянья сумела сохранить человеческое достоинство и веру в жизнь: «В нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни»<sup>40</sup>.

Удивителен этот эффект мерцания непосредственно личностного присутствия автора и его сибирских героев в монологе-исповеди героини вплоть до прямого совпадения способов выражения мысли, сходства стилистических оборотов. «Я имел терпение» – из письма Суворину равнозначно «умению терпеть» Нины Заречной, равно как ее «умей нести свой крест» созвучно «кресту тяжелому», выпавшему на долю сибирских тружеников.

Подобно тому, как ощущал Чехов значение и силу «какой-то связи невидимой, но значительной между всеми-всеми», всего со всем, подобно этому такого рода связь была присуща его художественному миру, который предстает в виде единого и цельного космоса, где незримо связанными оказываются мотивный мир одного произведения с общей динамикой основных мотивных комплексов, смена мотивных ракурсов с нарастанием феноменологической глубины всего творчества, что в свою очередь сказывалось на изменении персонажного состава его произведений, приводило к перестройке художественной антропологии и т. д. Принцип нравственного императива, выраженный формулой «неправдой не проживешь», как абсолютная норма человеческого поведения, как феноменологически действующий закон в творчестве Чехова 90–900-х годов распространяется на всех членов общества независимо от их имущественного, сословного, любого социального статуса, в силу чего и традиционный сюжет о «толстых и тонких», богатых и бедных, хозяевах и рабочих, сильных мира сего и обездоленных обогащается новыми возможностями развития. Своеобразие такого рода произведений, обращенных к изображению жизни владельцев многомиллионных состояний и составляющих цельных циклов, как повести «Бабье царство» (1894), «Три года» (1895) и рассказ «Случай из практики» (1898), состоит в том, что, минуя остроты социальных противоречий между рабочими и работодателями, автор тем не менее акцентирует внимание на разлаженности внутреннего мира самих хозяев жизни, которых не минует воздействие законов, неизбежно касающихся «каждого», и которые в той же мере являются заложниками непознанных сил земного Бытия.

---

<sup>40</sup> Чехов А.П. Чайка. – Т. 13. – С. 58.

С некоторого времени, но не раньше 90-х годов, местоимение «каждый» приобретает у Чехова мотивный статус, и иногда его особую поэтико-смысловую нагруженность писатель отмечает восклицательным знаком – «каждого!». Смена антропологических координат, зеркально отразившаяся в динамике мотивных концептов постсибирского периода, выявляет возросшую склонность писателя к различным формам нарративного эксперимента. Если в буквально по горячим следам сибирских впечатлений написанном рассказе «В ссылке» (1892) он выверяет пределы зависимости-свободы человека от природных и социальных обстоятельств<sup>41</sup>, то в «Рассказе старшего садовника» (1894) предметом измерения становится сила доверия человеку, веры людей в друг друга, одного человека в другого. «Рассказ...» создавался в творческой атмосфере подготовки к изданию публицистически-исторической книги «Остров Сахалин» и давал писателю возможность выверить морально-этические стороны применимости смертной казни – выверить художественно-обобщенным осмыслением и использованием образов архетипической значимости. В композиционном плане – это рассказ в рассказе. Старший садовник Михаил Карлович в контексте спонтанно возникшего разговора о частоте оправдательных приговоров рассказывает легенду о том, как в одном маленьком городке жил человек, который «любил всех» и сам своим беззаветным служением людям – он был врач – заслужил любовь всех, но однажды этого человека, «который, казалось, своей святостью оградил себя от всего злого»<sup>42</sup>, нашли убитым. Невозможно было поверить, что кто-то совершил это злоумышленно, хотелось «предположить, что доктор в потемках сам упал в овраг и ушибся до смерти»<sup>43</sup>. Случай навел на убийцу и неопровержимые улики совершенного им преступления. Но и этот факт не поколебал веры жителей городка в незыблемость абсолютного закона человеческого существования: «этого не может быть, потому что не может быть никогда, и ведь случается, что улики говорят неправду»<sup>44</sup>. И судья отказался вынести обвинительный приговор на том основании, что такое преступление противоречит общему закону жизни: «Человек не способен пасть так глубоко!»<sup>45</sup>

Как видно, со времен Чехова вектор обсуждения актуальной до сих пор проблемы не изменился. Острота ее восприятия авто-

<sup>41</sup> См.: Якимова Л.Л. Мотив терпения в произведениях А.П. Чехова 90–900-х годов // Материалы к Словарю сюжетов мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2010. – Вып. 9. В печати.

<sup>42</sup> Чехов А.П. Рассказ старшего садовника. – Т. 8. – С. 345.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же. – С. 346.

ром, продиктованная личным опытом изучения реальной действительности каторжного острова, отозвалась в рассказе финалом, восходящим к программно значимым представлениям писателя о человеке и в этом плане отмеченным чертами заметного морализирования: «Убийцу отпустили на все четыре стороны, и ни одна душа не упрекнула судей в несправедливости. И бог... за такую веру в человека простил грехи всем жителям городка. Он радуется, когда веруют, что человек – его образ и подобие... Пусть оправдательный приговор принесет жителям городка вред, но зато, посудите, какое благотворное влияние имела на них эта вера в человека, вера, которая ведь не остается мертвой; она воспитывает в нас великодушные чувства и всегда побуждает любить и уважать каждого человека. Каждого! А это важно»<sup>46</sup>.

Важно и то, что, пройдя через текст многих последующих произведений Чехова и обогащаясь при этом новыми эмоционально-смысловыми оттенками, этот мотивный знак – «каждый!» обнаружился в контексте размышлений героев пьесы «Три сестры» о значении труда как фактора, связующего цепь времен: «Я буду работать, а через какие-нибудь 25–30 лет работать будет уже каждый человек. Каждый!»<sup>47</sup>

Семантико-поэтическое наполнение мотивного элемента «каждый» достойно отдельного рассмотрения, но и при общем взгляде на мотивную структуру творчества Чехова бесспорна его связь с пониманием человека как феномена, носителя и выразителя сущностных сторон Бытия, воспринимаемого как сфера действия надличностных сил, не отменяющих, однако, личной ответственности человека за свое конкретное, отдельное, индивидуальное бытие, когда чеховское «каждый» органично вписывается в общее пространство связи «между всеми-всеми».

Достоин внимания то, что обстоятельства жизни героев Чехова 90–900-х годов остаются прежними, но поставленные в те же общественные условия, когда все еще господствуют «лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилая скука»<sup>48</sup>, они не падают бессильными жертвами рутинно-повседневного существования, не ищут спасения в какой-то дежурной «общей идее», а находят иной выход: не «застреливаются», как Иванов, не ждут обреченно конца, как Николай Степанович, не впадают в беспросветное отчаянье, как его воспитанница Катя, а сознательно и стоически принимают неизбывные законы Бытия. В этом плане одной из самых погруженных в глубины бытийственной мысли и сохраняющих

---

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Чехов А.П. Три сестры. – Т. 13. – С. 123.

<sup>48</sup> Там же.

при этом пристальность внимания к характеру общественных отношений является повесть «Три года» (1895).

В глазах прежних исследователей острая социальная фактурность повести заслоняла ее экзистенциально-феноменологическую векторность. Весь этот круг роковых вопросов, которые проходят через большинство произведений «просахалиненского» периода, – социальная и ментальная природа равенства–неравенства, отношения хозяев и работников, владельцев многомиллионных состояний и зависимых от них людей, поиски «правды и счастья» как «каждым», так и «всеми-всеми», главный герой повести Алексей Лаптев переживает не в отвлеченно-философском плане, а как фактор собственной биографии, личной жизни, своего ежедневного существования. И проведя своего героя через многие жизненные испытания – смерть сестры, оставившей на его попечение двух девочек, страдания неразделенной любви, отчуждение ближайших родственников, отца и брата, неприязнь к «делу», к которому «не лежит душа», сомнение относительно своего права на не им нажитые «миллионы», в финале повести писатель тем не менее не оставляет у Лаптева чувства напрасно и «не так» прожитой жизни, не рождает ощущения, что «все было не то», как это случилось с героем Л. Толстого в повести «Смерть Ивана Ильича». Как ни изъязвлена внутренними противоречиями жизнь в доме Лаптевых, она течет по неизбывным законам вечности, приводя героя к мудрому приятию ее: на смену «плохому» приходит «хорошее», меняются лишь лики их. Теперь бремя (или все-таки счастье?) безответной любви суждено нести его жене – Юлии Павловне, миллионное дело от отца и брата перейдет к нему, и он не откажется от ответственности за родовой бизнес, а воплощением поступательного будущего предстанут две девочки: «Как они выросли! – думал он. – И сколько перемен за эти три года... Но ведь придется, быть может, жить еще тринадцать, тридцать лет... Что-то еще ожидает нас в будущем! Поживем – увидим!»<sup>49</sup> И вынесенная в самый конец повествовательного текста фраза «Поживем – увидим» в своей привычной для чеховских финалов модальности («быть может...») придает повести «Три года» четкую экзистенциально-феноменологическую завершенность.

Откликаясь на такого рода произведения, как «Три года», «По делам службы», «На подводе», «В родном углу» и т. д., закосневшая в штампованных трюизмах критическая мысль по-прежнему видела в чеховском герое лишь жертву социальных обстоятельств, а в писателе – неотступного обличителя торжествующей пошлости жизни, не в силах ощутить и осознать то, что художест-

<sup>49</sup> Чехов А.П. Три года. – Т. 9. – С. 91.

венная мысль писателя давно уже движется по орбите других представлений о природе человека. И в героине рассказа «В родном углу» (1897) Вере Кардиной критике привиделся всего лишь «еще один с художественной правдой нарисованный портрет в обширной галерее русских женщин... с их неудовлетворенностью, тоской, разбитыми надеждами»<sup>50</sup>, хотя повествовательная логика рассказа с его четко акцентированным финалом противится подобному восприятию.

Действительно, если исходить из внешних обстоятельств жизни героини, то они во многом ассоциируются с образом Кати. Молодая, красивая, образованная – «она кончила в институте, выучилась говорить на трех языках, много читала, путешествовала с отцом» – приезжает после смерти отца в родовую усадьбу, расположенную в степной глуши, и мир открывается здесь в своей экзистенциальной пустоте и скуке, грозящими поглотить ее: «Что делать? Куда деваться?»<sup>51</sup>; «где и как применить свои душевные силы, знания, ум, образованность?» Даже текстуально внутренние терзания героинь во многом перекликаются: «Не могу! Ради истинного бога скажите скорее, сию же минуту: что мне делать?»<sup>52</sup> – в надежде найти выход из жизненного тупика вопрошает Катя Николая Степановича: – «Хоть одно слово, хоть одно слово... Что мне делать?»<sup>53</sup> Мучительно ищет ответ на «проклятый» вопрос и Вера Кардина: «Она выписывала книги и журналы и читала у себя в комнате. И по ночам читала, лежа в постели. Когда часы в коридоре били два или три часа и когда уже от чтения начинали болеть виски, она садилась в постели и думала. Что делать? Куда деваться? Проклятый, назойливый вопрос, на который давно уже готово много ответов и, в сущности, нет ни одного»<sup>54</sup>. Однако за внешним сходством характера душевных мук героинь скрывается разная мера их самостоянья, личной воли к самоопределению, ответственности перед собой и другими. Если героиня «Скудной истории» надеется получить ответ на «проклято-назойливый» вопрос со стороны и немедленно («скорее, сию минуту»), а сам Николай Степанович в свою очередь связывает возможность найти ответ в опоре на некую спасительной силы «общую идею», тем самым усугубляя перманентный характер безответственности человека за свою судьбу, то героиня позднего, написанного почти через десятилетие, рассказа не полагается на «уже готовый» от-

---

<sup>50</sup> Чехов А.П. В родном углу. Примечания / Подгот. примеч. А.Л. Гришутина. – С. 531.

<sup>51</sup> Там же. – С. 316.

<sup>52</sup> Чехов А.П. Скудная история. – Т. 7. – С. 308.

<sup>53</sup> Там же. – С. 309.

<sup>54</sup> Чехов А.П. В родном углу. – Т. 9. – С. 319.

вет, а находит достаточно внутренней силы, чтобы самостоятельно сделать волевой жизненный выбор. В коротком рассказе достигнута предельная плотность смыслового и эмоционального содержания художественного текста: и тяжкие раздумья героини о новых обстоятельствах ее жизни, и стойкость интереса к теоретическим основам вопроса «что делать?», и активность психических усилий, не отделимых от аналитической работы ума, и зоркий взгляд на реалии жизни в родной усадьбе, и, наконец, душевный срыв, приведший к тому, «чего нельзя забыть и простить себе в течение всей жизни», предстают достаточным нарративным основанием того, чтобы не утратил в восприятии читателя своей убедительности итог волевых импульсов героини: «Нет, довольно, довольно! – думала она. – Пора прибрать себя к рукам, а то конца не будет... Довольно!»<sup>55</sup>

Бесспорно, рассказ «В родном углу» предстает как одна из значительных и не оцененных по достоинству вех на пути духовно-эстетических исканий писателя. Известный нарративный принцип авторского удаления–приближения к герою в этом рассказе демонстрирует свою предельную убедительность. За добытым путем духовного напряжения убеждением героини, что на роковой вопрос «давно уже готово много ответов и, в сущности, нет ни одного», слышим собственный голос писателя, который понимает, что «без мировоззрения нельзя», но не отождествляет его с расхожей «общей идеей», обещающей скорые, «сиюминутные», средства исправления жизни. Разрушительной силе внешних обстоятельств в рассказе противостоит недюжинная способность героини подняться на высоту бытийственного взгляда на окружающую действительность, понимания неизбежной силы жизни как вечного Бытия, в результате чего «это постоянное недовольство и собой, и людьми, этот ряд грубых ошибок, которые горой вырастают перед тобою, едва оглянешься на свое прошлое, она будет считать своею настоящею жизнью, которая суждена ей, и не будет ждать лучшей... Ведь лучшей и не бывает!»<sup>56</sup> И пережив, по Камю, «свой бунт», преодолев душевный кризис, болезненное привыкание к новой среде обитания, «выйдя замуж, она будет заниматься хозяйством, лечить, учить, будет делать все, что делают другие женщины ее круга»<sup>57</sup>, что делают, например, Соня Серебрякова и сестры Прозоровы.

Писатель не окрыляет героиню напрасными обещаниями легкого счастья, но и не лишает надежд на «хорошую» жизнь: свойс-

<sup>55</sup> Там же. – С. 323.

<sup>56</sup> Там же. – С. 324.

<sup>57</sup> Там же.

твенный его поздним произведениям характер повествовательной модальности («очевидно, счастье и правда существуют...») позволяет и читателю воспринимать жизнь как вечно длящуюся тайну не только какого-то другого мира, но и непосредственно окружающей «действительной жизни».

В жизненном выборе Веры Кардиной нет ни капитуляции перед действительностью, ни подвига самопожертвования, ни горького ощущения «разбитых надежд». Как и Лаптев, она не откажется от прежнего опыта «не так» прожитой жизни, мудро ощутив ее единственность, абсолютность, равнозначность своей человеческой сути.

Похоже, Вера Кардина открыла длинный ряд типологически родственных образов героинь, способных понять жизнь человека как «будничную и незнающую завершения деятельность, руководимую непосредственным альтруистическим чувством»<sup>58</sup>. Вслед за рассказом «В родном углу» появится рассказ «На подводе» (1897), где при всей акцентированности суровых условий труда и быта сельской учительницы Марьи Васильевны нет безысходного отчаянья Кати. Учительнице не отказано в надежде на свою долю любви и счастья, но главное, тяжесть деревенского существования искупается той мерой искренней признательности, которую испытывают к ней мужики, удостаивающие «барышню» мужского рукопожатия: «И чувствительно вас благодарим»<sup>59</sup>. Знаменательна сцена трактирного чаепития по возвращении из города, куда на подводе каждый месяц за жалованьем ездит сельская учительница<sup>60</sup>: «Марья Васильевна пила чай с удовольствием и сама становилась красной, как мужики, и думала опять о дровах, о стороже...

– Сват, погоди! – доносилось с соседнего стола. – Учительница из Вязовья... знаем! Барышня хорошая.

– Порядочная!»<sup>61</sup>

В интертекстуальном потенциале образов Веры Кардиной и Марьи Васильевны проглядывают черты и предшествующей им Нины Заречной, и последующих Сони Войницкой-Серебряковой, трех сестер Прозоровых вплоть до таких сближающих их биографических деталей, как знание трех иностранных языков с весьма проблематичной востребованностью их в провинции. В богатом

---

<sup>58</sup> Франк С.Л. Этика нигилизма // Вехи. Интеллигенция в России. – М., 1991. – С. 168.

<sup>59</sup> Нельзя не отметить стойкости дорожного текста с сохранением сибирской характеристики: непроходимость захолустных дорог представлена в рассказе «На подводе» в красках, несомненно, восходящих к авторской памяти о трудностях передвижения по сибирскому тракту.

<sup>60</sup> Чехов А.П. На подводе. – Т. 9. – С. 340.

<sup>61</sup> Там же.



персонажно-человеческом пространстве чеховских произведений фигура героини, вносящей в окружающую действительность дух стабильности, общепользуемой деятельности, осмысленно-терпеливого приятия жизни как абсолютно незыблемой ценности, становится все заметней, что существенным образом видоизменяло гендерный профиль чеховского творчества, неотвратно смещало прежний вектор предпочтительного внимания к типу женщин, олицетворенных в таких произведениях, как «Тина», «Попрыгунья», «Супруга», «Ариадна», «Анна на шее»...

Их вытесняет не только интеллигентная труженица, а что намного важнее – еще и носительница определенного жизненного кредо, выразительница определенного рода концепции, на глубине ее поэтико-эстетического воплощения восходящей к феноменологически-экзистенциальному видению мира автором.

Феноменологическая характерность художественного мышления Чехова, не без оснований дававшая повод к обвинению в «равнодушии к направлению», чего, кстати, не отрицал он и сам, не мысля себя «ни либералом, ни консерватором, ни постепенцем, ни монахом, ни индифферентистом»<sup>62</sup>, в действительности не означала равнодушия к общественно-идеологическим и в целом идейно-духовным и философским исканиям как в своей стране, так и в мире. Некий, сродни метафизическому, парадокс заключался в том, что именно непричастность к многообразию «общих идей», каждая из которых претендовала на роль спасительной и позиционировала себя как панацею от общественного зла и пороков, делала его творческую позицию реально неуязвимой, непреходящей и действительно спасительной.

На перевале веков – от XIX к XX – напряжение общественной жизни в России достигло пиковой высоты, неостановимо получая мощную подпитку в ожесточении идейной борьбы. Само понятие «борьбы» оказалось мистифицированным: из средства достижения благой цели «борьба» превращается в способ существования, даже образ жизни определенных общественных кругов. В азарте идеологического самоутверждения происходит подмена жизни как таковой «потребностью борьбы»<sup>63</sup>, мирного развития – провокативным подталкиванием к «переделам», «перестройкам», «перевертыванию». Наглядно проступает роковая роль стремления к скорым, незамедлительно-«сиюминутным» путям изменения жизни, своего рода «нетерпения», избыточности революционной воли, ведь «главное, – как говорит герой чеховской «Невес-

<sup>62</sup> Чехов А.П. Письма. – Т. 3. – С. 11.

<sup>63</sup> См.: Летопись литературных событий // Русская литература конца XIX–начало XX веков: 1901–1907. – М., 1971. – С. 355.

ты», – перевернуть жизнь, а все остальное не важно»<sup>64</sup>. Концентрация утопического вещества в духовной жизни России начинала перевешивать ее подлинность, представляла как реальная угроза ее ментальности, и в этой ситуации опасного крена русской истории стабильность творческой позиции Чехова, вытекающая из особенности его видения человека в мире, обретает поистине непреходящую значимость.

В этом контексте принципиально важным представляется обратить внимание на то, как возрастает у Чехова семантико-поэтическая роль мотива терпения по мере приближения к концу жизненного и творческого пути, роковым образом совпавшему не только с ростом общественного напряжения и неминуемости революции в стране, но и с общим восприятием наступившего времени как конца века – *Siecle de fin!* С течением времени углубляется инвариантность лексемы. В рассказе «Новая дача» (1899) «терпение» предстает уже в значении силы, способной регулировать человеческие отношения, сглаживать социальные конфликты, как фактор измерения глубины общечеловеческих связей. Желю инженеря Кучерова, построившего дачу близ деревни Обручановой и не сумевшего наладить добрососедских отношений с мужиками, кузнец Родион Петров призывает к терпению как единственной возможности ужиться на новом месте: «Не обижайся, барыня, – сказал Родион. – Чего там! Ты потерпи. Года два потерпи. Поживешь тут, потерпишь, и все обойдется. Народ у нас хороший, смирный... На Козова да на Лычкова не гляди... Прочие народ смирный, молчат... Иной, знаешь, рад бы слово сказать по совести, вступиться, значит, да не может. И душа есть, и совесть есть, да языка в нем нет. Не обижайся... потерпи.. Чего там!»<sup>65</sup>

И не столько на классовом, социальном или имущественном характере конфликта акцентирует внимание Чехов, сколько на его феноменологической сути – неспособности людей в сложившейся ситуации понять друг друга. И мужики в рассказе предстают вовсе не как кроткие пейзажи или жертвы тотальной несправедливости, а как обыкновенные люди, среди которых случаются и завистники, вроде Козова, и смутьяны типа Лычкова, и жизнь господ далека от идиллии, какой видится она с внешней стороны. У «барыни» Елены Ивановны «душа болит» из-за нескладывающихся отношений с родней мужа, к тому же она серьезно больна: «нет сна, не дают покоя головные боли...», она «согласна, пусть лучше самый тяжелый труд, чем такое состояние»<sup>66</sup>. У каждой

---

<sup>64</sup> Чехов А.П. Невеста. – Т. 10. – С. 214.

<sup>65</sup> Чехов А.П. Новая дача. – Т. 10. – С. 124.

<sup>66</sup> Там же. – С. 122.

стороны свои проблемы, боли и печали, но «почему же, – думают мужики, проходя мимо опустевшей «новой дачи», – они не ужились и разошлись как враги? Что это был за туман, который застилал от глаз самое важное, и видны были только потравы, уздечки, клещи и все эти мелочи, которые теперь при воспоминании кажутся таким вздором? Почему с новым владельцем живут в мире, а с инженером не ладили?»<sup>67</sup>

Традиционный сюжетный конфликт противостояния верхов и низов, господ-хозяев и работников в рассказе представлен в форме своеобразной вывернутости: не представитель господствующего класса призывает мужиков «потерпеть», а мужик уговаривает барыню проявить терпение и договориться, что снимает с концепта «терпения» прикрепленность к какому-либо социальному фактору и выявляет его общечеловеческую интенциональность. Силою художественного обобщения, заложенного в образную систему рассказа, частный вопрос поднимается на высоту общенационального звучания. Рассказ написан на самом излете века, но и в момент наивысшего накала идейного радикализма, непосредственно в ситуации, неминуемо влекущей к событиям 1905–1907 годов, Чехов не отступает перед авторитетным мнением тех, кто подобно Горькому в то время считает, что «теперь – совершенный человек не нужен, нужен боец, рабочий, мститель»<sup>68</sup>. Это была позиция «другого», и этот «другой» тоже был из категории «каждый» и, следовательно, нуждался не в раздражительном отталкивании, а в аналитическом и терпеливом диалоге.

---

<sup>67</sup> Там же. – С. 126.

<sup>68</sup> Летопись литературных событий... – С. 355.

## ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА КАК КОМПЛЕКС МОТИВОВ В РУССКОЙ ЛИРИКЕ И ЭПИКЕ (обзор)

---

*Н.А. Непомнящих*

Железнодорожная держава,  
Царство встреч, но и глухих разлук!  
*И. Сельвинский*

Тема железной дороги в русской литературе в различных ее аспектах не раз становилась объектом размышлений и исследований. О популярности этой темы говорит тот факт, что вокруг нее сосредоточиваются мысли и анализ не только сугубо научных работ, но и зачастую – различных эссе и заметок. В первую очередь пишущие обращаются к нескольким «обязательным» для данной темы текстам: «Железная дорога» Н.А. Некрасова, «Анна Каренина» Л.Н. Толстого, «На железной дороге» А. Блока. В последние годы в связи с темой железной дороги изучается творчество Б. Пастернака и А. Платонова. Стоит отметить, что в эссеистике конца XX века железная дорога нередко становится всеобъемлющим символом исторического пути России, а задает этот смысловой аспект богатая литературная традиция.

Даже беглый взгляд на разнообразие художественной и исследовательской литературы позволяет предположить целый комплекс связанных между собою мотивов. Определенная сложность заключается не только в количестве литературного материала, но и в сложном «двойственном» генезисе самого мотива железной дороги. С одной стороны, это – дорога с ее неизменными атрибутами и характерными «дорожными» мотивами. С другой – это уже не только привычная путь-дорога, но и результат технического прогресса, волевого усилия человека со всеми вытекающими последствиями, и потому мотивный комплекс железной дороги прежде всего связан с литературой нового времени. И в лирических, и в эпических произведениях XIX–XX веков это не просто место действия или средство перемещения в пространстве. Ею предопределяется совокупность переживаний, чувств и последующих действий персонажа (лирического героя), обусловленная как динамикой и стремительностью перемещения, так и постоянно сопутствующими мотиву езды по железной дороге дополнительными символическими значениями.

Основные символические значения железной дороги связаны с ее негативным восприятием большинства авторов XIX века: «дорога на костях»; «неизбежность гибели / катастрофы на железной

дороге»; «разрушение природы и патриархального уклада жизни»; «обобщенное олицетворение зла технического прогресса», например, у Достоевского и Леонтьева вылившееся в образ «всемирной паутины»: «Опасно, как бы земля не стала скоро походить на всемирный паутинник, который опутывает весь земной шар, в котором плавают только отоцалый всеядный человек, как голодный паук, не имый кого и что поглотити, так как сам же он пожрал, побил, истерзал все живое на поверхности всей земли. Эти железнодорожные линии не похожи ль на нити всемирной паутины?»<sup>1</sup>. К началу XX века появляются новые значения: «железная дорога – Россия»; «железная дорога – революционный путь к новой жизни». Зачастую все они выступают в комплексе и отделить одно от другого можно только условно. Поэтому предпринятая ниже попытка контурно обозначить основные линии реализации данной темы на уровне сюжета ни в коей мере не является окончательной и не претендует на абсолютную полноту картины, а лишь намечает направления для дальнейшего исследования.

***Железная дорога как излишняя скорость движения по жизни (железный = бездушный)***

Традиционной является контаминация мотива дороги с мотивом жизненного пути, имеющая богатую литературную родословную<sup>2</sup>. Железная дорога почти сразу, как только появилась, стала в литературе не просто символом движения по жизни, но олицетворением быстроты передвижения и безоглядной скорости. Одним из самых первых произведений на эту тему было стихотворение Н. Кукольника, на слова которого М. Глинка написал «Попутную песню» (1840). В дальнейшем в лирике, где в связи с темой дороги преобладают мотивы жизненного пути и дорожных раздумий, рождаются новые вариации, связанные именно с невиданной до толе стремительностью перемещения в пространстве. В лирических раздумьях возникают темы скорости, быстроты, необдуманности и спонтанности человеческих решений и поступков в противовес спокойствию и полноте жизни без спешки.

Намечается конфликт между привычным размеренным темпом прежней неспешной жизни, незыблемыми вечными ценностями и новыми стремительными скоростями, который проявляется на уровне сюжетного действия во внутреннем конфликте героя. Именно таким образом этот смысловой аспект реализуется в сюжете литературных произведений Л.Н. Толстого («Анна Карени-

<sup>1</sup> *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и Славянство. – М., 2007. – С. 677.

<sup>2</sup> См. *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы.* Экспериментальное издание. – Вып. 1. – Новосибирск, 2003. – С. 104.

на», «Крейцера соната») или Л.М. Леонова («Дорога на Океан»). Возникновение, осознание, разрешение внутреннего конфликта так или иначе связаны с железной дорогой. Как правило, судьба героя оказывается трагичной. Много написано о том, как в романе «Анна Каренина» происходящее с Анной в вагоне на железной дороге потом символически отражается в ее судьбе<sup>3</sup>. С финалом толстовского романа перекликается стихотворение А. Белого «На рельсах» (1908)<sup>4</sup>, а также пародийный эпизод из повести Л.М. Леонова «Конец мелкого человека» (1928), в котором героиня Елена предпринимает неудачную попытку лечь на рельсы перед движущимся поездом.

В «Крейцеровой сонате» Л.Н. Толстого железная дорога представлена исподволь, не напрямую: навязчивые, дисгармоничные, какофонические звуки, неизбежно сопровождающие пассажиров во время пути в поезде, оказывают на Позднышева негативное влияние, меняя весь его душевный настрой. Исследователь даже видит противопоставленность душевных состояний героя, когда тот путешествует на тарантасе (спокоен, радушен) и когда едет по железной дороге (расстроен, озлоблен)<sup>5</sup>. Здесь важно обратить внимание на тот факт, что герой во время поездки по железной дороге испытывает определенные душевные терзания, провоцирующие внутренний конфликт и последующие действия.

Своеобразным эталоном, представляющим данный вариант мотива в наиболее «чистом» виде, может послужить стихотворение Я.П. Полонского «На железной дороге» (1868). Стихотворение выстроено таким образом, что перед лирическим героем, находя-

---

<sup>3</sup> Эйхенбаум Б. Лев Толстой: Семидесятые годы. – Л., 1960; Сато Ю., Сорочкина В.В. Маленький мужик с взъерошенной бородой (Об одном символическом образе в «Анне Карениной») // *Philologica*. – 1998. – № 5. Электронный ресурс Режим доступа: <http://www.rvb.ru/philologica/05/05sato.htm>. Дата обращения: 01.08.2011. Амелин Г. Письма о русской поэзии. – М., 2009. Электронный ресурс Режим доступа: [http://bookz.ru/authors/grigorii-amelin/pis\\_ma\\_o\\_433/page-10](http://bookz.ru/authors/grigorii-amelin/pis_ma_o_433/page-10). Дата обращения: 01.08.2011. О влиянии толстовской традиции на последующее изображение железной дороги см. также: Фоменко Л.П. Мотив железной дороги в прозе Платонова. // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. – Кн. 3. – СПб., 2004. – С. 144–164.

<sup>4</sup> Ср. название эссе: *Безродный М.* Россия на рельсах (из книги «Закрото на переучет») // Солнечное сплетение. – 1999. – № 9. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.plexus.org.il/texts/bezrodny\\_rossia.htm](http://www.plexus.org.il/texts/bezrodny_rossia.htm). Дата обращения: 01.08.2011.

<sup>5</sup> *Переверзева Н.А.* Из наблюдений над мотивной структурой повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» (символическая функция звуковых образов) // Вестник Ленинградского государственного университета. Сер. Филология. – 2008. – № 2 (12). – С. 22–33.

щимся в вагоне поезда, проносятся различные картины, вызывающие грусть, нежность, сожаление:

Вон и родина! Вон в стороне  
Тесом крытая кровля встает.  
Темный садик, скирды на гумне,  
Там старушка одна, чай, по мне  
Изнывает, родимого ждет...<sup>6</sup>

Но слишком быстро несется «железный конек». Лирический герой видит «красну девицу», «может быть, золотая душа, может быть – красота из красот», а поезд все так же быстро мчится, и «железная тянется нить». Далее он видит острог, где давно томится друг, но навестить друга нет времени, поезд бежит дальше. Финальные строки подводят печальный итог:

И сквозь сон мне железный конек  
Говорит: «Ты за делом дружок,  
Так что нежность ты к черту пошли!»<sup>7</sup>

Высокая скорость перемещения по жизни диктует отказ от общечеловеческих ценностей, требует механистичности, автоматизма, нацеленной прагматичности, разобщает людей. Здесь работает метафора «железный – бездушный», а также «железная дорога – общество», что уже не раз было подмечено исследователями. Именно эти смысловые аспекты важны для мотива железной дороги в произведениях Л.Н. Толстого, А. Блока, Л.М. Леонова. Наиболее ярко понимание опасностей технического прогресса в лице железной дороги выразил в статье «Епископ Никанор о вреде железных дорог, пара и вообще об опасностях слишком быстрого движения жизни» (1886) К. Леонтьев: «Явный вред и ясно предвидимая опасность быстрых путей сообщения заключаются в том, что мы скоро живем и торопимся жить. Быстрые современные сообщения развивают до неимоверности ту быстроту, с какою мы несемся неведомо куда, опасно, как бы не в бездну. Излишняя быстрота всегда и везде опасна»<sup>8</sup>. В обличительной речи епископа Никанора, которую на протяжении статьи почти целиком цитирует Леонтьев, говорится о все возрастающих потребностях, удовлетворению которых служит прокладка железных дорог. Потребительство человека ненасыщаемо, а в итоге происходит оскудение природы, беспощадное истребление лесов и, выражаясь современным языком, целых экосистем.

<sup>6</sup> *Полонский Я. П.* Лирика. Проза. – М., 1984. – С. 164–165.

<sup>7</sup> Там же. – С. 165.

<sup>8</sup> *Леонтьев К.Н.* Восток, Россия и Славянство... – С. 672.

Исключение среди писателей XIX века, пожалуй, составляет лишь Н.С. Лесков, который в газетной публицистике приветствовал появление новых дорог. Он настаивал на их необходимости для экономического процветания России и внимательно наблюдал, как строится литовская железная дорога, неоднократно посвящал этой теме свои статьи<sup>9</sup>. Он готов поспорить с тем, что «размножение железных дорог полезно торговле, но для художественной литературы вредно»<sup>10</sup>. В его произведениях, в отличие от творчества большинства его современников, у железной дороги нет дополнительных негативных значений. Для героев Лескова железная дорога прежде всего – возможность неожиданных встреч, место для забавных происшествий, повод поболтать в пути о самых разнообразных предметах: «Из одного дорожного дневника» (1862), «Путешествие с нигилистом» (1885), «Отборное зерно» (1889). Сюда же можно отнести стихотворение А. Фета «На железной дороге», где железная дорога – лишь место, обстановка, но не предмет лирических переживаний.

***Железная дорога – дорога на костях/дорога к смерти/в ад/  
гибельный путь технического прогресса к катастрофе***

На этом фоне лесковского оптимизма становится еще более заметной полемичность знаменитых строк стихотворения Н.А. Некрасова «Железная дорога»: «Жаль только – жить в эту пору прекрасную / Уж не придется ни мне, ни тебе». Поэтом показана обратная сторона вводимого повсеместно новшества: его железная дорога – символ угнетения, жестокости, обмана и рабского труда простого народа, вряд ли сумеющего воспользоваться плодами технического прогресса. Вопрос о цене приобретаемых отдельной частью общества новых благ стоит здесь как вопрос совести, обращенный в первую очередь к детям. Тот же ракурс впоследствии использует в романе «Дорога на Океан» Л.М. Леонов.

Восприятие железной дороги как «адовой», а паровоза как inferнального чудовища обусловлено и их внешним видом, и потенциальной угрозой аварии. У И. Анненского паровоз – «огнедышащий дракон», а вагоны – «гробы»:

А с ним, усталые рабы,  
Обречены холодной яме,  
Влачатся тяжкие гробы,  
Скрипя и лязгая цепями.  
(«Зимний поезд», 1908)

---

<sup>9</sup> Лесков Н.С. Полное собр. соч.: в 30 т. – М., 1998. – Т. 2. Сочинения 1862–1863. – С. 607–612; 632–640; 711–718.

<sup>10</sup> Лесков Н.С. Жемчужное ожерелье // Собр.соч.: в 11 т. – М., 1958. – Т. 7. – С. 432.



Н. Павлович приводит целый ряд метафор, в основном из стихотворных текстов, где поезд предстает как чудовище, дракон, минотавр, циклоп, гарпия и даже дьявол<sup>11</sup>. Столь негативное восприятие связано с тем, что железная дорога становится одним из символов самонадеянности человека и шире – гибельности избранного пути технического прогресса в противовес нравственному развитию. В сюжете как лирическом, так и эпическом этот смысловой аспект реализуется в мыслях о воображаемой катастрофе (П. Вяземский, Н. Рубцов) или буквально в ситуации аварии, происходящей на железной дороге (Л.М. Леонов «Дорога на Океан», «Русский лес»). В стихотворении Вяземского «Ночью на железной дороге между Прагою и Веною» (1853) аллюзивно обыгрываются мотивы «Людмилы» В. Жуковского, однако оно выходит за рамки литературной игры. Строки «вечной страстью он разжен», относящиеся к человеку вообще, уже содержат в себе зерно будущих конфликтов героев Толстого:

Силой дерзкой и крамольной  
Человек вооружен:  
Ненасытной, своевольной  
Страстью вечно он разжен.

<...>

Но безделка ль подвернется,  
Но хоть на волос один  
С колеи своей собьется  
Наш могучий исполин, –

Весь расчет, вся мудрость века –  
Нуль да нуль, все тот же нуль,  
И ничтожность человека  
В прах летит с своих ходуль.

И от гордых снов науки  
Пробужденный, как ни жаль,  
Он, безногий иль безрукий,  
Поплетется в госпиталь<sup>12</sup>.

В стихотворении Н. Рубцова «Поезд» (1966–1969) повторяется одна и та же строка:

*...Перед самым, может быть, крушеньем  
Посреди миров несокрушимых.*

<sup>11</sup> Павлович Н. Словарь поэтических образов. – М., 1999. – Т. 1. – С. 718.

<sup>12</sup> Вяземский П. Стихотворения. – Л., 1986. – С. 312.

Поезд мчался с прежним напряжением  
Где-то в самых дебрях мироздания,  
*Перед самым, может быть, крушеньем,*  
Посреди явлений без названья<...>

Структурирующим лейтмотивом становится ожидание катastroфы. Описываемая ситуация напрямую соотносится с человеком вообще, а не с каким-то отдельным героем. Последнее четверостишие не оставляет сомнений в том, что поезд – это метафора планеты Земля, а катастрофическим может стать путь самого человечества:

...Но довольно! Быстрое движенье  
Все смелее в мире год от году,  
И какое может быть крушенье,  
Если столько в поезде народу?<sup>13</sup>

С темой железной дороги связана антитеза цивилизации, технического прогресса и жизни природы. Особенно часто встречается это противопоставление в лирике. В стихотворении Л. Мея «Леший» (1861) и в «Железной дороге» (1862) Н.А. Некрасова показано, как стройка «чугунки» не только приводит в смятение естественный ход природной жизни, но и заставляет задуматься о дисгармоничности жизни человека в противовес жизни природы. «Нет безобразья в природе!» – эта строка в первой части стихотворения Некрасова завершает спокойный осенний пейзаж и подготавливает переход к контрастному, дисгармоничному изображению мира людей. В произведениях авторов начала XX века это противопоставление обретает новую остроту. И не только у С. Есенина, чей «Срокоуст» (1920) наиболее часто цитируется в связи с названной проблематикой. У И.А. Бунина в «Новой дороге» (1901) железная дорога, прорезавшая необъятные российские лесные просторы, названа «завоевателем», «решившим во что бы то ни стало расчистить лесные чащи, скрывающие жизнь в своей вековой тишине»:

«Новую дорогу мрачно обступили леса и как бы говорят ей:  
– Иди, иди, мы расступаемся пред тобою, но неужели снова только и сделаешь, что к нищете людей прибавишь нищету природы?»<sup>14</sup>

Бег поезда, перемены в вагоне и за окном составляют сюжет бунинского рассказа. Вся динамика повествования подчинена дви-

<sup>13</sup> Рубцов Н. Стихотворения (1953–1971). – М., 1977. – С. 130 (курсив в цитируемом тексте наш – Н.Н.)

<sup>14</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. – М., 1965. – Т. 2. – С. 227.

жению поезда по необъятному лесному простору, такому бескрайнему, что далекий Петербург начинает казаться всего лишь «далеким оазисом на окраине огромной снежной пустыни»<sup>15</sup>. Лирический сюжет структурирован сменой картин и впечатлений в восприятии лирического героя, контрастом сцен в вагоне и пейзажей за окном. Название «Новая дорога» оказывается символическим в свете последующих революционных перемен, когда железная дорога с ее неизменным атрибутом – паровозом – станет излюбленной метафорой революционного пути, а паровоз – его эмблемой.

А. Флакер, обращаясь к русской поэзии, делает следующее наблюдение: в поэзии Н.А. Некрасова и А.А. Фета железная дорога – скорее внешний фактор по отношению к состоянию лирического героя, тогда как в стихах А. Белого и Б. Пастернака она составляет суть поэтического образа, являя собой предмет лирических переживаний<sup>16</sup>. Это наблюдение в равной степени относится и к бунинской «Новой дороге». С тою лишь оговоркой, что содержание самих лирических переживаний у Бунина и Пастернака существенно разнится. Если лирическому герою Бунина свойственна грусть и сожаление, путешествие по железной дороге не вызывает радостных чувств и картины в вагоне словно противопоставлены естественной красоте природы, то «между природой и железной дорогой в поэтике Пастернака вовсе нет разлада, оппозиции, – наоборот угадывается органическая связь»<sup>17</sup>. Заметим, что речь в данном случае идет в основном о лирике поэта. Для его лирического героя железная дорога нечто неотъемлемое, ежедневное:

Обыкновенно у задворок  
Меня старался перегнать  
Почтовый или номер сорок,  
А я шел на шесть двадцать пять<sup>18</sup>.  
(«На ранних поездах», 1941)

Железная дорога становится частью повседневной жизни, обычного пейзажа.

---

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Флакер А. Освоение пространства поездом (заметки о железнодорожной прозе Б. Пастернака) // Slavica Tergestina. – 2001. – № 8. – С. 219–225.

<sup>17</sup> Фомичев А.С. «Вперед то под гору, то в гору бежит прямая магистраль...» (Железная дорога в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго») // Русская литература. – 2001. – № 2. – С. 56.

<sup>18</sup> Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: переводы. – М., 1990. – С. 345.

*Железная дорога – путь преодоления,  
оптимистичное движение вперед, к новому,  
лучшему в жизни человека и общества*

С творчеством Б. Пастернака связан особый, в литературе XIX века не наблюдавшийся, содержательный аспект темы железных дорог: «Железная дорога в творчестве (поэта) больше чем мотив, это настойчиво варьируемый образ, тема, символ, не несущие, как правило, негативного ореола»<sup>19</sup>. По наблюдениям А.С. Фомичева, «в таком ощущении рукотворного чуда, прочно вошедшего в мир для преодоления расстояний и отчуждения людей, запечатлен новый взгляд человека XX века на железную дорогу, преодолевающий первоначальное неприятие заморской диковины, посягающей на весь уклад крестьянской России, хозяйственный и социальный»<sup>20</sup>.

В творчестве А. Платонова также нет негативного отношения к железной дороге: «Традиционная оппозиция бездушной машины и живого человека снимается, и машина (паровоз) становится высшим проявлением творческой сущности человека и изумительным инструментом преобразования жизни»<sup>21</sup>. Даже сюжеты аварий у Платонова особые: человек в них «оказывается не трагической жертвой катастрофы, а осознанно действующим лицом»<sup>22</sup>. Хотелось бы добавить, что катастрофа для платоновского героя – всегда испытание, которое он должен пройти и выдержать, оно становится важной жизненной вехой: «В прекрасном и яростном мире», «Фро».

Л.П. Фоменко отмечает: «В прозе Платонова практически любой поезд оказывается поездом судьбы, образом концептуально нагруженным. Концептуализируется и само движение поезда, приобретая философски-метафорический характер»<sup>23</sup>. Здесь творчество А. Платонова смыкается с русской литературой в целом. Однако ему не свойственно отрицательное отношение к миру железной дороги, напротив – это свой особый мир, подобный мифологическому, со своей системой ценностей<sup>24</sup>. Исследователь твор-

---

<sup>19</sup> Фомичев А.С. «Вперед то под гору...». – С. 57.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Фоменко Л.П. Мотив железной дороги в прозе Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. – Кн. 3. – СПб., 2004. – С. 147.

<sup>22</sup> Там же. – С. 155–156.

<sup>23</sup> Там же. – С. 154

<sup>24</sup> См.: Желнина М. (Левченко). Паровозы в прозе А. Платонова // Studia Litteraria Polono-Slavica 3. Warszawa. – 1999. См. также: Электронный ресурс. Режим доступа: <http://proletcult.narod.ru/platonov.htm>. Дата обращения: 04.08.2011.

чества А. Платонова связывает истоки авторской увлеченности паровозами и железной дорогой как с его биографией, так и с художественной практикой пролеткультовцев, «у которых концепты «завод», «станок», машина», «железный путь» становятся компонентами другого сознания и приобретают другие коннотации. Прежде всего была снята сама оппозиция паровоза и человека, шире – машины, железа и живого»<sup>25</sup>.

Переходу от негативного к положительному восприятию способствовал и тот факт, что образы локомотива и железной дороги в 1920-е годы становятся буквально общим местом в публицистике, стихах и в песнях, выступая как метафора единственно верного революционного пути<sup>26</sup>. Насколько распространенным стал этот образ, можно судить по стихотворению П. Орешина, традиционно считающегося одним из новокрестьянских поэтов, чуждых индустриальным метафорам:

Лесом, лугом,  
Степью, полем,  
Мы творим,  
Творим и строим.  
Мчимся выше,  
Мчимся ниже,  
К цели ближе,  
Ближе, ближе...  
Мчатся годы,  
Мчатся дни,  
Ближе станции огни!

<...>

Все мы в поезде,  
В пути мы,  
Все мы гайки,  
Рельсы, думы...  
(«Поезд», 1919)<sup>27</sup>

В массовом и в индивидуальном сознании укрепляется образ прямого, устремленного вдаль, в светлое будущее. В стихотворении М. Алигер «Железная дорога» (1934) лирическая героиня воспринимает железнодорожные пути как дорогу, уводящую на-

<sup>25</sup> *Фоменко Л.Л.* Мотив железной дороги в прозе Платонова. – С. 146.

<sup>26</sup> *Савицкий С.* Поезд революции и исторический опыт // Антропология революции. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/?p=3731>. Дата обращения: 28.04.2011.

<sup>27</sup> *Орешин П.* Поезд // Николай Клюев. Сергей Клычков. Петр Орешин. Избранное. – М., 1990. – С. 254.

всегда от невзгод и боли, как путь к лучшему: «чтобы мне навек остались скорость, / вечное стремление вперед!»<sup>28</sup> Для лирического героя стихотворения Я. Смелякова «Я сам люблю железную дорогу...» (1939) путешествие по железной дороге также символизирует стремительную динамику движения жизни вперед и окрашивается в положительный модус восприятия:

Я сам люблю железную дорогу,  
Звонки, свистки и предотъездный гам.  
Я сам влюблен в дорожную тревогу,  
В движение вагонов по путям.  
Я сам люблю состав почтовый, дальний,  
Вокзальный свет, молчание друзей,  
Прощальный взгляд и поцелуй прощальный,  
Прощальный вечер юности моей...  
Но поезд тронулся, неумолимо  
Чудесное вращение колес.  
Уже в пути, глаза застлало дымом  
Сиянье милых материнских слез...<sup>29</sup>

Почти дословно у Смелякова повторяется финальная строка стихотворения Алигер:

И я иду к товарищам вагонным  
Включиться в их нестройный хоровод,  
Смотреть в окно, зевать и неуклонно,  
Неутомимо двигаться вперед<sup>30</sup>.

Это уже не лирический герой Полонского, сожалеющий о материнской тоске и бездушности «железного конька», слышавшего в перестуке колес механический голос, предлагавший «нежность к черту послать». Здесь более созвучны строки Б. Пастернака о «прямой магистрали», что подобно жизни «рвется вверх и вдаль»<sup>31</sup>.

### *Железная дорога как утопия*

Однако далеко не все разделяли оптимистичный пафос публицистической риторики и задор песен о летящем в коммуны паровозе. При помощи многозначного потенциала мотивного комплекса железной дороги Л.М. Леонову удается поставить в своих

<sup>28</sup> Алигер М. Железная дорога // Стихотворения и поэмы: в 2 т. – М., 1970. – Т. 1. – С. 76.

<sup>29</sup> Смеляков Я. «Я сам люблю железную дорогу...» // Страницы русской поэзии. 1920–30-е годы. – Томск, 1988. – С. 420.

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Пастернак Б. Стихотворения и поэмы: переводы. – М., 1990. – С. 415.

произведениях множество вопросов для вдумчивого читателя и проявить скепсис по отношению к безоглядной вере в прямолинейность избранного пути. В творчестве Л.М. Леонова значение сквозного, настойчиво повторяющегося мотива железной дороги становится понятным в свете обоих векторов развития мотивного комплекса железной дороги в русской литературе: и с учетом традиций XIX века, и на фоне метафоры революции-локомотива, ставшей к 1930-м годам эмблематичной<sup>32</sup>.

С одной стороны, Леонову свойственно противопоставлять дерево и железо как живое и губительное, угрожающее живому<sup>33</sup>, в его художественной системе это два противоположных полюса. В романе «Вор» смысл рассказанной братом Левонтием Митьке Векшину притчи о строителе «дубового велосипеда», строившему свой велосипед семь лет и проехавшему на нем всего-то несколько метров до ближайшей неровности, раскрывается через вопрос: «Кто из дерева машину строит?»<sup>34</sup>. Из живого машину не выстроишь, и человек тоже не машина, однако почти в каждом романе обязательно есть герой, начинающий свою трудовую жизнь в депо. Так, в «Воре» с железной дорогой многое связано в жизни главного героя Митьки Векшина. Железнодорожный мост соединяет два берега реки, на одном из которых – родная деревня Демятино, на другом – город Рогов, куда он подростком отправлен работать в депо. На этом мосту пережидают проносающийся мимо скорый поезд Митя и Маша, – с чего и начинается первая в их жизни любовь. Безбилетником, пересаживаемым из вагона в вагон, возвращается Митька из последнего своего скитанья на родину.

С другой стороны, уже в романе «Вор» железная дорога обретает метафорическое значение утопического пути: «Поезда, поезда, человеческой тоской гонимое железо! С грохотом проносилось оно мимо в бесплодной попытке достигнуть края земли и мечты. Все отодвигался горизонт, но не уставал и веселый машинист...»<sup>35</sup> В романе «Дорога на Океан» (1933) строительство нового общества осмыслено через метафору «эпопеи о мировом железнодорожном деле, богато иллюстрированной вставными историями Спиридонов

<sup>32</sup> См.: Березин В. Железный путь русской литературы // Октябрь. – 2001. – № 8; Он же. Образ паровоза // Октябрь. – 2001. – № 10.

<sup>33</sup> См.: Листван Ф. Семантика «железности» в творчестве Леонида Леонова // Вопросы филологии и книжного дела. – Ульяновск, 2007. – С. 24–29; Он же. «Железо людей не любит...» Образ железного человека в художественном мире Леонида Леонова // Литература и культура в контексте христианства. Образы, символы, лики России. Матер. V Междунар. науч. конф. – Ульяновск, 2008. – Ч. 2. – С. 13–19.

<sup>34</sup> Леонов Л.М. Вор // Собр. соч.: в 10 т. – М., 1982. – Т. 3. – С. 423.

<sup>35</sup> Там же. – С. 70.

Маточкиных всех времен и народов»<sup>36</sup>. В истории о Спиридоне Маточкине и бунте на строительстве Волго-Ревизанской железной дороги прослеживаются как аллюзии некрасовского текста<sup>37</sup>, так и параллель современной роману стройке Беломорканала. Начинается роман с железнодорожной катастрофы на магистрали, начальником которой поставлен главный герой. Для него воображаемая дорога к Океану – это нечто вроде воплощенной утопии. В романе несколько железнодорожных катастроф. Еще одна авария происходит с паровозом из-за оплошности молодого комсомольца, татарина Сайфуллы. Метафорическое значение случившейся катастрофы близко смыслу тех образов, которые появятся в последнем романе писателя «Пирамиде» (1994): порыв человечества «вперед и выше!», «к звездам» оборван на самом разгоне из-за несовершенства самой человеческой природы.

*Поезд – проводник в иные миры  
(литературные, ирреальные)*

В поэзии более современных авторов традиции отчасти сохраняются. Стихотворение И. Фаликова «Железнодорожная баллада» (2005) строится как ряд неприглядных картин из окна вагона, а заканчивается словами: «Родина не виновата. Ты ее всю проспал»<sup>38</sup>. Наиболее известная песня Б. Гребенщикова «Этот поезд в огне», особенно популярная в перестройку и постперестроечное время, интерпретируется как метафора находящегося в кризисе общества<sup>39</sup>. В «Великой железнодорожной симфонии» поезд уподоблен некому духовному проводнику. У других авторов железная дорога и поезд зачастую становятся либо поездом и дорогой в никуда, либо, напротив, мыслятся спасительными, увозящими из ложного мира в мир истинный<sup>40</sup>. Квинтэссенцией этого собирательного образа можно назвать поезд из романа «ЖД» Д. Быкова. Лирическое отступление о поезде представляет собой страницу чрезвычайно плотной по степени литературных ассоциаций ритмизированной прозы:

«Если сесть на этот поезд, можно ехать вдоль окраин, мимо школ и поликлиник, гаражей и огородов, мимо фабрик и заводов,

<sup>36</sup> *Леонов Л.М.* Дорога на Океан // Собр. соч.: в 10 т. – М., 1983. – Т. 6. – С. 510.

<sup>37</sup> *Непомнящих Н.А.* Мотивы русской литературы в творчестве Л.М. Леонова. – Новосибирск, 2011.

<sup>38</sup> *Фаликов И.* Железнодорожная баллада // Арион. – 2005. – № 1.

<sup>39</sup> *Савицкий С.* Поезд революции и исторический опыт...

<sup>40</sup> Подробнее см.: *Ступников Д.О.* Символ поезда у Б. Пастернака и рок-поэтов // Электронный ресурс. Режим доступа: [http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/rock1/09\\_stup.htm](http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/rock1/09_stup.htm). Дата обращения 28.04.2011.



мимо свалок и отходов, медленно переходящих в состояние природы; если сесть на этот поезд, можно ехать вдоль природы, пригородов, полустанков, семафоров, элеваторов, заборов, рек под хлипкими мостами, текстов с темными местами, грядок, гравийных карьеров, недокрашенных сараев, перекрашенных барачков, перекошенных подъездов, недокошенных оврагов, недокушанных объедков, недостреленных субъектов, многих слов с приставкой «недо-» и других, с приставкой «пере-», – а меж ними только поезд, золотая середина»<sup>41</sup>.

Сначала создается иллюзия, что поезд одновременно сосуществует и передвигается в двух пространствах: реальном и литературном. Однако литературное настолько всеобъемлюще, что в финале лирического отступления и поезд, и герой им поглощены:

«Вскочишь в темный куб вагона, проползешь по гулким рельсам, выйдешь из повествования – и вернешься в эпилоге»<sup>42</sup>.

\* \* \*

Железная дорога являет собой один из «магистральных» и сквозных образов новой русской литературы и представляет собою целый комплекс связанных друг с другом мотивов, имеющих метафорические значения, которые проявляются как в лирических, так и в эпических произведениях. Сюжетное развитие зависит от тех дополнительных значений, которые важны для конкретного автора, но есть и общие закономерности, возникающие у разных писателей при обращении к теме железных дорог. Так, сюжетный мотив крушения поезда чаще всего оказывается параллелен крушению судьбы героя или шире – общества или человечества в целом. Перемещаясь по железной дороге, герой зачастую испытывает душевный разлад, что способствует возникновению внутреннего конфликта, сюжетное разрешение которого может варьироваться. В XIX веке железная дорога в основном осмысливается как дорога на «тот свет» или воспринимается как гибельное место, «силам адовым сродни»<sup>43</sup>. В XX веке она становится символом пути к новому обществу и общественному идеалу. Кроме того, железная дорога может представлять собой метафору как самого исторического пути России, так и российского общества. Во всех случаях движение по ней приобретает метафорическое значение. Беглый обзор, разумеется, не может претендовать на абсолютную полноту картины, а лишь предпринимает попытку наметить те контуры, по которым она впоследствии может и должна быть дополнена.

<sup>41</sup> *Быков Д.* ЖД. – М., 2011. – С. 642.

<sup>42</sup> Там же. – С. 643.

<sup>43</sup> *Вяземский П.* Стихотворения. – Л., 1986. – С. 311.

Мотив представляет собой обобщенную форму семантически подобных событий, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы. В центре семантической структуры мотива – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий нарратива. Так, можно говорить о «мотиве погони» или «мотиве преступления», имея в виду то, что в различных фольклорных и литературных произведениях эти мотивы выражаются в форме конкретных событий погони или преступления, связанных с конкретными персонажами и конкретными обстоятельствами. Очевидно, что такое понимание мотива тесно увязывает его специфику с феноменом повествования эпического рода, и в то же время в малой степени приложимо к лирической материи (в данном контексте мы выводим за рамки вопроса лиро-эпические жанры). Возможно ли, в таком случае, уточненное толкование мотива, учитывающее особенности лирического текста?

При анализе лирики исследователи, как правило, не ставят этот вопрос специальным образом, и под мотивом нередко подразумевают любой повторяющийся элемент текста, выделяющийся устойчивой и характерной для данной поэтической традиции семантикой и устойчивым вербальным выражением. Очевидно, что такое понимание мотива не согласуется с более строгой предикативно-событийной трактовкой мотива, которая в значительной степени принята при анализе текстов повествовательных. Да и в целом, как представляется, считать мотивами все, что повторяется в тексте и из текста в текст, будь то образ, деталь, какой-либо характерный стилистический штрих или просто слово наконец, – значит, неоправданно расширять понятие мотива. В противоположность этой тенденции мы предлагаем такое понимание лирического мотива, которое, во-первых, опирается на его собственные сущностные признаки, и, во-вторых, согласуется с понятием повествовательного, или эпического, мотива.

Специфика мотива в лирике во многом обусловлена существом лирического события, которое – и это наш самый важный тезис – по своей природе принципиально отличается от события в составе эпического повествования.

Основой лирической событийности выступает, в формулировке Ю.Н. Чумакова, «перемещение лирического сознания»<sup>1</sup>, иначе – дискретная динамика состояний лирического субъекта<sup>2</sup>.

Эпическое событие – это, по М.М. Бахтину, *рассказанное* событие, это событие, объективированное рассказом, и потому отделенное от читателя или слушателя. Это событие происшествия, случившегося с кем-либо, или событие действия, произведенного кем-либо, но только не мной – читателем или слушателем, принципиально отделенным и от инстанции героя, и от инстанции повествователя. Напротив, лирическое событие – это субъективированное событие переживания<sup>3</sup>, непосредственно вовлекающее в свое целое и меня, читателя, сопряженного при этом с инстанцией лирического субъекта. Схематично такое положение можно представить следующим образом: лирический субъект – это и голос стихотворения, и внутренний герой этого голоса, но и я, читатель, оказываюсь в позиции внутреннего героя и разделяю его переживания, а голос это двуединое целое объединяет. Я как читатель стихотворения оказываюсь внутри его событийности. Поэтому о лирическом событии не может быть рассказано (ибо некому рассказывать), а может быть явлено – в самом дискурсе. Иначе говоря, лирическое событие осуществляется непосредственно в актуализированном дискурсе лирики.

В элементарном виде эта особенная событийность представлена в жанрах лирической миниатюры: состояние окружающего мира (как в самом широком смысле, так и в любом частном аспекте) актуализируется в восприятии лирического субъекта и субъективируется им. Происходит диалогическая встреча двух начал – лирического субъекта и субъективированного им объекта восприятия – что приводит к качественному изменению состояния самого лирического субъекта, а также его коммуникативного двойника в

<sup>1</sup> Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980. – С. 159.

<sup>2</sup> В данном контексте мы можем пренебречь тонкими градациями в функциональном статусе лирического субъекта – см. об этом: *Гинзбург Л.Я.* О лирике. – Л., 1974; *Корман Б.О.* Практикум по изучению художественного произведения. Лирическая система. – Ижевск, 1978; *Его же.* Литературоведческие термины по проблеме автора. – Ижевск, 1982; *Бройтман С.Н.* Русская лирика XIX–начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура. – М., 1997; *Его же.* Лирический субъект // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. – М., 1999. – С. 141–152.

<sup>3</sup> *Левин Ю.И.* Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 8. – С. 62–72.

образе читателя<sup>4</sup>. В общем виде существо лирического события можно свести именно к последней формуле: это *качественное изменение состояния лирического субъекта, несущее экзистенциальный смысл* для самого лирического субъекта и *эстетический смысл* для вовлеченного в лирический дискурс читателя. Особо подчеркнем, что пресуппозиция лирического события может быть не явлена в лирическом дискурсе и, соответственно, опущена в самом лирическом тексте – как это характерно, например, для произведений А.А. Фета.

Определив специфику лирического события, мы получаем достаточные основания для предметного разговора о специфике мотива в составе лирического дискурса. Представляется, что природа мотива в лирике, по существу, та же самая, что и в эпическом повествовании: и там, и здесь в основе мотива лежит *предикативный* (или собственно *действительный*) аспект событийности, – однако при этом, как было раскрыто выше, принципиально различается природа самой событийности в лирике и эпике.

Самое лирическое действие также отличается от действия эпического. Дело в том, что действие в лирическом тексте разворачивается вне синтагматического поля наррации, и поэтому оно, как правило, внешне дезорганизовано: лирический голос может говорить о всяком действии, о всяком происходящем, что только попадает в сферу его «перемещающегося сознания», иначе – в сферу его причастного событийного созерцания.

Соответственно, иное и качество связности текста в лирике: оно основывается не на принципе единства *действия* (что характерно для фабульно организованного эпического повествования), а на принципе единства *переживания*, или, что то же самое, единства лирического субъекта – при всех его качественных изменениях, при всей присущей ему внутренней событийности. Именно поэтому столь характерный для лирики *повтор* не разрушает, а, напротив, только укрепляет текст, поддерживая единство лирического субъекта, – в отличие от эпического повествования, которому прямые повторы противопоказаны, потому что нарушают единство действия.

Другим в лирике является и отношение мотива и темы, и именно это отношение осознается как специфически лирическое. Всякий мотив в лирике исключительно *тематичен*, и любому мо-

---

<sup>4</sup> О диалогизме как основе лирической событийности см.: Бройтман С.Н. Лирический субъект... – С. 141–152; *Его же*. Проблема инвариантной ситуации в лирике Пушкина // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. – Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики. – М.; Тверь, 2000. – С. 165–170.

тиву здесь можно поставить в соответствие определенную тему. И наоборот, лирическая тема как таковая исключительно *мотивна* по своей природе, и мотивы как характерные предикаты темы развертывают ее<sup>5</sup>. При этом благодаря своей изначальной мотивности лирическая тема носит перспективный характер, в отличие от ретроспективной повествовательной темы. Это значит, что в лирике не столько мотивы в их конкретном событийном выражении определяют тему (что характерно для эпического повествования), сколько сама тема выступает основанием для событийного развертывания серии сопряженных с ней мотивов<sup>6</sup>. В последнем утверждении ключевую роль играет понятие серии: в основе лирического текста лежит не нарративная последовательность мотивов, а их тематическая серия<sup>7</sup>.

Перспективностью лирической темы объясняется и ее эксплицитный характер: лирическая тема значительно чаще, нежели тема повествовательная, оказывается выраженной в явной словесной форме – либо в названии стихотворения, либо в самом тексте (поэтому применительно к лирике и говорят о «словесных темах»<sup>8</sup> и «ключевых словах»<sup>9</sup>). Повествовательная тема – как тема ретроспективная, как *результат*, а не *повод* для сочетания мотивов, – носит, как правило, имплицитный характер<sup>10</sup>.

В целом же лирическая тема принципиально и предельно рематична<sup>11</sup>, и в этом отношении она функционально сливается с лирическим мотивом. По этой причине смешение или осознанное совмещение понятий темы и мотива в практике анализа лирического текста происходит гораздо чаще, нежели при мотивном анализе эпического повествования.

<sup>5</sup> В данном контексте предельно точно прочитывается мысль Лотмана Ю.М.: «Предикаты, отнесенные в системе культуры в целом или в каком-либо определенном разряде текстов к данной теме, можно определить как мотивы» (Лотман Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1975. – Вып. 365. – С. 142).

<sup>6</sup> О мотивном развертывании лирической темы см.: Жирмунский В.М. Введение в литературоведение. – СПб., 1996. – С. 412–414.

<sup>7</sup> Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – С. 231–242.

<sup>8</sup> Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 30.

<sup>9</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999. – С. 268.

<sup>10</sup> Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Ученые записки Тартуского государственного университета. – 1975. – Вып. 365. – С. 144.

<sup>11</sup> Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. – М., 1998. – Т. 2. – С. 361–362.

Обратим внимание еще на один важный аспект лирической событийности. Лирическое событие как таковое может разворачиваться в рамках эпического повествования (разумеется, с опорой на определенную парадигму лирической мотивики). И есть писатели-прозаики, склонные к разворачиванию лирической событийности в эпических произведениях. Это не нарушает связности фабульного действия как такового, потому что лирическое событие в аспекте своего актуального художественного смысла выходит непосредственно на уровень сюжета – помимо фабулы эпического произведения. Однако при этом разворачивание лирической событийности неизбежно влечет за собой формирование в субъектно-объектной структуре эпического произведения лирического субъекта<sup>12</sup>.

Так, лирическим событием открывается повествование в рассказе А.П. Чехова «Студент». Мы имеем в виду описание природы. Лирическим событием это описание становится не потому, что оно само по себе динамично и повествует о резкой перемене погоды, а потому, что к динамике природных явлений становится причастен лирический субъект, сопряженный первоначально с позицией повествователя<sup>13</sup>. Именно динамика состояния лирического субъекта и создает событийность имманентного переживания: «Погода вначале была хорошая, тихая. <...> Но когда стемнело в лесу, *некстати* подул с востока холодный пронизывающий ветер, все смолкло. По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо»<sup>14</sup>.

Показательно, что самое лирическое событие выходит за рамки описания природы и захватывает в свою орбиту героя рассказа Ивана Великопольского. Именно в его восприятии сюжетный смысл этого события выражается в явной форме: «Ему казалось, что этот внезапно наступивший холод *нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко*, и оттого вечерние сумерки стугулись быстрее, чем надо». Можно сказать иначе: начало лирического субъекта с появлением в повествовании героя рассказа совмещается с его субъектной позицией – и герой становится причастен самому лирическому событию. И обратно: лирическое событие связывает в единой целое «индивидуальную внутреннюю

---

<sup>12</sup> Ср. точку зрения Ю.И. Левина о лиризме эпического произведения (*Левин Ю.И.* Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. – 1994. – № 8. – С. 65–66).

<sup>13</sup> Ср. точку зрения В. Шмида о «восприятии еще не названного субъекта» (*Шмид В.* Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. – СПб., 1998. – С. 282).

<sup>14</sup> Здесь и ниже текст рассказа цитируется по изданию: *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М., 1974–1982. – Сочинения. – Т. 8 (курсив в цитируемом тексте наш. – И.С.).

жизнь» героя с «жизнью общей, мировой: природной и исторической»<sup>15</sup>.

Здесь мы приходим к важному вопросу о возможных формах персонификации лирического события. Изначально оно сопряжено с инстанцией лирического субъекта, который может быть вообще не персонифицирован в тексте и явлен читателю в самом дискурсе как присущий ему *голос* – но такая ситуация характерна, в общем случае, для стихотворного лирического текста. В прозаическом тексте, выстроенном в рамках нарративного дискурса, лирическое событие также может образоваться в соотношении с собственно лирическим субъектом – и тогда текст, хотя бы локально, формируется в соответствии с жанровыми формами «лирического отступления» или «стихотворения в прозе». Вместе с тем инстанция лирического субъекта, как мы видели на примере чеховского рассказа, может быть в итоге сопряжена с инстанцией героя, и в таком случае лирическое событие становится переживанием самого героя. Герой, как это принято говорить, настраивается «на лирический лад», и в художественную ткань его переживаний могут вплетаться лирические мотивы.

Итак, применительно к прозаическому нарративному тексту мы говорим о двух основных вариантах образования лирического события в их взаимодействии: первый – лирическое событие сопряжено с лирическим субъектом, второй – персонифицированное лирическое событие сопряжено с героем произведения. Возможен, в принципе, и третий вариант – когда лирическое событие оказывается сопряженным с позицией повествователя.

Лирические мотивы легко и органично образуют комплексы – этому способствует их особенная, как мы показали выше, событийная природа. Не связанные с жестким организующим началом фабульного действия, лирические мотивы, как стеклышки в калейдоскопе, свободно тяготеют друг к другу в тематическом плане, оказываясь при этом в едином поле лирического переживания. Вместе с тем мотивные комплексы никогда не бывают спонтанными и всегда отражают те или иные значимые аспекты лирической архитектоники творчества поэта.

Другой особенностью лирического мотивного комплекса является его динамический характер. При этом движение от мотива к мотиву в лирическом тексте происходит не только и не столько во временном плане (как в системе фабульного действия, где одно

<sup>15</sup> Тмарченко Н.Д. Усиление воскресения («Студент» А.П. Чехова в контексте русской классики) // Литературное произведение: Слово и бытие: сб. науч. тр. к 60-летию М.М. Гиршмана. – Донецк, 1998. – С. 51; см. также: Гиршман М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа. – М., 1991. – С. 141, 147–148.



событие следует за другим), сколько в плане *вневременных* переживаний лирического героя и сопряженного с ними восприятия читателя. Примерно так же *вне физического времени* зритель воспринимает картину, переходя взглядом от одного значимого образа к другому, и затем увязывает увиденное и прочувствованное в единовременную систему, собственно в *картину*. В этой своеобразной *статической динамике* мотивной ткани текста заключено таинство лирического сюжета<sup>16</sup>.

Развернутое выше понимание лирического мотива и лирического мотивного комплекса мы приложили к ряду избранных поэтических и прозаических произведений Бунина. Творчество этого автора дает богатейший материал для исследования проблемы лирического мотива не только в стихотворном, но и в прозаическом тексте<sup>17</sup>.

Мы проанализировали ряд поэтических и прозаических текстов (малой формы), от самых ранних до зрелых и поздних. Приведем перечень проанализированных текстов. Стихотворные произведения: *Не видно птиц; Родина; Беру твою руку; Я к ней вошел в полночный час; Еще и холоден и сыр февральский воздух; Спокойный взор, подобный взору лани; Надпись на чаше; Одиночество (1903); Статуя рабыни-христианки; Черный камень Каабы; Песня; Гробница Рахили; Иерусалим; Рыбачка; Матери; Потомки пророка; Венеция; Поэту; Цейлон; Одиночество (1915); Бегство в Египет; Когда-то, над тяжелой баркой; У гробницы Виргилия; В горах; Молодость; Кончина святителя; Дедушка в молодости; Последний шмель; Настанет день – исчезну я; Компас; Едем бором, черными лесами; Молодой король; Свет незакатный; О радость красок; Мы рядом шли; Белые круглятся облака; Мы сели у печки в прихожей; Этой краткой жизни вечным измененьем; Звезда дрожит среди вселенной; В дачном кресле, ночью, на балконе; И цветы, и шмели, и трава, и колосья; Потерянный рай; Радуга; Зачем пленяет старая могила; Вход в Иерусалим; Пантера; Дочь; Опять холодные седые небеса; Ночь. Прозаические произведения: *Перевал; Кастрюк; На хуторе; На чужой стороне; На край света; В поле; Святые Горы; Велга; Поздней ночью; Антоновские яблоки; Эпитафия; Над городом; Туман; «Надежда»; У истока дней; Входы новые; Копье Господ-**

---

<sup>16</sup> См. об этом: Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. – Новосибирск, 2006.

<sup>17</sup> Общий анализ лиризма в творчестве Бунина см., в частности, в работах: Вантенков И.П. Бунин-повествователь. – Минск, 1974; Михайлов О.Н. Строгий талант. – М., 1976; Мальцев Ю.В. Иван Бунин. – М., 1994; Гречнев В.Я. О прозе XIX–XX веков. – СПб., 2000; Сливацкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. – М., 2004.



не; Грамматика любви; Легкое дыхание; Сны Чанга; Именины; Музыка; Ночь; Обреченный дом; Мистраль; В Альпах; Легенда; Бернар<sup>18</sup>.

Мотивика проанализированных стихотворных и прозаических произведений Бунина весьма разнообразна. Здесь и мотив свободного неограниченного движения, и мотив затаенного движения, и мотив очарованного влечения, мотивы обновления и преодоления, поиска и обретения, мотивы единения и расставания, утраты и забвения, мотивы не востребованности и отторжения, постоянства, изменчивости и бренности, наконец, мотив умиротворения. В этом перечне мы привели далеко не все выявленные мотивы – но простое их перечисление ничего не дает, кроме удовлетворения элементарного научного любопытства. Вопрос в другом: существуют ли *закономерности* – как в общей системе бунинской мотивики, взятой в целом, так и в ее развитии, в соотношении с динамикой бунинского творчества. Пока что мы смогли увидеть одну закономерность – но такую, которая охватывает оба аспекта.

Данная закономерность заключается в следующем: главную мотивную ось бунинской лирики в обобщенном виде можно обозначить как общее движение от мотива *редукции* к мотиву *тождества*. Сочетание этих мотивов представляет собой *динамический мотивный комплекс*, в различных вариациях и соотношениях проявляющийся в лирическом творчестве Бунина.

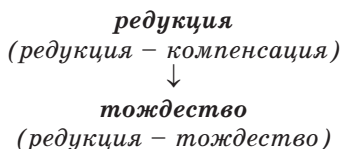
Мотив редукции в лирическом творчестве Бунина многообразен в своих тематических и ситуативных проявлениях: увядающий осенний лес, приближающееся ненастье, холод, наступающие сумерки, запустение, нежеланное одиночество, прошедшая молодость, утраченная любовь, тоска, забвение, смерть.

Мотив тождества не менее богат своими реализациями: это тождество культурных и семейных традиции самим себе, тождество духовного начала человека и культурного времени, тождество обновленного мира самому себе, тождество мира дальнего и мира горного, тождество лирического героя его памяти и его устремлениям, наконец, тождество лирического сознания и абсолютного начала веры и любви, в конечном итоге, Бога<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Развернутый мотивный анализ данных произведений представлен в нашей работе: *Силантьев И.В. Сюжетологические исследования*. – М., 2009.

<sup>19</sup> Трактовка ведущего лирического мотива бунинской поэтики как мотива тождества, на наш взгляд, близка тому, как Ю.В. Мальцев определяет этот мотив, опираясь на слова самого писателя: это мотив «неразрывной связи со Всебытием» (*Мальцев Ю.В. Иван Бунин... – С. 8*). Ср. также формулу М.С. Штерн о характерном для бунинской лирической прозы мотиве «слияния с мировым пространством» (*Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии. Проза И.А. Бунина 1930–1940-х годов. – Омск, 1997. – С. 131*).

Как замечает О.В. Сливацкая, у Бунина «законы восприятия диктует дедукция. Общее, универсальное предшествует, и заданная им мировая пульсация продолжает свое действие в освещенной зоне рассказа»<sup>20</sup>. Отношения мотивов редукции и тождества в бунинском лирическом творчестве можно выразить посредством следующей дедуктивной схемы<sup>21</sup>:



Если до 1910-х годов в лирических произведениях Бунина преобладали реализации мотива редукции, которые могли компенсироваться различными мотивами позитивной семантики (например, мотивами роста, возвращения, обновления и др.), то, начиная с 1910-х годов, в бунинском лирическом творчестве начинает утверждаться мотив тождества – и как таковой, и в его постоянном преодолении мотива редукции.

---

<sup>20</sup> Сливацкая О.В. Основы эстетики Бунина // И.А. Бунин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – СПб., 2001. – С. 459.

<sup>21</sup> Данная схема, думается, в целом согласуется с принятыми в современном буниноведении представлениями о драматическом пантеизме как доминанте лирического мироощущения Бунина (см., в частности: Вантенков И.П. Бунин-повествователь... – С. 49; Михайлов О.Н. Строгий талант... – С. 117; Тартаковский П. Русские поэты и Восток. – Ташкент, 1986. – С. 33; Мальцев Ю.В. Иван Бунин... – С. 12).

Среди важнейших архетипических сюжетов, несомненно, первое или второе место принадлежит сюжетам смерти, поскольку смерть – это один из трех ведущих инстинктов, наряду с властью и любовью. Сюжетика смерти столь обширна и разнообразна, что невозможно определить набор ключевых слов, который бы их выявлял. Смерть является одним из самых частотных кульминационных и финальных моментов в драме и эпосе, с нею неразрывно связаны ведущие лирические жанры: элегия, эпитафия. Количественный аспект составляет отдельную проблему: почти у каждого писателя найдется столько же сюжетов о смерти, сколько и о жизни, а зачастую о смерти даже больше.

Мы попытаемся очертить и прокомментировать тезаурус сюжетов о смерти в творчестве И.А. Бунина, последовательно выявляя и группируя сюжеты и мотивы о смерти художественных произведений, помещенных в 9-томное собрание его сочинений<sup>1</sup>. В процессе группировки за счет множественных семантических связей между отдельными группами текстов образуются сюжетные гнезда (обозначенные далее римскими цифрами), внутри этих гнезд можно выделить более мелкие единства, исходя из уточненных оттенков значения сюжета или мотивного комплекса. Опыт такой систематизации дает возможность выявить самые значимые концепты в художественном мире Бунина и увидеть закономерности авторской комбинаторики, что, на наш взгляд, не менее важно, чем, к примеру, систематизация бунинских эпитетов, проведенная В.В. Краснянским<sup>2</sup>.

Сразу стоит оговорить тот факт, что одно и то же произведение и даже одна и та же сюжетная линия полисюжетного произведения (полисюжетны многие новеллы, повести Бунина и роман «Жизнь Арсеньева») могут быть указаны несколько раз в составе различных сюжетных групп и гнезд<sup>3</sup>. Такие повторы являются следствием отсутствия абсолютной полноты каждой отдельной

---

<sup>1</sup> *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 9 т. – М., 1965–1967. Отдельные тексты будут взяты нами из: Литературное наследство. Иван Бунин: в 2 кн. – М., 1973. – Т. 84; *Бунин И.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 1–16 (т. 14–16 – дополнительные). – М., 2005–2007.

<sup>2</sup> *Краснянский В.В.* Словарь эпитетов И. Бунина. – М., 2008.

<sup>3</sup> Разумеется, разные сюжетные линии одного произведения могут входить как в состав разных, так и в состав одного и того же сюжетного гнезда.

группы сюжетов и демонстрируют «мягкие», расплывающиеся границы сюжетных полей<sup>4</sup>. Нечеткость сюжетных полей обусловлена тем, что любое произведение искусства обладает смысловой неопределенностью, неисчерпаемостью, незавершенностью смысла, следовательно, многое зависит от интерпретации – такова неустраиваемая особенность гуманитарного знания. В своих интерпретациях мы пытались исходить из тех представлений о поэтике Бунина, которые сформулированы в работах А.К. Бабореко<sup>5</sup>, О.Н. Михайлова<sup>6</sup>, Ю. Мальцева<sup>7</sup>, М.С. Штерн<sup>8</sup>, О.В. Сливичкой<sup>9</sup>, Б.В. Аверина<sup>10</sup> и других исследователей-бунинистов.

### И. СМЕРТЬ ЧЕЛОВЕКА – УХОДЯЩИЕ ПОКОЛЕНИЯ...

Самое большое гнездо смертных бунинских сюжетов может быть обозначено как цепь взаимосвязанных тем и понятий: **смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис** (перечень текстов см. в прил., I).

В количественном отношении здесь доминируют тексты, посвященные описанию старинных, полуразрушенных усадеб, хозяева которых уже умерли или умирают. Этот сюжет появляется в раннем творчестве писателя и очевидно продолжает традиции русской классической прозы и драматургии («дворянские гнезда» И.С. Тургенева и угасающие, опустевшие имения А.П. Чехова), однако еще в большей мере воздействуют на этот сюжет Бунина элегии на темы запустения, среди которых и «Вновь я посетил...» А.С. Пушкина, и «Запустение» Е.А. Боратынского, и «Как часто, пестрою толпою окружен...» М.Ю. Лермонтова и многие другие. Бунинские тексты о разрушенных усадьбах можно назвать, как это предложено комментаторами третьего тома 9-томного издания Бунина (А. Бабореко, О. Михайлов, В. Смирин), **«дворянскими**

---

<sup>4</sup> И в этом смысле Словарь сюжетов и мотивов, сколь бы объемным он не был, никогда не учтет и не исчерпает всего богатства сюжетных оттенков; проблема создания сюжетного словаря подобна построению бесконечной логарифмической функции, которая стремится, но не может приблизиться к своему пределу.

<sup>5</sup> *Бабореко А.К.* Бунин: Жизнеописание. – М., 2009.

<sup>6</sup> *Михайлов О.Н.* Иван Алексеевич Бунин: Очерк творчества. – М., 1967.

<sup>7</sup> *Мальцев Ю.* Иван Бунин. 1870–1953. – М., 1994.

<sup>8</sup> *Штерн М.С.* В поисках утраченной гармонии: Проза И.А. Бунина 1930–1940-х годов. – Омск, 1997.

<sup>9</sup> *Сливичкая О.В.* Основы эстетики Бунина // Бунин И.А.: Pro et contra. – СПб., 2001. – С. 456–478.

<sup>10</sup> *Аверин Б.В.* Метафизика памяти («Жизнь Арсеньева» Ивана Бунина) // *Аверин Б.В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб., 2003. – С. 176–230.

*элегиями*»<sup>11</sup>. Как видно из приведенного в приложении списка (см. прил., I, 1), сюжет запустения встречается и в прозаических, и в стихотворных текстах Бунина, несколько ранних лирических этюдов Бунина построены по *модели элегии-Heimkehr*, описывающей возвращение (реальное или только воображаемое) в усадьбу, где прошло детство героя (таково, к примеру, стихотворение Бунина «Запустение» с заглавием, повторяющим заглавие знаменитой элегии Боратынского)<sup>12</sup>. Возращение домой (на родину) дает повод для воспоминаний о состарившихся или умерших родителях, об ушедших предках и ушедших временах<sup>13</sup>. Зачастую тема запустения укрупняется и становится у Бунина развернутым размышлением о гибели страны, об одиноких стариках, оставленных, как чеховский Фирс, в заброшенных домах («На край света»), а опустевший и разрушающийся дом символизирует у Бунина тему утраченной родины. Эта тема уходит далеко за границы «дворянской элегии» – опустошенным может быть любой дом, как дворянский, так и крестьянский.

Тема смены поколений, «любви к отеческим гробам» нередко сочетается с описаниями старинных кладбищ, и сами эти описа-

<sup>11</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. – Т. 3. – С. 475. Поэзия заброшенных старинных имений не может обойтись без описаний обилия старинных вещей, к живописи которых столь внимателен Бунин. Старинные вещи не только хранят память о своих хозяевах, но и дают возможность увидеть на себе след древнего ремесла, утрачивающегося, вытесняемого техникой. Это можно показать лишь на одном примере: не надо углубляться в биографию Бунина, стоит только прочитать несколько его рассказов («Грамматика любви», «Ночные зарницы», «Сосед» и многие другие), чтобы понять, насколько любил Бунин езду на лошадях – описание лошадиных мастей и всех типов старинных колясок можно увидеть во множестве текстов, контрастируют с этим чувством нелюбовь и недоверие Бунина к «механическим» средствам транспорта. Так, в «Окайных днях» с иронией и ненавистью описывается механическое кресло Кутона. Отдельная группа сюжетов связана с *гибелью человека под колесами автомобиля* («Un petit accident» (1949)) или *под колесами поезда* – «Зойка и Валерия» (Темные аллеи, 1940), («Белая лошадь» (1907–<1929>), в последнем случае гибель под поездом ребенка – один из многих боковых мотивов рассказа. Одновременно отметим, что железнодорожная тема у Бунина далеко не однозначна и заслуживает отдельного разговора.

<sup>12</sup> На мотив оставленного хозяевами дома похож мотив неприкаянного, бездомного животного, лишившегося хозяина, этот мотив есть в стихотворении «Святогор» (1913) (лошадь).

<sup>13</sup> Тема *смены поколений, их преемственности, быстротечности жизни и ее кругового хода* – едва ли не ведущая в творчестве Бунина, добрая половина рассказов и стихотворений Бунина содержит подобный комплекс мотивов, в приложении (см. прил., I, 2) перечислены лишь самые очевидные вещи, в которых тема ухода былых времен и «отцов» организована как самостоятельное лирическое отступление.

ния в подтексте содержат традиционный элегический сюжет, иногда связанный с элегией-Heimkehr, а иногда самостоятельный, в русской литературе представленный эталонным «Сельским кладбищем» В.А. Жуковского. В.Н. Топоров, анализируя «Сельское кладбище» в сравнении с элегией Т. Грея, вольным переводом которой элегия Жуковского считается, показывает, насколько тотальна и разнообразна у Жуковского тема смерти<sup>14</sup>: начинаясь с несколько отчужденных раздумий о жизни и смерти земледельца, элегия уклоняется в сторону романтического сюжета о смерти поэта (одна из частей «Сельского кладбища» посвящена не названному, но подразумеваемому в тексте А. Тургеневу), а затем во владения смерти оказывается втянутым и сам автор, который незаметно превращается из стороннего наблюдателя в «голос из глубины», с того света. Что-то подобное происходит и в прозе Бунина, где живые герои и автор нередко «спускаются» к мертвецам и говорят как бы от их имени<sup>15</sup>. Мотивы сельского *кладбища* находятся в тесной связи с мотивами элегии-руины, описывающей *разрушение* славных мест, служивших опорами человеческой памяти, и здесь среди «эталонных текстов» можно назвать «Развалины» Г.Р. Державина. С «Сельским кладбищем» Жуковского, с «Развалинами» Державина и другими «руинными» и кладбищенскими текстами XVIII–начала XIX века перекликаются очень многие вещи Бунина *об уходящих поколениях, о могилах, погостах и курганах* (см. прил., I, 3).

Большинство из кладбищ, описанных Буниным, пленяют своей элегической красотой, в первую очередь это касается кладбищ сельских, а вот *городские кладбища* нередко бывают уродливы и страшны: таково описание кремации на парижском Пер-Лашез в рассказе «Огонь пожирающий». Сам факт неожиданной смерти без покаяния, кремация, анатомирование (этот мотив есть в финале «Ночного разговора» и в «Чаше жизни» (1913)) выразительно противопоставлены у Бунина тихой, естественной смерти и христианскому погребению.

Кроме элегии, влияние на поэзию и прозу Бунина оказал другой «некрологический жанр» – эпитафия. Бунин создает несколько стихотворных текстов высочайшего класса в этом жанре, стилистика и *темы эпитафий* проступают и в отдельных прозаических произведениях (прил., I, 4).

---

<sup>14</sup> Топоров В.Н. «Сельское кладбище» Жуковского // Russian Literature. – Amsterdam. – 1981. – № 10. – Р. 235.

<sup>15</sup> Как, например, в рассказе «Несрочная весна», где главный герой посещает усадьбу, в которой царит смерть. См., к примеру: Купинос Е.В. Элегия в прозе: «Несрочная весна» И.А. Бунина // Критика и семиотика. – Новосибирск; М. – 2010. – Вып. 14.

Наверное, на перечислении бунинских элегических и эпитафийных текстов можно было бы завершить эту группу некрологических сюжетов, но необходимо сказать и о том, что этот обширный сюжетный ряд у Бунина расширяет свою семантику до невероятного масштаба. Как уже отмечалось, многие тексты этой группы заставляют увидеть, что в мире Бунина вся *Россия превращена в огромное кладбище*, и на первом плане оказываются уже не умирающие герои, а страна, представшая писателю в своем опустошенном, мертвенном образе. С темами войны и разрушений иногда Бунин контаминирует живописный сюжет *апофеоз войны*: взору читателя предстает поле, усеянное костями («Степь»), причем в отдельных случаях гибнущая в войнах и народном бунте *Россия олицетворяется в женском образе до времени увядшей девицы или старухи, схоронившей своих детей* (см. прил., I, 5).

Гибель России в художественном сознании Бунина, несомненно, связана и с предельно обобщенными и оставившими след в бунинском творчестве темами *гибели городов, стран, цивилизаций (Помпея, Эллада, Мессина)*, нередко с оттенками мотива Всемирного потопа (см. прил., I, 6). Вместе все: от гибели ветхого деревенского дома до гибели России, – вписывается в картину *Апокалипсиса*, многократно воспроизводившуюся в художественном творчестве Бунина как в общем виде, так и в конкретике (см. прил., I, 7).

Еще одна группа сюжетов и мотивов примыкает к ряду, соединяющему заброшенное имение, разрушенную страну и Апокалипсис – это бунинские «детские» сюжеты. Мир Бунина перенасыщен *детскими смертями*, в них видится знак прерванности в цепи поколений, нарушение евангельского «зерно, упавшее в землю, не умрет, а прорастет». Детские сюжеты можно разбить на несколько подгрупп (см. прил., I, 8). В рассказе «У истока дней» тема смерти ребенка дана через мотив игрушки – куклы, с которой сравнивают мертвую девочку<sup>16</sup>, описание игрушек мертвого ребенка – распространенный ход сюжета о детской смерти. Оставленные игрушки актуализируют момент памяти. Мир без тех, кто в нем жил, опустевший мир интересует Бунина прежде всего. И в этом смысле оставленное имение, заброшенный дом или детская, обитатели которой исчезли или просто выросли (вспомним у Чехова похожий мотив в ремарке к первому действию «Вишневого сада»: «Комната, которая до сих пор называется детской»), дают обертоны одной и той же темы: убегающего времени, смерти, разрушения, безвозвратности. Иногда трагическое детство контрастирует у Бунина с

<sup>16</sup> Это достаточно распространенный мотив, часто сопровождающий сюжет о смерти ребенка: ср. описание игрушек в переводе Гумилева стихотворения Т. Готье «Игрушки мертвой» («Les joujoux de la morte...»), сцену смерти Маруси в повести В. Короленко «Дети подземелья».



*трагической старостью*. Бунинские старики, как и дети, стоят «у истока дней», у истока жизни и смерти. Не исключается у Бунина даже сюжет *отцеубийства*, в котором просвечивает тема жестокости и неумолимости судьбы, как в «Суходоле» (1911) (смерть Петра Кириллыча от рук незаконного сына Герваськи) или «Зимнем сне» (1918), где сын убивает своего отца Вукола. В другом варианте не отцеубийство, а одиночество стариков, оставленность детьми приводит их к смерти («Федосеевна» (1891), «Веселый двор» (1911)), во всех случаях смерть стариков-родителей сочетается с мотивами запустения, разорения и гибели как дворянских гнезд, так и крестьянских домов, русской деревни.

Человеческая жизнь «согласуется» в текстах Бунина с ходом истории и ритмами мироздания. Трагическая судьба русской деревни символически обозначается *гибелью целых семей* (см. прил., I, 9), в других случаях в поле зрения Бунина оказываются судьба и смерть отдельного человека, тогда рассказ строится по модели «Смерти Ивана Ильича» Л.Н. Толстого (наведение на «Смерть Ивана Ильича» есть в одном из заглавий Бунина – «Алексей Алексеич»); *торжество и тайна последнего мгновения жизни преобразуют все бывшее и самого умирающего* (см. прил., I, 10). В нескольких рассказах сквозь матрицу «Смерти Ивана Ильича» виден и другой сюжет – *смерть чиновника*, восходящий к «Шинели» Н.В. Гоголя<sup>17</sup>, «Смерти чиновника» А.П. Чехова (см. прил. I, 11).

## II. ПОЛЯРИЗОВАННОЕ ЕДИНСТВО ЛЮБВИ И СМЕРТИ

Еще одно обширное сюжетное гнездо (см. прил., II) характеризуется взаимоналожением тем любви (красоты, юности) и смерти. Наиболее частотным сюжетом на тему «любовь и смерть» является у Бунина классический индоевропейский сюжет *девушка и смерть* (см. прил., II, 1), символизирующий быстротечность жизни, хрупкость бытия, красоты, любви и легко сочетающийся с элегическими мотивами, почерпнутыми Буниным в русской лирике XIX века, где особенно выразительны «чахоточная дева» из «Осени» А.С. Пушкина или восковая, «голубоперстая» красавица из эпиграммы К.Н. Батюшкова «Когда в страдании девица отойдет...»<sup>18</sup>. Героиня элегии о юности/молодости, украденной смер-

<sup>17</sup> «Шинель» Гоголя, по мнению Ю.М. Лотмана, обнаруживается в подтексте устного рассказа Бунина о гимназисте, отдавшем в мороз свою шинель нищему ребенку. Рассказ отражен в мемуарах И. Одоевцевой «На берегах Сены» (Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина (к проблеме «Бунин и Достоевский») // Литература и история: Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. – Тарту, 1987. – С. 41–46).

<sup>18</sup> Обреченная смерти девица воплощает тему гибнущей красоты, и само созерцание мертвенной красоты составляет отдельную тему бунинских



тью, незабвенна, как в элегиях «Заклинание», «Для берегов отчизны дальней» А.С. Пушкина. Из элегической поэзии XIX века и от западного фольклорного сюжета о мертвой царевне эта тема переходит в прозу Бунина.

В качестве одного из главных текстов на тему «девушка и смерть» у Бунина, конечно, нельзя не назвать «Легкое дыхание» с ветреной, погубленной любовными страстями Олей Мещерской в сюжетном фокусе. Но, с другой стороны, не менее значимы в этой группе и другие тексты – о нетронутой, непознанной красоте, и здесь с «Легким дыханием» сходится и контрастирует одновременно «Аглая». Вообще описания ухода девушки в монастырь, смерти монахини образуют небольшую отдельную подгруппу, объединяющую несколько текстов: «**Богом разлученные**» (1916), «**Аглая**» (1916), «**Чистый понедельник**» (Темные аллеи, 1944). В «Чистом понедельнике» мотив ухода в монастырь и смерти монашки связан не только с безымянной главной героиней, но и с Великой Княгиней Елизаветой Федоровной, которая на мгновение появляется в последней сцене рассказа. В сюжетной перспективе, за пределами текста Буниным оставлена мученическая смерть Св. Елизаветы и, как можно догадываться, других послушниц обители, среди которых, возможно, окажется главная героиня рассказа, но такой финал можно лишь домысливать<sup>19</sup>. Еще одну подгруппу образуют рассказы, в которых героиня умирает в ро-

описаний, позволяет достичь «квинтэссенции» мгновения, столкновения жизни и смерти. Такая же семантика характерна и для натюрморта («мертвая натура»), жанра, по преимуществу изобразительного, но проникшего и в область изящной словесности. В частности, у Бунина можно найти несколько натюрмортов, на которых живописная дичь застыла в неге и ужасе смертного часа: «**Пугач**» (1906) – сюжет: птицу убивают на охоте; «**Русак**» (1924) – сюжет: натюрморт, мертвая натура: мертвый заяц, символизирующий красоту и хрупкость жизни; «**Телячья головка**» (1930). Эти сюжеты не имеют отношения к теме любви, но с историями о мертвых красавицах их объединяет эстетизация смерти, характерная для стилистики Бунина, у которого живописные описания страшной красоты мертвеца нередко соединяются с христианскими мотивами Преображения, как, например, в текстах: «**Венчик**» (1916) – сюжет: человек на смертном одре являет собой страшную красоту смерти; «**Преображение**» (1921).

<sup>19</sup> Особая роль Елизаветы Федоровны в рассказе, связь этого образа с исторической перспективой повествования подчеркнута и Н.А. Николиной (Николина Н.А. Лингвостилистический анализ рассказа И.А. Бунина «Чистый понедельник» // Русская словесность. – 1996. – № 3. – С. 82), Л.А. Колобаевой (Колобаева Л.А. «Чистый понедельник» Ивана Бунина // Русская словесность. – 1998. – № 3. – С. 22), отдельный этюд на эту тему написан О.А. Лекмановым (Лекманов О.А. Из комментария к «Чистому понедельнику» И.А. Бунина // Русская речь. – 2004. – № 6. – С. 19–20).

дах, а сюжет в таком случае соединяет смерть и рождение: «**Мордовский сарафан**» (1925), «**Натали**» (Темные аллеи, 1941).

Парным к сюжету «Девушка и смерть» и в то же время существенно отличающимся, самостоятельным выглядит сюжет о юноше, похищенном во цвете лет смертью. По традиции, сюжет *юноша и смерть* (см. прил., II, 2) часто соединяется с темой поэзии (оплакивается юноша-поэт), тогда юноша становится в какой-то степени двойником автора, автоперсонажем или близким автору героем (как Ленский в «Онегине» или поэт в «Сельском кладбище»).

Среди сюжетных ходов на темы любви и смерти один из самых выразительных можно обозначить традиционной формулой «*любовь при гробе*» (см. прил., II, 3), отсылающей к классическим древним и средневековым сюжетам, например, к дон-жуановскому. В прозе Бунина (автора статьи «Русский Дон Жуан»)<sup>20</sup> дон-жуановская кульминация проигрывается многократно – влюбленные герои ездят на кладбища, их любовь разгорается при мертвецах, и соседство неведомого, мертвого мира обостряет непостижимость любви, ее «нездешнюю» красоту и силу.

Кроме дон-жуановского сюжета, для Бунина важна баллада (и народная, и литературная), где единение любви и смерти зачастую организует сюжетную перипетию<sup>21</sup>. Речь может идти не только о заимствовании Буниным каких-то балладных мотивов<sup>22</sup>, но и о том, что лирическая проза Бунина в некотором роде имитирует родовое качество баллады – остаточный синкретизм. По балладным законам власть мертвого жениха или невесты не отпускает живого героя, имеет над ним непреодолимую и необъяснимую силу, не мотивированную логически. В бунинской прозе логика характера тоже исключена или отодвинута на второй план, она уступает место непостижимости, синкретичности, мистической сущности человеческой души и мира<sup>23</sup>. К балладным мотивам в

---

<sup>20</sup> Бунин И.А. Русский Дон Жуан // Русская литература. – 1991. – № 4. – С. 184–192.

<sup>21</sup> См., например, об этом: Штерн М.С. В поисках утраченной гармонии... – С. 163; Анисимова Е.Е. «Душа морозная Светланы – в мечтах таинственной игры»: эстетические и биографические коды Жуковского в рассказе Бунина «Натали» // Вестник Томского университета. – 2011. – № 2 (14). – С. 78–84.

<sup>22</sup> Для Бунина, безусловно, важны еще и зимние, «снеговые» мотивы из баллад Жуковского.

<sup>23</sup> Имитация балладного синкретизма у Бунина – это отдельная проблема, выходящая за рамки разговора о сюжетике и требующая отдельного рассмотрения. См. об этом: Купинос Е.В. Автоперсонаж и онейрическое пространство в рассказе И.А. Бунина «Зимний сон» // Вестник Удмуртского университета. – 2011 (в печати).

рассказах этой группы примешиваются мотивы элегии о разлученных возлюбленных (такого типа, как «Для берегов отчизны дальней», «Заклинание» Пушкина). Балладно-элегические импульсы «запускают» мнемонические механизмы текста: мир прошлого, мир воспоминаний магически притягивает к себе живого жениха/невесту, супруга/супругу, а граница между миром воспоминаний и миром смерти теряется, становится почти неразличимой. Можно выделить несколько разновидностей данного сюжета у Бунина (см. прил., II, 4).

Есть у Бунина и ряд традиционных сюжетов, характерных для любовных трагедий (см. прил., II, 5), иногда с убийством в развязке, правда, такие развязки не столь уж многочисленны, чаще всего любовные драмы имеют тонкие, скрытые мотивировки, поскольку Бунин – писатель не внешнего, а внутреннего опыта. Примечателен пример сюжетов, заканчивающихся двойным самоубийством, такой финал объединяет несколько значительных текстов Бунина («Сын», «Дело корнета Елагина», «Святые»). Причину самоубийства, о котором договариваются герои, логически определить невозможно, не случайно в «Деле корнета Елагина» судьи не могут поверить правдивому рассказу Елагина. Мир страстей, в который погружены герои Бунина, не рационален, поэтому так сложно поверить в то, что самоубийства и двойные самоубийства происходят не по причине измен или ревнивых ссор, а от преизбытка любви, от невыносимости счастья. Даже в «Митиной любви» самоубийство главного героя нельзя интерпретировать однозначно. На первый взгляд кажется, что Митя решает покончить с собой из-за измены своей возлюбленной Кати, но важно и другое: юный герой просто не выдерживает силы нахлынувшего на него чувства, красоты весеннего мира, силы жизненного порыва. По той же причине – не выдержав преизбытка жизни и любви, возможно, уходит в монастырь безымянная героиня «Чистого понедельника». Любовь предстает как смерть в мире Бунина часто без всяких дополнительных мотивировок, сама любовь чрезвычайно ценностна, она не может осуществиться в конкретике, бежит жизни. И человек бессилён, поработан, но не возлюбленным, а самим чувством, как в знаменитом гейневском стихотворении «Азра», звучащем в «Митиной любви» и еще в нескольких рассказах. *Сюжет смерти, произошедшей от силы любовного чувства*, объединяет тексты, перечисленные в прил., II, 6.

### III. СМЕРТЬ И ВОСКРЕСЕНИЕ, ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ СВЯТЫХ И ПОДВИЖНИКОВ

Значительна в творчестве Бунина и доля сюжетов, источник которых – Библия, жития святых, народные духовные книги; от-

дельные сюжеты такого рода не имеют источников, а только стилизованы в духе житий<sup>24</sup>. С текстами на тему Смерти и Воскресения Христа, на агиографические темы соседствуют рассказы с упоминанием церковных и народных праздников, народных и церковных представлений о святости, добродетели и грехе. К группе библейских и житийных сюжетов примыкают тексты о фольклорных богатырях, славных героях разного рода преданий, чаще всего – о воинах. Мотивы апостольских странствий, паломничества сопровождают многочисленных бунинских героев-странников. Рассказы о странниках и путниках и тексты с метафорой *жизнь как путь* занимают промежуточное положение, они располагаются на границе двух сюжетных гнезд: «Смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис» и «Смерть и Воскресение, жизнь и смерть святых и подвижников». Классификацию танатологических сюжетов этой группы см. в прил., III, 1–7.

В нескольких художественных текстах Бунина описывается *смерть царей, императоров*. Будучи свидетелем гибели России, Бунин, конечно, воспринимает судьбу Романовых как символ трагического конца своей родины, гибели всех ее святынь (и поэтому данный сюжет примыкает к сюжетам о русских святых), исчезновения целого поколения русского дворянства, к которому принадлежит и сам (см. прил., III, 8).

Народные и христианские представления контаминированы и в сюжетах о смертельном наказании за грехи, об искуплении греха смертью, о Божьем гневе, что особенно ярко проявляется в текстах, помещенных в прил., III, 9.

#### IV. МОРСКИЕ МОРТАЛЬНЫЕ СЮЖЕТЫ

Следующая большая группа сюжетов о смерти у Бунина выделена нами на основе сочетания мотивов смерти с водными мотивами. Водная стихия, «формы и меры не знающая», почти неизбежно концентрирует в себе хтонические смыслы. В «текучей» материи явственно отсутствие структуры, поэтому водные образы способны моделировать погружение в хаос и небытие, однако и противоположные – ритмотектонические, формирующие импульсы позволяют ощутить «океаническое чувство», сопряженное со смертью и рождением едва ли не в равной мере<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> О такой стилизации на примере рассказа «Святые» см.: *Климова М.Н.* От протопопа Аввакума до Федора Абрамова: жития «грешных святых» в русской литературе. – М., 2010. – С. 89–94.

<sup>25</sup> *Топоров В.Н.* О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. – М., 1995. – С. 428–445.

Морина Бунина обширна: корабли-гробы, корабль-дьявол («Атлантида» в «Господине из Сан-Франциско»), корабли-призраки и гибнущие корабли, воспоминания о погибших моряках сопутствуют бунинскому сюжету морского путешествия<sup>26</sup>. Этот сюжет, конечно, соприкасается с библейской метафорой жизни как пути по водам, а реальная биография писателя-изгнанника заостряет переключки данного мотива с Книгой Исхода («И простер Моисей руку свою на море, и гнал Господь море сильным восточным ветром всю ночь, и сделал море сушею; и расступились воды. // И пошли сыны Израилевы среди моря по суше: воды же были им стеною по правую и по левую сторону». Исх. 14, 21–22), а также с мотивом Ноева Ковчега. В рассказе Бунина «Воды многие» повторена композиционная форма и отчасти название художественного дневника Мопассана – «Sur l'eau», которое обычно переводят на русский – «На воде», но, учитывая некоторые мопассановские подтексты, можно было бы перевести это заглавие в иной стилистике – «По водам». Путь «по водам» чреват опасностью для человека и человечества и связан с представлением о конце времен не меньше, чем сюжет запустения, смены поколений. Один из ключевых текстов Бунина, созданный на переломе жизненной и творческой судьбы, – это трехстраничный этюд «Конец», где тонущий корабль символизирует судьбу эмигранта и эмиграции в целом. Этот символический план часто прочитывается у Бунина, так, например, в спектакле «Темные аллеи», поставленном в Красноярском драматическом театре им. А.С. Пушкина О. Рыбкиным, каждая из новелл проигрывается в отдельной комнате-каюте, а все сценическое пространство целиком декорировано как корабль, плывущий одновременно в никуда и к новым берегам. Морские тексты Бунина с танатологической семантикой перечислены в прил., IV.

## V. НЕМОТИВИРОВАННЫЕ, ВНЕЗАПНЫЕ, СПОНТАННЫЕ УБИЙСТВА

И последнее большое сюжетное гнездо объединяет рассказы о немотивированных, спонтанных убийствах. Эта тема появляется у Бунина в крестьянских рассказах задолго до революции. Описанные Буниным убийства подчас кажутся необъяснимыми – герои берут на себя тягчайший из грехов без видимых причин или по причинам, которые не равновелики убийству. Так, Ермил в одноименном рассказе намеренно расстреливает ряженого мужика из

<sup>26</sup> Куликова Е.Ю. Мертвые корабли и мертвые моряки в поэзии И.А. Бунина (к литературным истокам бунинской морской темы) // Кормановские чтения. Статьи и матер. межвузов. науч. конф. (Ижевск, апрель, 2011). – Ижевск, 2011. – Вып. 10. – С. 108–118.

своей деревни, пришедшего шутки ради к его лесной сторожке. Это не спонтанное, а заранее продуманное и подстроенное убийство, фикс-идея и цель жизни Ермила. Ничтожность повода для убийства и грандиозный ужас вытекающих из этого повода последствий обнажают трагическую диспропорцию внутреннего «я», безграничность, неудержимость и алогичность страстей, которыми одержим бунинский герой.

Страсть к уничтожению ближнего ведома героям Бунина не меньше, чем героям Достоевского, и неумолимая страсть эта сравнима лишь с неистовством любви. В рассказе «Ночной разговор» (1911) юного барина, захотевшего изведать народной жизни, приводят в трепет и отчаянье разговоры мужиков, с наслаждением живописующих вечером на гумне зверские убийства скотины, своего брата мужика и господ во время бунтов. Позже столь же внезапным и необъяснимым будет видеться писателю в «Окаянных днях» кровавый всплеск революционного бунта, в котором погибнет целая страна. Причина немотивированных убийств скрыта не только и не столько в жажде истребления ближнего, сколько в жажде самоистребления; убийцы, вышедшие из самых разных слоев русского общества, беспощадно уничтожают своих жертв и губят себя. Под пером Бунина появляется петербургский<sup>27</sup> сюжет об убийстве проститутки («Барышня Клара»), сюжет, в котором совмещаются неистовство любви и жажда крови. Явившись из провинции в Петербург, молодой богач зверски убивает красавицу-проститутку; сразу за убийством следует арест, и счастливая столичная жизнь молодого героя обрывается, не успев начаться. Внезапность, жестокость и немотивированность таких убийств составляет, по Бунину, тайну человеческого естества и национальной ментальности, дает возможность почувствовать силу и разнообразие страстных порывов, скрытых в природе человека. Классифицировать данные сюжеты можно лишь с достаточной долей условности (см. прил., V).

Итак, мы представили основной корпус бунинских сюжетов о смерти. Некоторое, совсем небольшое, число танатологических сюжетов трудно поместить в те или иные сюжетные гнезда, они единичны, но столь же характерны для общей нарративной палитры Бунина<sup>28</sup>. Немногочисленность сюжетов, оставшихся вне

---

<sup>27</sup> Вообще «петербургский текст» не характерен для Бунина, писателя Москвы и «средней полосы» России.

<sup>28</sup> Это следующие сюжеты: *живой труп* – «Судра» (1903–1905) – *мотив*: живой как мертвец; жизнь как смерть, а смерть как жизнь; «Трон Соломона» (1906–1908) – *сюжет*: скрытая Богом смерть/смерть под видом жизни; *прах со стоп Арх. Гавриила* – «Священный прах» (1903–1906) – *сюжет*: пыль, на которую ступал Гавриил, оживляет мертвые предметы; «Трон Соломона» (1906–1908) – *сюжет*: скрытая Богом смерть/смерть

групп, свидетельствует о том, что поэтика Бунина чрезвычайно вариативна: как в лирике, в прозе Бунина бесконечно повторяется один и тот же набор образов, мотивов, мотивных комплексов, сюжетных ходов. Само по себе данное качество не может быть позитивным или негативным, оно обнажает одно из структурных свойств бунинской прозы – ее близость к классической поэзии, которая также складывается путем варьирования одних и тех же словесных формул и мотивов. Художественная ценность зависит в этом случае не от новизны сюжета или мотива, а от того, насколько виртуозна вариация на заданную тему.

Кроме сюжетов о смерти, у Бунина, как и у любого писателя, найдется еще множество символических образов, на смерть намекающих, смерть предвещающих и окружающих.

#### VI. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, СОПРОВОЖДАЮЩИЕ СЮЖЕТЫ О СМЕРТИ

Среди символических образов, связанных со смертью, у Бунина есть редко встречающиеся в русской литературе и поэтому особенно интересные. Например, в нескольких текстах у Бунина появляется землемер: в «Митиной любви» землемер приезжает в дом Митиной матери накануне самоубийства героя. Олицетворения смерти в текстах Бунина разнообразны и некоторые из них напоминают об аллегории «Пляска смерти». Неполный перечень *олицетворений смерти* у Бунина приведен в прил., VI, 1. Конечно, символами смерти являются у Бунина традиционные кипарисы, черви, из насекомых – не только мухи, но и осы, шмели, поскольку последние ассоциируются с воском, а восковое и фарфоровое у Бунина – это всегда напоминание о мертвом мире<sup>29</sup>. Отголоски жанра «времен года» тоже отзываются в прозе Бунина, где зима/осень, ночь/вечер, прохлада и холод влекут за собой целый ряд ассоциаций, связанных со смертью (см. прил., VI, 2). Особенно много у Бунина *птиц*, они очень разнообразны, нередко *предвещают гибель и воспринимаются как знак судьбы*.

---

под видом жизни; *пир во время чумы* – «Копье Господне» (1913) (мотив); *панихида по ушедшему (старому) году* – «Иоанн Рыдалец» (1913) (мотив); *картины загробной жизни, видения ада и рая* (по аналогии с «Божественной комедией» Данта); «Ковсерь» (1903) – *сюжет*: картины, похожие на видения ада и рая (Ковсерь – название райского источника); «Шеол» («Тень птицы», 1908) – *мотивы*: ад, преисподняя.

<sup>29</sup> Здесь можно вспомнить фарфоровый венок и фарфоровую фотографию на могильном кресте Оли Мещерской. Мотив фотографии тоже неразрывно связан с темой памяти и смерти, воспоминаний об ушедшем и об умершем, этот мотив есть и в одном из эпизодов «Деревни»: Тихон Ильич листает старый альбом с фотографиями и вспоминает людей, которых уже нет на свете.



К символам и приметам смерти имеет отношение один из любимых мотивов Бунина – сон. Выше уже были описаны сюжеты, где сон с мертвой возлюбленной становится кульминацией сюжета, но иногда мотив сна не доминирует, а проходит по периферии, символически оттеняя главные сюжетные линии. Если бы нашей задачей было перечисление не только тех случаев, когда сон связан со смертью, но и вообще всех упоминаний сна, то мы увидели бы, насколько это серьезный мотив в творчестве Бунина, писателя, рисующего образ уснувшей, зачарованной сладким и страшным сном России. Мотивы пророческих снов о смерти, зова покойников, пророчеств покойников, сна-смерти, сна, призывающего к покаянию, встречаются почти в каждом тексте Бунина, иногда они доминируют, а иногда лишь эскизно намечены (см. сноску 49).

Мы представили основные сюжеты о смерти, выбранные из достаточно полного собрания сочинений Бунина, и сгруппировали их по принципу сюжетных гнезд, что может послужить материалом для соответствующего раздела «Словаря сюжетов и мотивов русской литературы», но в данном случае у нас были другие задачи – нам хотелось составить тезаурус сюжетов смерти в творчестве одного писателя.

На основе проведенной работы можно сделать несколько заключений, касающихся как общей проблемы сюжетного тезауруса отдельного автора, так и конкретно сюжеттики Бунина. Непосредственная связь сюжета с композицией акцентирует статическую природу сюжета: сюжет «расставляет» события и героев, заставляет их занимать определенные места, а у исследователя появляется возможность представить сюжетную схему (сюжет здесь выступает в качестве «абстрактной композиционной универсалии»<sup>30</sup>). С другой стороны, сюжет динамичен<sup>31</sup>: сюжетная схема никогда не может быть до конца заполненной и неизменной, поэтому при работе с художественным текстом корректнее говорить не о сюжете в чистом виде, а о сюжетных полях, границы которых достаточно расплывчаты и подвижны, они постоянно меняются, соприкасаются и пересекаются, накладываются друг на друга. Обзор сюжетного тезауруса<sup>32</sup> того или иного писателя позволяет наблю-

<sup>30</sup> Ханзен Лёве О.А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. – М., 2001. – С. 230.

<sup>31</sup> Процесс переходов от фабулы к сюжету сопровождается цепью взаимопереходов от статики к динамике. Ханзен Лёве О.А. Русский формализм... – С. 230–234.

<sup>32</sup> В нашем случае представлен не полный сюжетный тезаурус, а ограниченный тематически, но тема смерти настолько обширна и значима для поэтики Бунина, что данный корпус сюжетов позволяет делать общие выводы о художественном мире писателя.



дать сюжетную динамику: у каждого писателя имеется не только свой излюбленный набор определенных сюжетов, но и собственные правила их комбинаторики. В нашем случае можно утверждать, что архисюжет всего творчества Бунина образуется взаимоналожением двух главных сюжетных линий (сюжетные гнезда I и II): история разрушенного дома, разрушенной страны смыкается с историей о мертвой возлюбленной, мотивы оставленной родины образуют гармоническое созвучие с темами трагической, оборванной смертью или разлукой любви, потерянная Россия олицетворяется в женском образе. Генетически сюжеты I и II сильно разнятся, имеют, как показано выше, различные источники и контексты, однако их контаминация, чередование, смежность приводят к взаимоусилению их эстетического воздействия, к усложнению нарративного рельефа художественного произведения<sup>33</sup>.

Другой важный вывод, который можно сделать на основе обзора бунинского сюжетного тезауруса, связан с выявлением того, что во многих случаях прозаические сюжеты Бунина скрывают под собой лирическую матрицу: среди источников наиболее частотных сюжетов Бунина главное место занимают элегии всевозможных типов (любовная элегия, элегия-руина, элегия-Heimkehr), эпитафия, лироэпическая баллада. Такие источники во многом, наряду с некоторыми другими факторами, обуславливают лирическую природу бунинской прозы.

Последняя группа бунинских произведений (VI) несколько обособлена, она не может быть без оговорок названа сюжетным гнездом, поскольку собирает лишь символические обозначения смерти в произведениях Бунина, но нередко между символической деталью, мотивом, сюжетным движением очень трудно провести границу, что еще раз символизирует лирическую природу бунинского творчества, где мотивом может быть все что угодно,

<sup>33</sup> Архисюжет Бунина (мертвая родина + мертвая возлюбленная) спародирован в рассказе В. Сорокина «Санькина любовь» (заглавие рассказа, конечно, отсылает к повести Бунина «Митина любовь»), где на фоне полностью разрушенной идеологией и практикой социализма страны, мертвой страны, появляется герой, который извлекает из могилы свою погибшую возлюбленную. Невозможная вообще-то, но совершающаяся в аванжном тексте Сорокина реализация романтической метафоры сопровождается стихотворными вкраплениями (как это часто бывает у Бунина):

Я свою любимую  
Из могилы вырою...

«Санькина любовь» пестрит отсылками не только к Бунину, но еще, к примеру, и к Набокову. Это не случайно, поскольку контаминация сюжетов мертвой родины и мертвой возлюбленной может обнаруживать себя в творчестве многих писателей-эмигрантов.

вплоть до отдельного слова, где наряду с «интригой» укрупняются описательные моменты, а значит, укрупняется роль каждой микродетали текста<sup>34</sup>.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### I. Смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис.

1. «*Дворянские элегии*», *тексты о разрушенном, утраченном доме, имени*: «*Антоновские яблоки*» (1890); «*Эпитафия*» (1900) – *мотивы*: смена поколений, запустение; «*Над городом*» (1900) – *мотив*: смена поколений; «*Последние дни*» (1891); «*И снилось мне, что осенней порой...*» (1893) – *мотив*: призраки умерших родителей в доме, где прошло детство; «*Сумерки*» (1903) – *мотив*: ночные призраки в старом доме (возможно, души прежде живших в нем); «*На край света*» (1894) – *сюжет*: смерть стариков в заброшенных деревнях, домах; «*В поле*» (1895) – *мотив*: размышления стариков о смерти, предчувствие смерти; «*Вьется путь в снега, в степи широкой*» (1897) – *мотив*: разрушенная печная труба как предвестье разрушения дома и смерти хозяев; «*Золотое дно*» (1903) (*мотивы*); «*Запустение*» (1903); «*Детская*» (1903–1906); «*В гостиную, сквозь сад и пыльные гардины*» (1905) (*мотив*); «*Проснусь, проснусь – за окнами в саду*» (1906) – *мотив*: призрак в ночном доме; «*Наследство*» (1906–1907) – *сюжет*: разрушающийся и опустевший дом, смерть хозяйки дома; «*Кошка в крапиве за домом жила*» (1907) – *сюжет*: разрушающийся и опустевший дом, похороны хозяина дома; «*Открыты окна*» (1908) – *мотив*: опустевшая дача<sup>35</sup>; «*Деревня*» (1909–1910) – *мотив*: история имения Дурново; «*Сторож*» (1909) – *сюжет*: старик, доживающий в старом доме; «*Суходол*» (1911) – *мотивы*: разорение, отъезды, смерти хозяев Суходола; «*Иоанн Рыдалец*» (1913); «*Последний день*» (1913) – *мотив*: проданное имение; «*Грамматика любви*» (1915) – *мотив*: запустение в имении Хвощинского; «*Синие обои полиняли*» (1916) (*мотив*); «*Мы сели у печки в прихожей*» (1917) – *мотив*: разрушенный дом как символ разрушенной страны; «*Канун*» (1916); «*Исход*» (1918) (*мотив*); «*В некотором царстве*» (1923) – *мотив*: смерть старой хо-

---

<sup>34</sup> Так, Б.М. Гаспаров пишет о «недисCRETности», «пластичности объектов повествования», «скольжения мотивов» (Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. – М., 1993. – С. 29, 31).

<sup>35</sup> Опустевшая дача, осенние опустевшие дачи, отъезд с дачи – это отдельная и достаточно обширная лирическая тема, явленная у И. Анненского (например, в «Балладе»), Б. Пастернака («Спаское» и др.) и у других поэтов. Почти всегда данную лирическую тему сопровождают мотивы смерти.

зайки имения; «Несрочная весна» (1923); «Митина любовь» (1924) – *мотивы*: смерть хозяина имения – Митинога отца, смерть Мити; «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) – *мотивы*: смерть бабушки Арсеньева (гл. XVII, XIX кн. 1), продажа бабушкиного имения (гл. IV кн. 4); описание усадьбы Васильевское, смерть старика Писарева и его сына (гл. I, II, III кн. 3); заброшенные, умирающие поместья (гл. XIII и XV кн. 2, гл. V кн. 5); старинная библиотека<sup>36</sup> (гл. XI кн. 5); смерть Алферова и его опустевшее поместье (гл. XIII кн. 3).

2. *Мотивы смены поколений, их преемственности, быстротечности жизни и ее кругового хода*: «Святые горы» (1895) (*мотив*); «Эпитафия» (1900) (*мотив*); «Лесная дорога» (1902) (*мотив*); «Развалины» (1903–1904) (*мотив*); «Путеводные знаки» (1903–1906); «Птица» (1903–1906); «Ограда, крест, зеленая могила» (1906) – *мотив*: «зерно, упавшее в землю, не умрет...»; «Свет зодиака» («Тень птицы», 1907) (*мотив*); «Иудея» («Тень птицы», 1907) (*мотив*); «Иерусалим» (1907) – *мотив*: смерть и память о погибших за родную землю предков; «Могила в сакле» (1909) – *сюжет*: путник посещает древние гробницы и чувствует в себе продолжение ушедших поколений, представляет жизнь, минувшую много веков назад; «Древний человек» (1911) – *мотивы*: слово старика-мудреца о смерти, смена поколений, движение исторического времени; «Всходы новые» (1913) (*мотив*); «Святогор» (1913) (*мотив*); «Скарабей» (1924) (*мотив*); «Воды многие» (1925–1926) – *мотив*: покойные родители, благословляющие рассказчика на жизненное путешествие; «Ночь» (1925) (*мотив*); «Божье дерево» (1927) (*мотив*); «К роду отцов своих» (1927) (*мотив*); «На базарной» (1930) (*мотив*); «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) – *мотив*: размышления о Боге, смерти, преемственности поколений (гл. X кн. 1) и др.

3. *Кладбищенские тексты (описания кладбищ, могил, погостов, курганов)*: «Метель» (1887–1895) – *мотив*: зимний погост; «Могилы, ветряки, дороги и курганы» (1894); «Святые горы» (1895) – *мотив*: описание кладбища в финале рассказа; в первоначальных редакциях рассказа описание было более развернутым<sup>37</sup>; «Вьется путь в снега, в степи широкой» (1897) – *мотив*: зимний погост; «На распутье» (1900) (*мотив*); «На монастырском кладбище» (1901); «Надпись на могильной плите» (1901); «Смерть» (1902) – *сюжет*: размышления героя о смерти у фамиль-

<sup>36</sup> Старинные книги и библиотеки – привычные для Бунина обортона темы заброшенного поместья (см. «Антоновские яблоки», «Грамматика любви», «Легкое дыхание», «Несрочная весна» и др.).

<sup>37</sup> См.: Бунин И.А. Собр. соч. ... – Т. 2. – С. 499.

ного склепа; «Эпиталама» (1901) – *мотив*: зимний погост; «Лесная дорога» (1902) – *сюжет*: описание заброшенного кладбища в лесу, оставшегося от старого скита; «Крест в долине при дороге» (1902) – *мотив*: одинокая могила при дороге; «Развалины» (1903–1904); «Путеводные знаки» (1903–1906) – *сюжет*: смерть первопроходцев, память о первопроходцах открывает пути тем, кто идет следом, все дороги мира усеяны костями первооткрывателей; «Золотое дно» (1903) (*мотив*); «Портрет» (1903) (*кладбищенские мотивы*); «Не устану воспевать вас, звезды!» (1904) (*мотив*); «Развалины» (1903–1904) (*кладбищенские мотивы*); «Разлив» (1903–1904) (*кладбищенские мотивы*); «Неугасимая лампада» (1903–1905) – *мотив*: неугасимая лампада над старой гробницей; «Гробница Сафии» (1903–1905); «Стамбул» (1905) – *мотив*: старинные гробницы; «Тэмджид» (1905) – *мотив*: старинные гробницы; «Путеводные знаки» (1903–1906) – *сюжет*: смерть первопроходцев, память о первопроходцах открывает пути тем, кто идет следом; «Ограда, крест, зеленая могила» (1906); «Растет, растет могильная трава» (1906); «Обвал» (1906–1907); «Тень птицы» («Тень птицы», 1907) (*мотивы*); «Свет зодиака» («Тень птицы», 1907); «Иудея» («Тень птицы», 1907) – *мотив*: описание древних могил в сочетании с мотивами Смерти и Воскресения; «Присела на могильнике Савуре» (1907) (*мотив*); «Могила в сакле» (1909) – *сюжет*: путник посещает древние гробницы и чувствует в себе продолжение ушедших поколений, представляет жизнь, минувшую много веков назад; «Деревня» (1909–1910) – *мотивы*: посещение кладбищ Тихоном Ильичом и Кузьмой Ильичом (могила поэта описывается в финале, в V части рассказа); «Гробница» (1912); «Степь» (1912) – *мотивы*: Россия как мертвая страна, как поле, усеянное мертвецами; «Будни» (1913) (в данном случае элегический кладбищенский сюжет пародируется, кладбище заброшено и поругано); «Всходы новые» (1913) – *мотив*: сельское кладбище; «Иоанн Рыдалец» (1913) (*кладбищенские мотивы*); «Могильная плита» (1913) – *мотивы*: старое кладбище, старая могила; «Чаша жизни» (1913) – *мотивы*: элегические, кладбищенские (прогулки молодых героев на кладбище в начале рассказа, смерти и похороны состарившихся героев в конце); «Легкое дыхание» (1916) – *мотив*: описание кладбища, где похоронена Оля Мещерская; «Благовестие о рождении Исаака» (1916); «Сны Чанга» (1916) – *мотив*: похороны главного героя в финале; «Свет незакатный» (1917) – *мотив*: старое кладбище; «–Дай мне, бабка, зелий приворотных...» (1920) – *мотивы*: старое кладбище; цветок с чудесными свойствами (приворот), выросший на могиле; «Темир-Аксак-Хан» (1921) – *мотив*: старинная гробница; «Вот знакомый погост у цветной Средиземной волны» (1917);

«**Огонь пожирающий**» (1923); «**Несрочная весна**» (1923) – *мотив*: описание склепа в поместье князей Д.; «**Митина любовь**» (1924) – *мотив*: описание сельского кладбища в финале; «**Святитель**» (1924) – *мотив*: связь и смена поколений; «**Скарабей**» (1924) – *мотив*: связь и смена поколений; «**Богиня Разума**» (1924)<sup>38</sup> – *мотив*: описание кладбища Монмартра; «**Дело корнета Елагина**» (1925) – *мотив*: Сосновская и Елагин на кладбище и в часовне с покойником (гл. IX); «**К роду отцов своих**» (1927); «**Пингвины**» (1929) (*мотивы*); «**Распятие**» (1930) – *мотив*: уездная церковь и могила; «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952) – *мотивы*: сельское кладбище (гл. IV кн. 1, гл. XIV кн. 2, гл. III кн. 3, гл. XV кн. 4); «**Прекраснейшая солнца**» (1932) – *мотив*: гробница возлюбленной; «**Поздний час**» («Темные аллеи», 1938) (*кладбищенские мотивы*); «**Чистый понедельник**» («Темные аллеи», 1944) – *мотивы*: героиня рассказывает герою о похоронах архиепископа на раскольничьем кладбище, вместе они гуляют по кладбищу Новодевичьего монастыря; «**Часовня**» («Темные аллеи», 1944); «**Три рубля**» (1944) – *мотив*: сельское кладбище; «**В Альпах**» (1949) – *мотив*: сельское кладбище; «**Высокие нездешние цветы**» – *мотивы*: старое кладбище; цветок с чудесными свойствами (приворот), выросший на могиле.

4. *Эпитафии, мотивы эпитафий*: «**Эпитафия**» (1900); «**Эпитафия**» (1902); «**Надпись на чаше**» (1903); «**Иоанн Рыдалец**» (1913) (*мотив*); «**Слово**» (1915); «**Эпитафия**» (1917); «**Надписи**» (1924).

5. *Россия как мертвая страна, олицетворение России в женском образе до времени увядшей девицы или старухи, схоронившей своих детей, «Апофеоз войны»*: «**Деревня**» (1909–1910) – *мотив*: гибель и разорение России в пожарах и смутах видится большому Кузьме Ильичу в бредовом сне, то же самое происходит и наяву; «**Степь**» (1912) – *мотив*: поле, усеянное мертвыми; «**Вечерний жук**» (1916) – *мотив*: зреющий хлеб/мертвая страна; «**Капун**» (1916) – *мотив*: Россия как мертвый опустевший дом, как страна, оставленная Богом; «**Старуха**» (1916) – *сюжет*: гибель солдат на войне как метафора гибели России, *мотив*: слезы старух-матерей (олицетворение страны в образе старухи, обреченной на смерть и не надеющейся на продолжение рода, схоронившей своих сыновей); «**Последняя весна**» (1916) – *сюжет*: гибель солдат на войне, *мотив*: гибель России (мотивы развернуты в авторском плане); «**Последняя осень**» (1916) – *сюжет*: гибель солдат на войне; «**В некотором царстве**» (1923) – *мотив*: сон

<sup>38</sup> Рассказ не входит в 9-томное собрание, см.: Бунин И.А. Грамматика любви. – СПб., 1994. – С. 369–379.

о погибшей стране; **«Несрочная весна»** (1923) – *мотивы*: погибшие дома и погибшая страна; **«Слава»** (1924); **«Письмо»** (1930) – *сюжет*: предчувствие смерти солдатом, смерть солдата как предвестие гибели страны; **«Канун»** (1931) – *мотив*: предчувствие гибели страны; **«Поздний час»** («Темные аллеи», 1938) – *символический смысл сюжета*: рано умершая на родине возлюбленная символизирует для эмигранта погибшую Россию; **«Холодная осень»** («Темные аллеи», 1944) – *сюжет*: смерть жениха на войне, несостоявшаяся свадьба героев как символ обреченности страны; **«Чистый понедельник»** («Темные аллеи», 1944) – *в сюжетной перспективе различимы мотивы*: гибель церквей и гибельная участь послушниц.

**6. Тексты с мотивами потопа и катастроф**: **«Потоп»** (1905); **«После Мессинского землетрясения»** (1909); **«Война»** (1915) – *мотив*: пустой, разрушенный город; **«Помпея»** (1916); **«Эллада»** (1916) – *мотив*: древний город как мертвый город.

**7. Апокалипсис**: **«Из Апокалипсиса»** (1901); **«День гнева. Апокалипсис VI»** (1903–1905) – *сюжет*: снятие 4, 5 и 6-й печати; **«В горной долине»** (1903–1905) – *мотив*: Звезды Апокалипсиса, глядящие с высоты небес на человека и видящие смерть; **«Сын человеческий: Апокалипсис I»** (1903–1906); **«Не устану воспевать вас, звезды!»** (1904) – *мотив*: одинокая могила человека (поэта), над которой светят вечные звезды; **«Полярная звезда»** (1904) – *мотив*: смерть как звезда, глядящая с высоты небес на человека; **«Бессмертный»** (1906–1907); **«Сатурн»** (1906–1907) – *мотив*: Сатурн как звезда смерти; **«Судный день»** (1912); **«Господь скорбящий»** (1914); **«Плакала ночью вдова»** (1914) (*мотив*); **«Господин из Сан-Франциско»** (1915) (*мотивы*); **«Сон епископа Игнатия Ростовского»** (1916) (*мотив*); **«Бывает море белое, молочное»** (1916) (*мотив*); **«Бывает море белое, молочное»** (1916) – *мотив*: звезда/звезды как символ смерти в сочетании с сюжетом Апокалипсиса; **«Звезда, воспламеняющая твердь»** – *сюжет*: звезда/звезды как символ смерти (с мотивами Апокалипсиса), луна – как символ посмертного бытия.

**8. Прерванная смертью ребенка черед поколений:**

**а) смерть сироты, больного, обиженного ребенка как избавление его от тягот жизни, спасение ребенка Христом**: **«Танька»** (1892) – *сюжет*: умирающая от стужи и голода девочка получает отеческое заступничество барина и попадает в «райские места» – в дом барина, в данном случае ребенок спасен от смерти; **«Шел сиротка пыльной дорогой»** (1907); **«Лирник Родион»** (1913) (сюжет о сиротке в песне Родиона); **«Лапти»** (1924) (в данном рассказе – несостоявшаяся смерть); **«Жизнь Арсеньева»**



(1930–1939, 1952) – *мотив*: смерть ребенка на Рождество (с оттенком святочного сюжета, ребенок, смертью обращенный в ангела) (гл. XVII–XVIII кн. 1); «Красавица» («Темные аллеи», 1940) – *сюжет*: ребенок и смерть, сирота;

*б) смерть ребенка как символ обреченности жизни вообще, как символ обреченности его родителей или целой страны, смерть ребенка в наказание за грехи родителей или старшего поколения*: «Вести с родины» (1893) (*мотив*); «Белая лошадь» (1907–<1929>) – *мотив*: смерть детей зрителя; «Деревня» (1909–1910) – *сюжет*: смерть детей и отсутствие наследника у Тихона Ильича, *мотивы*: Тихон Ильич смотрит на девочек, играющих в «похороны куклы», заходит на кладбище, где думает и о своих умерших детях, Кузьма Ильич видит гробик с телом младенца; «Сила» (1911) – *сюжет*: смерть детей на пожаре, ребенок как невинная жертва; «Хорошая жизнь» (1911) – *сюжет*: смерть младшего сына главной героини по недосмотру, возможная смерть ее уже взрослого старшего сына в Царицыне, куда он удалился, спасаясь от материнского гнева; «Ночной разговор» (1911) – *мотив*: народный бунт начинается со смерти невинного младенца; «Жертва» (1913) – *сюжет*: ребенок как невинная жертва; «Новый завет» (1914) – *мотив*: вдова, оплакивающая умершего ребенка и мужа; «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) (*мотив*) (гл. XIV кн. 5);

*в) смерть ребенка как знак быстротечности жизни человека; тайна смерти, уравнивающей старца и младенца; ребенок и смерть*: «У истока дней» (1906); «Горе» (1903–1906) – *мотив*: гибель младенца с отсылками к балладе В.А. Жуковского «Лесной царь»; «Аленушка» (1915) – *сюжет*: возможная смерть девочки в лесном огне, нечаянно зажженном ей же самой; «Дурман» (1916); «У истока дней» (1906) – *мотив*: описание опустевшей детской и классной комнаты, сравнение мертвой девочки с куклой; «Телячья головка» (1930) – *сюжет*: ребенок и смерть (ребенка поражает ужас при виде головы мертвого теленка).

**9. Гибель семей**: «Часовня» («Темные аллеи», 1944) – *мотив*: дети и смерть; «Танька» (1892); «Вести с родины» (1893); «Федосеевна» (1891); «Веселый двор» (1911).

**10. Описание торжества и тайны последнего мгновения жизни, преображение всего бывшего и самого умирающего, в отдельных случаях рассказы ориентированы на сюжетную матрицу «Смерти Ивана Ильича»**: «Захар Воробьев» (1912); «Худая трава» (1913); «Братья» (1914) – *мотив*: смерть старого рикши; «Господин из Сан-Франциско» (1915); «Исход» (1918); «Преображение» (1921); «Алексей Алексеич» (1927); «К роду отцов своих» (1927).

11. *Смерть чиновника*: «Архивное дело» (1914); «Алексей Алексеич» (1927); «Грибок» (1930) (*пародийный сюжет*).

## II. Поляризованное единство любви и смерти.

1. *Девушка и смерть*: «Весеннее» (1893) – *сюжет*: спящая красавица; пробужденная поцелуем юноши; «**Маленький роман**» (1909–1926) – *мотив*: неожиданная смерть главной героини; «**Эпитафия**» (1902); «**Портрет**» (1903); «**Гробница Сафии**» (1903–1905); «**Гробница Рахили**» (1907); «**На пути под Хевроном**» (1907) – *мотив*: гробница Рахили; «**Памяти**» (1906–1911) – *мотив*: мертвая возлюбленная является герою во сне; «**Деревня**» (1909–1910) (сюжет о Молодой можно рассматривать как вариант сюжета «девушка и смерть», хотя Молодая не умирает, но ее жизнь погублена; в сцене свадьбы Молодая описывается как покойница-невеста); «**Суходол**» (1911) (*мотив погубленной невесты*); «**Крик**» (1911); «**Клаша**» (1914); «**Грамматика любви**» (1915); «**Сын**» (1916) (этот сюжет касается умершей сестры главного героя, но косвенным образом задевает и главную героиню, сюжет получает многозначность: смерть матери-сестры-невесты); «**Легкое дыхание**» (1916); «**Эпитафия**» (1917); «**Свет незакатный**» (1917); «**Безумный художник**» (1921) (безвременная смерть жены художника); «**В ночном море**» (1923) (*мотив*); «**Богиня Разума**» (1924)<sup>39</sup> – *мотив*: смерть в безвестности некогда популярной актрисы; «**Жизнь Арсеньева**» (1930–1939, 1952) – *мотив*: смерть Лики; «**Прекраснейшая солнца**» (1932) – *мотивы*: Петрарка и Лаура (смерть Лауры); Дант – Беатриче (смерть Беатриче); «**Поздний час**» («Темные аллеи», 1938); «**Галя Ганская**» («Темные аллеи», 1940); «**Натали**» («Темные аллеи», 1941); «**Три рубля**» (1944); «**Легенда**» (1949).

2. *Юноша и смерть*: «**Надпись на могильной плите**» (1901) – *мотив*: смерть поэта; «**Могилы поэта**» (1903); «**Не устану воспевать вас, звезды!**» (1904) – *мотив*: одинокая могила человека (поэта), над которой светят вечные звезды; «**Над могилой Надсона**» (1887) – *мотив*: смерть поэта; «**Послушник (грузинская песня)**» (1905) – *сюжет*: смерть юного монаха, *аллегория*: смерть юноши как гибель только расцветшего цветка (подснежник<sup>40</sup>); «**Тень птицы**» («Тень птицы», 1907) – *мотивы*: могила поэта, описанная в духе Саади (могила поэта описывается в финале, в V части рассказа); «**Художник**» (1908) – *сюжет*: смерть поэта/художника;

<sup>39</sup> Рассказ не входит в 9-томное собрание, см.: Бунин И.А. Богиня Разума. Предисловие А.К. Бабореко // Литературное наследство. – М., 1973. – Т. 84. – Кн. 1. С. 79–87.

<sup>40</sup> Отдаленная аналогия к этому сюжету обнаруживается в миниатюре «Подснежник», где главный герой наделен автобиографическими чертами.



«Крик» (1911) – сюжет: смерть юноши на войне; «Деревня» (1909–1910) – мотив: посещение Кузьмой Ильичом могилы Кольцова; «Сверчок» (1911) – мотив: смерть, наступающая не слабого старика, а сильного юношу; «Братья» (1914) – мотив: смерть молодого рикши; «У гробницы Вергилия» (1916) – мотив: смерть поэта; «Настанет день – исчезну я» (1916) – мотив: смерть поэта; «Этой краткой жизни вечным измененьем» (1917) – мотив: посмертное завещание поэта; «Митина любовь» (1924); «Богиня Разума» (1924) – мотив: могила и бессмертие писателя (Золя); «Un petit accident» (1949) – сюжет: смерть молодого автомобилиста; «Бернар» (1952) – мотивы: смерть писателя/поэта и смерть обычного человека; предсмертные слова поэта; «Прекраснейшая солнца» (1932) – мотивы: Предсмертные слова поэта; смерть Петрарки; «Портрет» – сюжет: смерть поэта и память о нем после смерти; «Два венка».

3. «Любовь при гробе», мертвый жених, тема любви и смерти в сочетании с балладными мотивами»: «Сны» (1903) – мотив: балладный (ночное посещение церкви по зову покойника); «Сплохи» (1906-1909) – мотив: балладный (любовь при мертвеце); «Маленький роман» (1909–1926) – мотив: балладный (жених-мертвец); «Суходол» (1911) – сюжет: любовь Натальи, смерть ее жениха, мотив: чтение баллад; «Зимний сон» (1918) – мотив: балладный (путешествие влюбленных к Вукуловой избе, в которой стоит гроб с мертвецом); «В некотором царстве» (1923) – мотив: смерть тетки и любовь племянницы; «Дело корнета Елагина» (1925) – мотив: поездка Сосновской и Елагина на кладбище; «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) – мотивы: любовь у гроба (гл. I, II, III кн. 3 – смерть и похороны Писарева + первая любовь главного героя, гл. XXVII кн. 5 – свидание Арсеньева с рыжей девкой в товарном вагоне, где стоит гроб с покойником); «Баллада» («Темные аллеи», 1938) – мотивы: балладные; «Натали» («Темные аллеи», 1941) – мотив: встреча Натали и Виталия на похоронах Мещерского; «Чистый понедельник» («Темные аллеи», 1944) – мотив: поездка героя и героини на Новодевичье кладбище; «Холодная осень» («Темные аллеи», 1944) – мотив: мертвый жених, оттенки балладности<sup>41</sup>.

4. Разлученные смертью супруги, возлюбленные, встреча возлюбленных за гробом:

а) смерть одного из влюбленных/супругов и печаль/страдания/безумие другого: «Маленький роман» (1909–1926) – мо-

<sup>41</sup> Сцена «любви при гробе» в духе Дон Жуана является кульминационной и в устном рассказе Бунина, записанном И. Одовцевой: Лотман Ю.М. Два устных рассказа Бунина... – С. 36–41.

*тив*: смерть героини; «Суходол» (1911) – *мотивы*: смерть или разлука с возлюбленным/возлюбленной, приводящая к сумасшествию и смерти (Петр Кириллыч, Антонина, Наталья); «При дороге» (1913) – *мотив*: умершая жена крестьянина; «Грамматика любви» (1915); «Безумный художник» (1921); «В ночном море» (1923) (сюжет об умершей возлюбленной/жене отнесен к прошлому двух главных героев); «Божье дерево» (1927) – *мотив* в гл. «19 июня»; «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) (сюжетная линия Лики и Арсеньева); «В Париже» («Темные аллеи», 1940); «Натали» («Темные аллеи», 1941); «Холодная осень» («Темные аллеи», 1944);

*б) возможная встреча возлюбленных за гробом* – «Стояли ночи северного мая» (1901) – *сюжет*: явление призрака возлюбленной, с которой герой разлучен, возможно, смертью; «Призраки» (1903–1905) – *мотив*: явление живому призрака умершего<sup>42</sup>; «Памяти» (1906–1911) – *сюжет*: мертвая возлюбленная является герою во сне; «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) – *мотив*: сон Арсеньева, в котором ему является умершая Лика; «Холодная осень» («Темные аллеи», 1944) (*мотив*).

#### 5. Сюжеты любовных трагедий:

*а) убийство из ревности или в отместку за поруганную честь девицы или жены*: «Деревня» (1909–1910) (*сюжет Родиона*); «При дороге» (1913); «Легкое дыхание» (1916); «Жизнь Арсеньева» (1930–1939, 1952) (*сюжет*, связанный с Тонькой, ее мужем и Арсеньевым – не совершившееся, но возможное убийство Тоньки мужем (гл. XIII–XIV, кн.–3)); «Генрих» («Темные аллеи», 1940); «Дубки» («Темные аллеи», 1943); «Пароход “Саратов”» («Темные аллеи», 1944); «Убийца» (1930); «Ночлег» («Темные аллеи», 1949) (собака символизирует тему возмездия за поруганную честь);

*б) злые жены, убивающие или склоняющие к греху убийства мужей*: «Деревня» (1909–1910) (Родион и Молодая, отравившая мужа); «Игнат» (1912)<sup>43</sup>.

6. Любовная трагедия с самоубийством в кульминации: «Чашу с темным вином подала мне богиня печали» (1902); «Песня» («Я простая девка на баштане») (1903–1906) – *мотив*: обещанное самоубийство из-за измены возлюбленного; «Хорошая жизнь»

---

<sup>42</sup> Аналогия этому сюжету см.: Эолова арфа // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. – Новосибирск, 2006. – Вып. 2. – С. 97–99.

<sup>43</sup> Тема злых жен созвучна у Бунина теме неверных жен, которые в нескольких текстах являются главными участницами сцен «*неверная жена на похоронах мужа*»: «Жена Азиса» (1903); «Сны Чанга» (1916) (мотив).

(1911) – *мотив*: калека Никанор Матвеевич сводит счеты с жизнью, влюбившись в красавицу<sup>44</sup>; «**Святые**» (1914) (*сюжет* Елены: двойное самоубийство, погибает только возлюбленный); «**Братья**» (1914) (*сюжет* молодого рикши); «**Сын**» (1916) – *сюжет*: двойное самоубийство, погибает только влюбленная; «**Митина любовь**» (1924); «**Дело корнета Елагина**» (1925) – *сюжет*: двойное самоубийство, погибает только влюбленная; «**Кавказ**» («Темные аллеи», 1937); «**Зойка и Валерия**» («Темные аллеи», 1940); «**Галья Ганская**» («Темные аллеи», 1940)<sup>45</sup>.

### III. Библейские, житийные сюжеты, библейские и житийные стилизации:

1. *Смерть и Воскресение Христа, Пасха, Троица*: «**В костеле**» (1889) – *мотив*: Распятие; «**Троица**» (1893); «**В Гефсиманском саду**» (1894); «**Христос Воскрес! Опять с зарею...**» (1896); «**Над городом**» (1900); «**Иудея**» («Тень птицы», 1907); «**Воскресение**» (1907); «**Гробница Рахили**» (1907); «**На пути под Хевроном**» (1907); «**Присела на могильнике Савуре**» (1907); «**Камень**» («Тень птицы», 1908); «**Пустыня Дьявола**» («Тень птицы», 1909) – *мотивы*: Смерть и Воскресение, Гроб Богородицы; «**Всходы новые**» (1913) – *сюжет*: Евангельский сюжет Воскресения («Зерно, упавшее в землю, не умрет...»); «**Псалтырь**» (1916); «**Свет**» (1927) – *мотив*: Распятие; «**Распятие**» (1930); «**Полуденный жар**» (1947) – *мотив*: отец, хоронящий сына (с проекцией на Христа и евангельскими мотивами Распятия).

2. *Библейские мотивы о смерти*: «**О Петре-разбойнике**» (1906–1910) – *мотивы*: смерть разбойника (Иисус и разбойник на кресте), Страшный суд, «**Долина Иосафата**» (1908) (см. также Апокалипсис) (здесь: Долина Иосафата как место победы и погребения Иосафата и его воинов). Данная подгруппа примыкает к сюжетам Апокалипсиса, которые завершают в нашем списке пере-

<sup>44</sup> Вариант сюжета «Красавица и чудовище».

<sup>45</sup> К сюжетам о самоубийствах на почве любви примыкают сюжеты о самоубийствах, которые совершаются от стыда, безысходности, чувства вины: «**Деревня**» (1909–1910) – *сюжет*: несостоявшееся самоубийство Кузьмы Ильича, героя спасает колокольный звон и юродивый; «**Веселый двор**» (1911) – *сюжет*: самоубийство Егора от безысходности жизни; «**Казимир Станиславович**» (1916) – *сюжет*: несостоявшееся самоубийство из-за мук совести (из-за вины перед дочерью); «**Соотечественник**» (1916) – *сюжет*: мечты героя о самоубийстве от преизбытка, полноты жизни; «**Железная шерсть**» («Темные аллеи» 1944). В нескольких текстах звучит неосуществленная угроза самоубийства: «**Руся**» («Темные аллеи», 1940) – *мотив*: угрозы покончить жизнь самоубийством матери Руси; «**Натали**» («Темные аллеи», 1941) – *мотив*: угрозы покончить жизнь самоубийством Гаши.

чень сюжетов о гибели России (сюжетное гнездо I), но одновременно не в меньшей степени принадлежат и перечню сюжетов о Смерти/Воскресении.

**3. Народные представления о праведной смерти** (смерть в Пасху): «Последняя весна» (1916) – *мотивы*: народные представления о смерти; народная мечта о счастливой смерти на Страстной неделе или в Пасху (гл. II).

**4. Смерть праведника/святого/юродивого**<sup>46</sup>: «Птицы небесные» (1909) – *сюжет*: жизнь и смерть покорного воле Божьей праведника; «Смерть пророка» (1911); «Веселый двор» (1911) – *сюжеты*: праведная смерть Анисьи; «Иоанн Рыдалец» (1913) – *сюжет*: святой и грешник перед лицом смерти; «Святые» (1914) – *сюжеты*: Елена, раскаявшаяся блудница, искупившая грехи смертью, сюжет о Св. Вонифатии, погибшем за Христа; «Весенний вечер» (1914); «Святитель» (1915); «Кончина святителя» (1916); «Святитель» (1924) – *мотив*: умирающий святой в окружении своих духовных преемников.

**5. Заступничество святого угодника, позволяющее избежать смерти**: «Третьи петухи» (1916) – *мотив*: заступничество святого угодника, позволяющего избежать смерти; «Полуденный жар» (1947) – *сюжет*: спасение от смерти по заступничеству Богородицы, *мотив*: Успение Богородицы.

**6. Смерть в дороге человека, лишённого дома; смерть бездомного от нищеты, холода и голода**: «Перевал» (1892–1998); «Федосеевна» (1891) – *мотив*: мать, выгнанная из дому дочерью и принявшая смерть вне дома; «Жесткой, черной листвой шелестит и трепещет кустарник» (1901); «Бродяги» (1902) – *мотив*: жизнь как путь и как могила («Жизнь, как могила, молчалива»); «Кондор» (1902) – *мотив*: одиночество путника в горах, мысли о смерти; «Путеводные знаки» (1903–1906) – *сюжет*: смерть первопроходцев, память о первопроходцах открывает пути тем, кто идет следом; «Птицы небесные» (1909); «Няня» (1906–1907) – *мотив*: смерть в метели няни по дороге к своему барину – возможный, но не исполненный сюжет; «Сверчок» (1911); «Лапти» (1924) – *сюжеты*: смерть в буране.

**7. Гибель героев, воинов и богатырей**: «Святые горы» (1895) – *мотив*: гибель героев прошлого в боях за Святую Русь; «Любил он ночи темные в шатре» (1901) – *сюжет*: смерть древнего воина от стрелы врага (скифа); «После битвы» (1903) – *сюжет*:

---

<sup>46</sup> По эмоциональному тону этим сюжетам близок сюжет о гибели за идею: «Джордано Бруно» (1906).

смерть воина после битвы; **«Крик»** (1911) – сюжет: Смерть юноши на войне; **«Агни»** (1903–1906) – сюжет: смерть и похороны воина, раненого в бою/смерть на войне; **«Мудрым»** (1903–1906) – сюжет: герои погибают первыми, трусы остаются в живых; **«Иерусалим»** (1907) – мотив: гибель за родную землю, память о героях; **«Долина Иосафата»** (1908) – сюжет: Долина Иосафата как место победы и погребения Иосафата и его воинов; **«Без имени»** (1906–1911) – сюжет: смерть воина; **«Святогор»** (1913) – сюжет: смерть богатыря; **«Святогор и Илья»** (1916); **«Руслан»** (1916) – сюжет: смерть богатыря и памятник/память ему/о нем; **«Возвращаясь в Рим»** (1937) – сюжет: смерть полководца.

8. **Смерть царей, императоров:** **«Жизнь Арсеньева»** (1930–1939, 1952) – мотивы: гибель царя и смерть царской семьи как символическая смерть России (траурный поезд – гл. XIX кн. 4, смерть в Антибе и похороны Великого Князя Николая Николаевича Романова – гл. XXI–XXII кн. 4, убийство Александра II – гл. 2 кн.), размышления о гибели России – гл. XVI кн. 1, гл. IV кн. 2, гл. XXI–XXII кн. 4); **«Остров Сирен»** (1932) – сюжеты: смерть Тиберия Цезаря Августа, смерть от руки соперника во власти; **«Чистый понедельник»** («Темные аллеи», 1944) – в сюжетной перспективе: гибель Великой Княгини Елизаветы Федоровны.

9. **Контаминация народных и христианских представлений в сюжетах о смертельном наказании за грехи, о искуплении греха смертью, о Божьем гневе:** **«За измену»** (1903–1905) – мотивы: гибель врагов и изменников, посмертная участь изменников); **«Божье дерево»** (1927) – мотив: смерть от удара молнией (Божий гнев) (гл. «19 июня»); **«Жизнь Арсеньева»** (1930–1939, 1952) – мотив: гибель от упавшего дерева в наказание за грех (в данном случае – грех доноительства) (гл. XIII кн. 2); **«Баллада»** («Темные аллеи», 1938) – сюжет: старый отец хочет отобрать невесту у сына и наказан за это смертью (сюжет, аналогичный «Золотому петушку» А.С. Пушкина), смерть послана в наказание за плотский грех; **«Ночлег»** («Темные аллеи», 1949) – сюжет: смерть в наказание за плотский грех.

IV. **МОРСКИЕ МОРТАЛЬНЫЕ СЮЖЕТЫ:** **«В окошко из темной каюты»** (1896) – мотив: корабль-призрак, корабль-смерть; **«Туман»** (1901) – сюжет: корабль-призрак, корабль-смерть, плавание по океану навстречу смерти; **«Закат»** (1900) – мотив: корабль-призрак, корабль с черными парусами; **«На мертвый якорь кинули бакан»** (1900) – мотив: корабль-призрак, корабль-смерть; **«Норд-остом жгут пылающие звезды»** (1903) – мотив: гибель в море рыбаков; **«Песня»** («Я простая девка на баштане») (1903–1906) – сю-

*жет*: невозвратившийся корабль; корабль с черными парусами как предвестие смерти; «С корабля» (1906–1907) – *мотив*: мертвые рыбаки/моряки; «Гальциона» (1908) – *мотивы*: Гальциона – птица, сопровождающая мертвых (утонувших моряков, умерших в плаванье и т. п.), смерть на корабле; «Мертвая зыбь» (1909) – *сюжет*: корабль, которому грозит гибель; «Берег» (1909); «Зов» (1911) – *сюжеты*: гибель кораблей и моряков, зов Бога как голос капитана; «Пращурь. Голоса с берега и с корабля» (1912) – *сюжеты*: Летучий голландец, корабль-призрак, корабль-смерть; «Копье Господне» (1913) – *сюжеты*: корабль в открытом океане, плывущий навстречу смерти; «Бывает море белое, молочное» (1916); «Братья» (1914) – *мотивы*: океан как символ смерти и вечной жизни; корабль в волнах океана перед лицом смерти; «Господин из Сан-Франциско» (1915) – *сюжет*: смерть на корабле, корабль-смерть; «Третьи петухи» (1916); «Конец» (1921) – *сюжеты*: гибель судна в пучине вод; *символический смысл сюжета*: гибель корабля как предвестие гибели всей страны; «В ночном море» (1923) – *сюжет*: два пассажира корабля говорят о смерти; «Несрочная весна» (1923) – *мотив*: гибель флагманского корабля «Св. Евстафий» как предвестие гибели России; «Воды многие» (1925–1926) – *сюжет*: библейская метафора – жизнь как плаванье, человек как пловец, погруженный в пучину жизненного моря; «Мистраль» (1944) – *сюжет*: море как символ смерти и вечной жизни; «Холодная осень» («Темные аллеи», 1944) – *мотивы*: морские мотивы, сопровождающие описание жизненного пути героини; «Бернар» (1952) (*мотив*); «Бретань» – *мотив*: погибшие в море; «В полуденных морях, далеко от земли» – *мотив*: героиня всегда дожидается на берегу не вернувшихся моряков.

## **V. НЕМОТИВИРОВАННЫЕ, ВНЕЗАПНЫЕ, СПОНТАННЫЕ УБИЙСТВА.**

**1. Убийство не из корысти, а ради удовлетворения инстинктивной жажды смерти, которой одержим убийца (жертва незащищена):** «Ночной разговор» (1911); «Ермил» (1912) – *сюжет*: убийство как отмщение за обиды и удовлетворение инстинктивной народной жажды смерти; «При дороге» (1913) – *сюжеты*: убийство крестьянином жены из ревности, убийство молодой крестьянкой искusstеля-мещанина; «Страшный рассказ» (1926); «Обреченный дом» (1930); «Телячья головка» (1930).

**2. Убийство беззащитной проститутки:** «Петлистые уши» (1916) (в контаминации с мотивами петербургского текста); «Барышня Клара» («Темные аллеи», 1944)<sup>47</sup> (в контаминации с мотивами петербургского текста).

---

<sup>47</sup> Рассказ не был включен по цензурным причинам в 9-томник.



3. *Смерть господ от руки холопа/холопов:*<sup>48</sup> «Суходол» (1911) (Петр Кириллыч, убитый Герваськой, Петр Петрович, возможно, убитый Евсеём); «Ночной разговор» (1911) – *мотив:* смерть господ от взбунтовавшихся крестьян.

4. *Смерть крепостных/холопов от наказаний, назначенных господами или от страха перед господами:* «Суходол» (1911) (родители Натальи).

5. *Убийства на каторге:* «Ночной разговор» (1911) – *сюжет:* убийство каторжника конвоирами при попытке к бегству (здесь убийство не спонтанное, а вынужденное, но жертва беззащитна, как и в других сюжетах этой группы).

6. *Убийство нищего как сменный неискупаемый грех:* «Весенний вечер» (1914).

## VI. СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ, СОПРОВОЖДАЮЩИЕ СЮЖЕТЫ О СМЕРТИ

### 1. Олицетворения смерти:

а) *землемер:* «В поле» (1895) – *мотив:* дочь барина Баскакова замужем за землемером; «Белая лошадь» (1907–<1929>) – *мотив:* главный герой рассказа – землемер, изведавший ужас смертельной болезни, но чудом выздоровевший; «Митина любовь» (1924) – *мотив:* землемер появляется в финале рассказа;

б) *гробовщик:* «Ландо» (1930) – *мотив:* гробовщик; «На базарной» (1930) – *сюжет:* гробовщик;

в) *Баба-Яга:* «Баба-Яга» (1906–1908) – *сюжет:* Баба-Яга как символ смерти, дом Бабы Яги как дом-гроб;

г) *пляска смерти; олицетворение Смерти в образе старухи, девушки, живого существа:* «Ковсерь» (1903) – *сюжет:* предчувствие загробной жизни; «Когда на темный город сходит» (1895) – *мотив:* пляска Смерти, олицетворение Смерти; «Кипарисы» (1896) – *сюжет:* олицетворение Смерти, Смерть, ищущая добычу; «Белая лошадь» (1907–<1929>) – *мотивы:* Смерть в женском образе (девочка, открывающая шлагбаум и беззубая старуха

<sup>48</sup> Эта группа сюжетов имеет множество антонимических связей внутри себя: крестьянским бунтам противостоят расправы господ над крестьянами (причем иногда дело не доходит до смерти, но контрастность Буниным подчеркивается, как в рассказе «Танька», где барин, спасающий замерзающую крестьянскую девочку, тут же посылает своего слугу на лютый мороз искать оброненный хлыстик, и кто знает, не смертью ли холопа окончатся эти поиски), а крестьяне, между тем, не только одержимы жаждой расквитаться с господами, но и готовы в то же время пожертвовать ради своих господ жизнью, как в рассказе «Лапти» (1924), где господского ребенка холоп спасает ценою своей жизни.



на дороге); **«В старом городе»** (1901) – сюжет: олицетворение Смерти, Смерть бродит по ночному городу; **«Полярная звезда»** (1904) – мотив: олицетворение Смерти, Смерть как звезда, глядящая с высоты небес на человека; **«Присела на могильнике Савуре»** (1907) – сюжет: олицетворение Смерти в образе старухи; **«Без имени»** (1906–1911); **«Дедушка»** (1913) – мотивы: предчувствие смерти, олицетворение приближающейся смерти («смотрит на лежанку, на кровать»); **«Мистраль»** (1944) – мотивы: ночной кошмар, в котором видится и предчувствуется смерть.

## 2. Символы смерти:

а) **ангелы смерти**: **«На дальнем Севере»** (1898) (мотив); **«Бессмертный»** (1906–1907) (мотив);

б) **кипарис (дерево, символизирующее смерть)**: **«Кипарисы»** (1896); **«Печаль»** (1903–1906) (мотив); **«Луна еще прозрачна и бледна»** (1906) (мотив);

в) **зима/осень/север как символ смерти**: **«Вьется путь в снега, в степи широкой»** (1897) (мотив); **«Плеяды»** (1898) (мотив); **«На дальнем Севере»** (1898) – сюжет: север и вечер как смерть; **«Листопад»** (1900) – мотивы: осень как смерть, осенний лес как могила; **«Эпиталама»** (1901) (мотив); **«Открыты окна»** (1908) – мотивы: осень как смерть, опустевшая дача;

г) **ночь/вечер как символы смерти**: **«На дальнем Севере»** (1898) – сюжет: север и вечер как смерть; **«Луна»** (1917) – символы: жизнь – солнце; смерть и след, оставленный после смерти, – это луна;

д) **червь** – **«Трон Соломона»** (1906–1908);

е) **насекомое как символ смерти (мухи, шмели, осы)**: **«Древня»** (1909–1910) – мотив: Кузьма Ильич видит гробик с младенцем, мертвое тельце которого облеплено мухами; **«Последний шмель»** (1916); **«Грамматика любви»** (1915) – мотив: мухи и пчелы, восковые свечи в доме Хвоцинского; **«Скарабей»** (1924);

ж) **птицы, предвещающие гибель и воспринимающиеся как знак судьбы**: **«Вирь»** (1900) – мотив: траурная птица (вирь), предвещающая гибель; **«Маленький роман»** (1909–1926) – мотив: птица (в данном случае сова, сорвавшаяся с ветки) предвещающая гибель главной героини и то, что любви между героиней и героем не суждено исполниться; **«Сапсан»** (1905) – мотив: Смерть птицы (птицу убивает герой) как предвестие бед и смертей; **«Птица»** (1903–1906) – сюжет: птица как знак судьбы; **«Рыбалка»** (1906–1908); **«Дикарь»** (1906–1908) – сюжет: гибель птицы, подстреленной стрелой; **«Гальциона»** (1908) – мотивы: Гальциона, сопровождающая мертвых моряков; **«Степь»** (1912) – символ: ворон как символ смерти; **«Метеор»** (1920) – сюжет: смерть птицы как пред-

вестие падения/несчастной любви/жестокости/разлуки; **«Жизнь Арсеньева»** (1930–1939, 1952) – *мотив*: убийство грача как предвестие несчастной любви, смерти возлюбленной, будущей жестокости Арсеньева по отношению к Лике (гл. XIII кн. 1); **«Натали»** («Темные аллеи», 1941) – *мотив*: метнувшаяся летучая мышь как предвестие несчастливой развязки любви Виталия и Натали, как предвестие смерти Натали<sup>49</sup>.

<sup>49</sup> Приведем неполный перечень снов, предвещающих смерть: *а) мертвец во сне*: **«Сны»** (1903) – *сюжет*: явление покойника живым как предвестие смерти, зов покойника; **«Воды многие»** (1925–1926) – *мотив*: сон о покойных родителя, благословляющих рассказчика на «жизненное путешествие»; *б) сон-смерть (описание сна в контаминации с мотивами смерти)*: **«Смерть пророка»** (1911) – *мотив*: сон-смерть; **«Дурман»** (1916) – *мотив*: смерть как чудесный сон; **«Зимний сон»** (1918); **«Косцы»** (1921) – *сюжет*: смерть-сон от дурмана, *символический смысл сюжета*: смерть России и ее народа, обращение России в сон; **«В некотором царстве»** (1923) – *мотив*: сон о уже несуществующей дореволюционной России; *в) сон, призывающий к покаянию*: **«Ермил»** (1912) – *мотив*: сон, призывающий к покаянию, снится герою накануне убийства, но этот же сон герой может воспринимать как благословение на убийство; *г) ночной кошмар с предчувствием смерти, шествие мертвецов во сне* – **«Сон епископа Игнатия ростовского»** (1916) – *сюжет*: сон-видение, шествие мертвецов во сне; **«Мистраль»** (1944) – *мотив*: ночной кошмар, в котором герой видит и предчувствует смерть. К предсказаниям смерти можно отнести еще один мотив – *отсутствие тени у мертвого или у того, кому суждено умереть* («Смерть пророка» (1911)).

## СОВЕТСКАЯ КОНСПИРОЛОГИЧЕСКАЯ МИФОЛОГИЯ И МОТИВ ВОЕННОЙ ТАЙНЫ В СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЕ

---

М.А. Литовская

В периоды «смутных времен», когда происходящие вокруг человека события приходят в непримиримое противоречие друг с другом, недейственными оказываются известные исторические параллели, а процесс объяснения по разнообразным внешним и внутренним причинам затягивается на неопределенное время, на уровне публицистики, эссеистики и художественной литературы, обращенных к широкому читателю, активизируются конспирологические идеи<sup>1</sup>. В конце 1920–1930-х годов в СССР конспирология эффектно и эффективно воплотилась в мотиве Военной Тайны.

Жизнь советских людей того времени связана в первую очередь с мобилизационной доктриной государства<sup>2</sup>, когда вся уже хорошо отлаженная пропагандистская машина работала на то, чтобы каждый член общества осознал: наступила кратковременная передышка между двумя большими «внешними» войнами за идеологический передел мира/доказательство жизнеспособности советского строя. В официальной политической риторике господствовали идеи «усиления классовой борьбы», «империалистической угрозы», «агентов (наймитов) империализма», «врагов народа». Необъяснимость и необъясненность жизни внутри и вокруг СССР привносила в повседневность чувство опасности, порождая беспокойство у рядового участника истории, требовала не декларативных, но вызывающих доверие эмоциональных внятных истолкований.

Попытку интерпретации мира через введение мотива Военной Тайны предложил Аркадий Гайдар. Его вариант по-своему последователен и внутренне непротиворечив, к тому же, что немало важно, предназначен для подростков, т. е. массовой аудитории, готовой к активному вступлению в «большую» жизнь. Избегая

---

<sup>1</sup> См. об этом, например: *Найм П.* Культура заговора // *Ультракультура 2.0.* – 2010. – № 2; *Fenster M.* Conspiracy Theories : Secrecy and Power in American Culture. – Minnesota; L., 2008; *Knight P.* Conspiracy Culture: From the Cannedy Assassination to the X-Files. Routledge; L., 2000; *Olmssted C.O.* Real Enemies: Conspiracy Theories and American Democracy, World War I to 9/11 // Oxford University Press. – 2009.

<sup>2</sup> См. об этом: *Коткин С.* Советский Союз в межвоенном цивилизационном контексте // Мишель Фуко и Россия: сб. статей / Под ред. О. Хархордина. – СПб.; М., 2000; *Панкин А.* Проклятие модернизации. Когда закончится сталинская модернизация // Русский репортер. – 2010. – № 16.

изображения отрицательных крайностей советской реальности или камуфлируя их<sup>3</sup>, писатель улавливает и передает тревогу в атмосфере времени, при этом делая акцент не на мистически-таинственной природе власти, парализующей волю даже самого сильного человека, а на мобилизующем начале современного ему существования, помогающем без экзистенциальных потерь преодолеть тревогу и найти свое место в мире. Сам пережив и осознав травму раннего приобщения к войне, оказавшись, как выяснилось, не готовым к ее требованиям<sup>4</sup>, Гайдар, судя по всему, видел свое писательское и человеческое предназначение в том, чтобы подготовить к испытаниям, которые обязательно выпадут на их долю, подростков – участников будущей войны. Для этого необходимо было создать у молодого читателя ясную картину мира, где он живет, исключаящую недомолвки и разночтения. Очертить для него круг приоритетов, не подлежащих сомнению. Задать поведенческие схемы, помогающие уверенно действовать в этом мире.

Загадка государства, естественная для находящегося в пределах собственного ограниченного опыта ребенка, получает в произведениях Аркадия Гайдара своеобразное объяснение через мотив Военной Тайны. В соответствии с этим объяснением в мире за внешне неприметными событиями скрываются крайне драматичные вещи. Мир находится в состоянии тотальной войны двух идеологических систем, отменить которую советский человек не в силах. Иногда эта война прорывается на поверхность повседневной жизни, чаще носит скрытый характер. Современные войны – это проявление вечной метафизической борьбы Добра и Зла, в конкретном советском случае воплощенной в Красных и Белых. У Зла, в каком бы обличье оно ни воплощалось, нет другой цели, кроме поддержания собственного существования и стремления вызнать Военную Тайну государства, где живут персонажи Гайдара. Белым буржуинам не дает покоя «такая непонятная страна, в которой даже малыши знают Военную Тайну»<sup>5</sup>. Благодаря Воен-

<sup>3</sup> О формах и способах «камуфляжа» в советской детской литературе см.: Кондаков И.В. «Убежище-2»: «Детский дискурс» советской литературы в 1930-е годы // Ребенок в истории и культуре: Тр. семинара «Культура детства: нормы, ценности, практики. – М., 2010. – Вып. 4. – Вариант подобной интерпретации для подростков предложен М.О. Чудаковой в главе «Про барабанщика и про Петрушу Гринева в XX веке» (Чудакова М. Не для взрослых. Время читать! Полка первая. – М., 2009).

<sup>4</sup> Подробнее о биографии А. Голикова периода Гражданской войны и спорах вокруг нее см.: Камов А. Аркадий Гайдар. Мишень для газетных киллеров. – М., 2011.

<sup>5</sup> Гайдар А. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1959. – Т. 2. – С. 201. В дальнейшем тексты А. Гайдара будут цитироваться по этому изданию с указанием в тексте в квадратных скобках номера тома и страницы.

ной Тайне, хотя разбили буржуинские войска сначала «отцов», потом «братьев», а затем и «мальчишей», все же «тайными ходами» «ворвались конные отряды Красной Армии», «и в страхе бежал разбитый Главный Буржуин, громко проклиная эту страну с ее удивительным народом, с ее непобедимой армией и с ее неразгаданной Военной Тайной» [т. 2, с. 201].

Военная Тайна в мире Гайдара существует как важнейшая часть советского мироустройства, она есть некое знание, доступное только посвященным. Вера в Военную Тайну и приобщенность к ней придают уверенность взрослым «хорошим людям». Глубинная суть Военной Тайны скрыта и нигде прямо не выражена. То одна, то другая ее сторона могут являться в виде государственных решений или отцовских наказов, в форме не виданного еще никем из героев колхоза или чертежей самолетов. Невыраженность Военной Тайны придает ей особое обаяние загадочности, тем более что в советской стране существует негласный запрет даже касаться этой темы в разговорах.

Тайна нуждается в тщательной защите ее от чужих, и эту защиту организуют военные – самый многочисленный отряд персонажей в книгах Гайдара. Именно их присутствие организует сюжет повестей и рассказов, они присутствуют буквально во всех текстах, впрочем, никогда не оказываясь в центре повествования. На периферии повествования обязательно либо идут учения или военные конфликты, либо бдительные, но доброжелательные часовые охраняют заводы, шахты, дворцы, дороги. У тех героев, кто на момент действия уже не служит в армии, подчеркивается их военное прошлое. Бойцы охраняют не просто конкретные склады, дороги и воинские части, на самом деле (и в этом незаметно убеждают читателей) они, обеспечивая безопасность мирных жителей, давая подросткам возможность подрасти и перенять у них эстафету, защищают Военную Тайну<sup>6</sup>. Точнее сказать, они даже не защитники, а жрецы, поскольку, видимо, владеют неким знанием, которое и является частью Тайны.

Кто обладает всей полнотой Военной Тайны, неясно, но ее разумным использованием руководят некие неназванные и даже не появляющиеся в текстах Гайдара люди, которые знают, где, кого и когда надо защищать. Истинная цель армии – используя это знание, сохранять мир в относительном равновесии. «Вот уже три

---

<sup>6</sup> Фабульная коллизия, связанная с передачей обязанностей защитника Отечества от «старших» к «младшим», с предельной концентрацией выраженной в «Военной тайне», обязательно присутствует в повестях и рассказах Гайдара, начиная со «Школы» (1930). Военная тайна непосредственно связана с *обязательностью* подобной передачи и *обязательном* отборе самых достойных «младших» для ее осуществления.

месяца, как командир бронедивизиона полковник Александров не был дома. Вероятно, он был на фронте» [т. 3, с. 86], – в первых фразах «Тимура и его команды» сказано многое. Конечно, современники да и читатели из другого времени могут хотя бы примерно восстановить, на какой именно войне мог находиться полковник Александров. Но Аркадий Гайдар подчеркивает, что армия участвует, когда это необходимо, также и в никому из посторонних не известных войнах, вовсе не требуя признания своих заслуг, уверенно повинуюсь загадочным с точки зрения профанов задачам. Военные люди знают нечто, позволяющее им оказываться в нужное время в нужном месте, например, стоять на бронепоезде среди тайги («Чук и Гек»), сидеть на дереве в чистом поле («Голубая чашка»), входить в дом никому не известного мальчика и превращать в фотографии оставленные им в ящике не проявленные фотопластинки («Судьба барабанщика»).

Дети приходят в мир, не только не ведая Военной Тайны, но и не подозревая о самом ее существовании. По мере взросления они проходят ряд испытаний, которые позволяют им подготовиться к ее усвоению. Самые маленькие слушают трагическую сказку про Военную Тайну, ее защитника – Мальчиша-Кибальчиша и предателя – Мальчиша-Плохиша. Дети учатся тому, когда надо молчать, а когда – говорить правду, как отличать своих от врагов, почему стоит интерпретировать тревогу как симптом приближающейся опасности. Ребята постарше играют в Военную Тайну. Принципиальное значение имеет образ игры, организованной Тимуром; она является своеобразным субститутом деятельности государства, тайно осуществляющего благородную, но непонятную народу, воспринимаемую чуть ли не как преступную работу. Высшей формой подготовки к восприятию Военной Тайны оказывается непосредственная схватка героя со Злом, в которой он может физически или морально пострадать.

Герои из разных произведений А. Гайдара переживают период беспомощности, неготовности понять, что происходит, потом своего рода прозрение, когда внезапно таинственные до того знаки, подаваемые окружающим миром, раскрывают свое содержание, и картина гнусности Зла становится очевидной. В период душевных мучений подростки оказываются вне социума, воспринимаются обществом как сомнительные элементы, но испытания в итоге заканчиваются триумфом воли и пополнением рядов потенциальных жрецов Военной Тайны. Герои становятся активными сознательными защитниками Добра.

В результате Гайдар не просто создает историю приобщения к обществу молодого советского (значит, находящегося под защитой Военной Тайны) гражданина, но объясняет подросткам происхо-

дящее в стране стремлением к некоей высшей доброй цели, неясной им вследствие недостаточной включенности в жизнь общества. Воплощение этой цели определяется кем-то и где-то, но осуществляется здесь и сейчас, в советской стране, хотя не все члены общества в силу разных причин готовы понять ее и принять участие в этом осуществлении<sup>7</sup>.

Таким образом, претворенная идея сакрализации власти (метафизического Добра, существующего в форме Военной Тайны) и одновременно заговора, к участию в котором после определенных испытаний допускаются некоторые посвященные, глубоко западает в сознание читателей, становится своего рода моделью для дальнейшего развития или обыгрывания этого мотива. Убедительность гайдаровского образа мира с Военной Тайной как сердцевиной государственного существования создали предпосылки не только для популярности текстов А. Гайдара среди советских подростков всех времен<sup>8</sup>, но и для специфического самосознания выросших из тех подростков писателей.

Не случайно в современном романе обобщенный образ могучего государства предстает следующим образом: «... полночная страна рисовалась Рогову в виде огромной живой карты, на которой таинственно перемигивались телебашни, радиовышки, кремлевские звезды и летящие в низких тучах военные самолеты. Там шла гайдаровская, добротная и загадочная жизнь: по засекреченным адресам отбывали поезда, в которых пили чай немногословные светловолосые военные. Глубоко под землей строили метро – не то, карта которого висела у них в прихожей, а тайное, резервное, на какой-то особенный случай. Летчики в кожаных куртках с белыми меховыми воротниками, в шлемах с наушниками, в защитных очках толстого стекла направляли самолеты в пике прямо на льдины, успевая подхватить полярников. Все было черное и белое: ночь и зима стояли в Империи: только поезда были голубые, а самолеты зеленые»<sup>9</sup>. «Настоящий мужик» (он же военный), знающий неназванную государственную (военную) тайну, как мечта появляется и в книге, посвященной современной российской внутренней войне с наркоманией. «Знаете, о чем я мечтал все эти

---

<sup>7</sup> Подробнее об этом см.: Литовская М. «Оружие и амуницию держать в полном порядке»: Войны А. Голикова в текстах А. Гайдара // Травма: пункты: сб. ст. – М., 2009.

<sup>8</sup> Об этом свидетельствует частота обращения к гайдаровским образам в современных средствах массовой информации, блогах и т. п. «Мальчиш-плохиш» и «мальчиш-кибальчиш», «буржуины», «Тимур» и «тимуровцы», «Чук и Гек», та же «Военная Тайна» – далеко не полный список заданных писателем понятий, всплывающих в различных контекстах.

<sup>9</sup> Быков Д. Оправдание // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 31.



годы? Я мечтал о том, что вдруг откроется дверь, войдут могучие мужики, хлопнут меня по плечу и скажут: «Молодцы, парни. Вы сделали свое дело. Вы навоевались. Отдыхайте. Теперь наша очередь». Клянусь, я заревел бы, как мальчишка. Я рыдал бы от счастья, что все уже кончилось, что я остался жив. Я понял бы – вот она полная победа. А мужики смущенно топтались бы рядом и говорили: «Ну, успокойся, все уже позади. Мы все видели. Мы верили, что у вас все получится. Мы все сделаем. Все будет хорошо». Но никто не пришел. Может, и нет никаких могучих мужиков. Похоже, мы остались за старших»<sup>10</sup>, – завершает свой документальный роман о создании фонда «Город без наркотиков» один из его организаторов Евгений Ройзман.

Мифотворчество как исторически и культурно обусловленное особое состояние сознания не знает противопоставления между реальностью и вымыслом, правдой и ложью. Выполняя функции своего рода нейтрализатора между фундаментальными культурными бинарными оппозициями, оно активизируется в периоды, когда возникает необходимость – порой бессознательно – снять неразрешимые противоречия между реальностью и навязываемыми представлениями о ней, произвести своего рода упорядочивание хаоса темного и рационально необъяснимого мира. Советская культура, конечно, создается в эпоху постмифологического сознания, когда господствует историческое видение, нарушающее циклическое представление о времени-пространстве как хронотопе постоянного возвращения, но в советской (понимаемой в данном случае как официальная тоталитарная) культуре конца 1920–1930-х годов происходит своеобразное столкновение двух мифологий. Первая – навязываемая извне, государственная, связана с представлениями об ускоренном движении общества к утопическому будущему – коммунизму, где мир замрет в условиях бесклассового совершенства. Вторая – формирующаяся внутри индивидуальных сознаний, являющаяся своеобразной психологической реакцией на непосильное человеку знание, пытающаяся примирить его частное видение неразгаданной действительности и установки на представления о советской нови как внутренне непротиворечивой и гармонично, хотя и непривычно, на первый взгляд, развивающейся, всеми способами впечатываемые в сознание.

Советская литература 1920–1930-х годов отчасти была своеобразной попыткой синтеза между текущими идеологическими установками и собственными писательскими представлениями, в том числе и о достоинствах новой власти. Последние во многом основывались на элементах гуманистического видения действи-

<sup>10</sup> Ройзман Е. Город без наркотиков. – Екатеринбург, 2004. – С. 763.

тельности, идущего от европейской/русской культурной традиции, на романтическом представлении о революционном преобразовании мира во имя счастья людей, на своего рода идеалистическом коммунизме, в который, по замечанию свидетеля тех лет А. Зиновьева, «не столько верили, сколько хотели верить»<sup>11</sup>.

Можно, конечно, предположить, что в попытке примирить авторитаризм и писательские внутренние представления об окружающем мире революционная парадигма тоже была частью более ранней, «сверху» официально заданной, но мы оставим этот допуск для других исследований. Ю. Щеглов, на наш взгляд, справедливо заметил, что «несмотря на преобладающие представления о социалистическом реализме как об извращенном мире конформистской мифологии, фальсификации реальности, политического приспособленчества, многие писатели серьезно относились к революционной утопии, были захвачены ею куда глубже, чем их официальные критики и надсмотрщики, обладающие ситуативным мышлением»<sup>12</sup>.

Современная ориентация на мифологически-конспирологические построения, спровоцированная очередными «смутными временами», отчасти основана на осознании писателями эффективности языка популярной в предшествующие периоды культуры. Расхожие фабульные конструкции и мифологемы, в том числе и относящиеся к советской подростковой литературе, воспринимаются как важнейшая неустаревающая и неотчуждаемая часть советского наследия. Мотив Военной Тайны, судя по частоте использования этого образа в прессе и повседневной речи, оказывается едва ли не универсальной отмычкой для советских и постсоветских людей в случае истолкования необъяснимых государственных решений. Так, в популярных квазиисторических фантастических текстах, основанных на советских идеологемах («Мифогенная любовь каст» Сергея Ануфриева и Павла Пепперштейна; «Особенный» Кирилла Злотника; «Первый отряд» Алексей Климова и Михаила Шприца и др.), регулярно возникает мотив Военной Тайны как некоего заговора по применению против врагов тайного неожиданного и мощного оружия – ментального модулятора или отряда призраков – пионеров-героев.

Сколь ироническим ни было бы современное употребление образа Военной Тайны в СМИ, сам факт появления большого числа текстов, где он актуализируется, свидетельствует о символическом признании своего поражения в рациональном объяснении как

---

<sup>11</sup> Зиновьев А. Русская судьба, исповедь отщепенца. – М., 1999. – С. 108.

<sup>12</sup> *Shcheglov Yu.* The Mythpoetic Creation of the Age of High Stalinism: the Case of Arkady Gaidar // Y1 World congress for Central and East European Studies. Abstracts. – Tampere, 2000. – P. 385.

советского прошлого, так и постсоветского настоящего. Попытка понять положение современной России побуждает, в том числе и литераторов, постоянно обращаться к анализу механизма советского строя. Государство СССР привлекает и своей таинственной силой, и внезапно наступившей слабостью, завершившейся мгновенной смертью. Характерно, что из текстов 2000-х годов практически уходит прямое обличение или высмеивание советского, вместо этого мы видим скорее размышления о его загадочной эффективности, не объяснимой однозначно, как выясняется, ни принудительными сверхусилиями власти, ни рабской покорностью зомбированных «совков».

Интерес к исторической конспирологии в современном российском обществе усиливается эффектными историческими концепциями, изложенными в популярных книгах о советской истории. Так, скажем, Виктор Суворов и его адепты предложили концепцию советского государства, в основу которого была положена своего рода Военная Тайна об агрессивных планах И. Сталина, скрытая от собственного народа и мира<sup>13</sup>. Советские люди в свете подобной концепции предстают интернационалистами, создающими советскую Империю; борцами за мир, готовящими тотальную войну, подчиняющимися демоническим тайным планам главы своего государства. Завоевывающая все больше сторонников концепция истории сталинских реформ, в которой доказывается, что индустриализация, коллективизация и даже культурная революция были подчинены задачам создания мобилизационной экономики, равно готовой работать как на мир, так и на войну, также позволила говорить о реальных военных тайнах. То, что казалось мифологемой, превращается в доминирующую историческую интерпретацию. В этом контексте мотив Военной Тайны оказывается символизацией не столько желаемого, сколько реально бывшего; готовящиеся в солдаты дети и подростки 1930-х оказываются самыми чуткими мембранами государственных интенций, а Великая Отечественная война превращается в центральное событие советской истории – кульминацию развития империи – апофеоз успеха Военной Тайны.

И современность, и советское прошлое изображаются в многочисленных текстах 2000-х годов, где главной темой оказывается история советского государства, как однообразные и малоинтерес-

<sup>13</sup> См., например, начавшуюся в 2006 г. серию издательства «Яуза» «Правда Виктора Суворова» и примыкающие к ней «Новая правда Виктора Суворова», «Сверхновая правда Виктора Суворова», «Правда Виктора Суворова. Окончательное решение», «Запретная правда Виктора Суворова» и т. п. Как реализацию Военной Тайны рассматривает в своих текстах мировую историю XX в. Дмитрий Галковский.

ные на уровне проживания отдельным индивидам повседневности. Самым увлекательным в человеческой жизни оказывается поиск глобальных причин давно завершившихся событий, изобретение смысла истории. Уход живущих в современности персонажей от современных проблем не является эскапизмом, отказом от активной деятельности во имя настоящего, так как давно прошедшие события проясняют причины современного состояния государства и общества. Интерпретации прошлого дают основания для толкования настоящего.

Роман Александра Терехова «Каменный мост» (2008) неслучайно привлек внимание публики и критики. Пафос его воспроизводит характерное для современного российского мироощущения наложение травматического и ностальгического начал. Мотив Военной Тайны связан с центральным фабульным событием: главный герой романа и его основной повествователь – наш современник, бывший работник ФСБ, вместе со своими сотрудниками расследует убийство, совершенное в 1943 году в Москве на Каменном мосту. Расследование это в целом вполне бессмысленно, так как дело давно закрыто, свидетелей почти не осталось, понять причины, побудившие подростка из сановной советской семьи выстрелить в девочку своего же круга, практически невозможно. Впрочем, темой книги, написанной в форме романа-расследования от лица героя-следователя, оказывается не разгадка уголовного преступления, а разгадка истории сталинского правления и причины поражения страны, победившей в мировой войне. Мечтавший о мировом господстве Сталин, всю тайную политику государства подчинивший осуществлению этой своей мечты, одерживает, сам понимая это, пиррову победу: «Времена кончались, мечты царей исполнены, проливы наши – дел не осталось, русские на вершине; куда ни повернись – только вниз, осталось вымирать...» [т. 9, с. 410].

Мифология Военной Тайны и охраняющих ее идеальных, в том числе благодаря своей загадочности, военных кажется современным писателям недостаточной. Современное общество нуждается наконец в раскрытии Тайны и ее адептов, что побуждает к созданию «параисторических романов», предлагающих в том числе и откровенно игровые, но в рамках заданных писателем обстоятельства по-своему убедительные трактовки известных ситуаций прошлого. Демифологизация происходит через вербализацию Военной Тайны.

Так, в романе Дмитрия Быкова «Оправдание» герой открывает тайну победы в Великой Отечественной войне. По его версии, жертвы советского террора 1930-х годов, выстоявшие на допросах, не расстреливались, а по особому, принятому «наверху» рас-

поряжению ссылались в особые лагеря, где выковывалась порода сверхлюдей, перешагнувших «человеческое», холодных, чуждых обычному миру. Идеальные военные, с блеском выполнив поставленную перед ними профессиональную задачу, побывав в миру, снова вернулись в свои потаенные поселения. Только они и их потомки, по мнению главного героя, смогут спасти страну в 1990-е, так как расхлябанное государство нуждается в людях идеи, твердых и сильных.

Тема причастности Военной Тайне предложена и в трилогии Владимира Сорокина «Лед», и в романе Александра Проханова «Господин Гексоген». Главным героем подобных романов становится человек, пытающийся разгадать (и разгадывающий) Военную Тайну. У Быкова он, проведя историческое расследование, понимает тайну краткосрочных возвращений после Великой Отечественной войны тех, кого считали погибшими в репрессиях конца 1930-х годов. У Проханова генерал разведки из-за своего высокого профессионализма вовлекается в заговор и узнает тайну взрывов московских домов на рубеже XX–XXI веков. Частный человек в трилогии Сорокина оказывается в центре событий, объясняющих начало Второй мировой войны, возникновение концентрационных лагерей на территории Германии и Советского Союза. Детективы Терехова разгадывают загадку распада империи СССР.

Современный мир кажется безумным персонажам Проханова и бессмысленным герою Терехова, герой Быкова испытывает тотальную неудовлетворенность жизнью, персонажи Сорокина первоначально воспринимаются как жертвы необъяснимого криминального разгула. Но за поверхностью явлений – и это неизменно подчеркивается в текстах – скрываются более глубокие причины, обычно некий военный заговор, за которым, в свою очередь, герои обнаруживают еще более глубокие причины уже метафизического характера. Обнаружение этих «метафизических» причин (вечная борьба Добра и Зла) вследствие их универсальности помогает объяснить загадочные события истории.

Идея служения некоей общей идее, заведомо непознаваемому, но отчетливо ощущаемому ценностному центру позволяет умозрительно преодолеть внутренние противоречия действительности, придать ей некий жизнеутверждающий смысл. Собственно, это видение государства как мистического монолита, где лишь немногие способны «говорить сердцем» («Лед») и совсем единицы способны отличить тех, кто говорит сердцем, и становится предметом изображения в книгах В. Сорокина, Д. Быкова, А. Проханова, А. Терехова, А. Уткина и многих других.

Современные писатели, очевидно, используют мотив Военной Тайны, с одной стороны, предлагая откровенно фантастическое

объяснение загадочности прошлого, в котором, впрочем, тоже остается недоговоренность; с другой – вербализуя Тайну, раскрывая ее, они снижают ее и лишают значения ценностного центра мира. То, что для А. Гайдара, сам тип мировидения которого предполагал подход к счастью как верному служению общему делу, создавшего гармоничный, внутренне непротиворечивый художественный мир, было способом объяснения, предупреждения, мобилизации читателя-подростка, для современного писателя, использующего содержательный потенциал мифологемы, превращается в демонстрацию собственных интеллектуальных возможностей, в элемент фабульной мотивации, в прием. Впрочем, поскольку современность, как и во времена А. Гайдара, не предполагает внятных ответов на проблемы современности, вполне вероятно, что заговорщические «допуски» писателей покажутся кому-то достаточно убедительным объяснением непонятого.

Если для исторических документально-публицистических текстов характерна известная демонизация Сталина как главного заговорщика середины XX века, то правитель СССР в контексте параисторических романов с детективной фабулой, основанной на поиске и разгадке Военной Тайны, все чаще трактуется не более чем как собиратель новой Российской империи, отменивший интернациональную идею коммунизма во имя имперской программы сильного государства, или даже как игрушка в руках неких еще более могущественных и таинственных сил. Эти и подобные геополитические объяснения происходившего и происходящего со страной являются, с одной стороны, ее оправданием, с другой – обвинением. Все чаще возникает мысль о том, что СССР как государство заслуживает уважения хотя бы потому, что в нем осуществлялся эксперимент по созданию одной из утопий, дразнящих воображение человечества. Тогдашние руководители страны, «железные наркомы», как представляется персонажам значительного числа текстов современной литературы, унесли с собой в могилы знание Военной Тайны, которая придавала целесообразность их действиям, кажущимся потомкам алогичными и необоснованными. Военная Тайна не смогла защитить государство от распада, но осталась знаком надежды частного человека на надличностный разум, некую мощную силу, которая способна будет в критическую минуту обеспечить ему защиту и спасение.

## ВЕРНЫЙ БРУТ: СОБАКИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

---

*А.И. Куляпин*

Легче вообразить себя собакой,  
чем жить человеком.

*В. Шкловский*

В классической русской культуре позапрошлого века собака служила непреложным атрибутом аристократического помещичьего существования и даже в известной степени его регламентировала. Разные породы собак, к примеру, индексировали мужской и женские миры. Многократно воспроизведенный в литературе тургеневской поры топос мужчины – охота – немыслим без борзых и гончих, что же касается эталона женственности, то ближе к финалу столетия трудноуловимый «гений чистой красоты» приобретает все более определенный облик чеховской «дамы с собачкой», разумеется, комнатной.

К концу XIX века поэзия «дворянских гнезд» постепенно уходит в прошлое, а вместе с ней – классические традиции собаководства. И. Бунин, рисуя в ностальгических «Антоновских яблоках» (1900) закат усадебного быта, замечает, что даже в сохранившихся поместьях «уже нет жизни... Нет троек, нет верховых “киргизов”, нет гончих и борзых собак, нет двorni, и нет самого обладателя всего этого – помещика-охотника»<sup>1</sup>.

Семнадцатый год стал вехой окончательной смены приоритетов. В эпохи социальных потрясений и катаклизмов наиболее уязвимыми оказываются декоративные атрибуты прежнего бытия, в том числе – собаки, дорогое и бесполезное украшение обеспеченной жизни. Представление о бесполезности собаки достигло своей кульминации в послереволюционной разрухе периода военного коммунизма, когда перед человеком наиболее остро встала проблема собственного выживания. Императив всеобщей экономии и послужил причиной негативного отношения к собаке в новой культуре.

У истоков отрицательной «собачьей мифологии», как и многих других мифов революционной поры, стоял А. Блок, срав-

<sup>1</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1987–1988. Т. 2. – С. 164.



нивший в поэме «Двенадцать» (1918) старый мир с «паршивым псом»:

Стоит буржуй на перекрестке  
И в воротник упрятал нос.  
А рядом жметя шерстью жесткой  
Поджавши хвост паршивый пес.

Стоит буржуй, как пес голодный,  
Стоит безмолвный, как вопрос.  
И старый мир, как пес безродный,  
Стоит за ним, поджавши хвост<sup>2</sup>.

Блоковские аллюзии широко разошлись в литературе 1920-х годов. Не случайно в романе К. Федина «Города и годы» интеллигент Андрей Старцов, не умеющий адаптироваться к послереволюционной ситуации, а потому – ненужный, уподобляет себя в итоговом письме-исповеди собаке: «Мне вспомнилось, как я зимой натолкнулся на собачонку, которая царапала передними лапами запертую дверь. Хозяин собачонки спал, что ли, а может, не хотел отворять двери: была вьюга. Я подошел к двери и увидел на приотптанном снегу красные следы собачьих лапок. Собачонка, царапая дверь, раскровенила себе лапы. Она не могла понять, что вовсе не нужна на этом свете. Я это понимаю. То есть про себя... <...> Я всю свою жизнь старался стать в круг. Понимаешь, чтобы все в мире происходило вокруг меня. Но меня всегда отмывало, относило в сторону. Попусту раскровенился»<sup>3</sup>.

Убеждение в ненужности домашних питомцев сохранялось в массовом сознании советского обывателя очень долго. В письме П.С. Попову от 25 января 1932 года М. Булгаков рисует колоритный образ своей новой домработницы, «девицы лет 20-ти, похожей на глобус»: «С первых же дней обнаружилось, что она прочно по-крестьянски скупа и расчетлива, обладает дефектом речи и богатыми способностями по счетной части, считает излишним существование на свете домашних животных – собак и кошек (“кормить их еще чертей”) и страдает при мысли, что она может опоздать с выходом замуж»<sup>4</sup>. Даже в 1960-е годы А. Твардовский упрекает И. Эренбурга за обилие упоминаний о собаках в его мемуарах, справедливо замечая: «Собаки (комнатные) в представлении народном – признак барства, и это предубеждение так глупо-

---

<sup>2</sup> Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. – М., 1960. – Т. 3. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. – С. 355.

<sup>3</sup> Федин К.А. Города и годы. Братья. – М., 1974. – С. 23–24.

<sup>4</sup> Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1989–1990. – Т. 5. – С. 468.

ко, что, по-моему, не следовало бы его эпатировать»<sup>5</sup>. Разумеется, в первые послереволюционные годы вопрос стоял еще острее.

С точки зрения маляра Митрия – героя рассказа Е. Замятина «Землемер» (1918), существование барыни Лизаветы Петровны и ее белой собачки одинаково бесполезно: «Лизавета Петровна – что ж: никаких закононарушительных пороков мы за нею не знаем. Прогуливает себя с белой собачкой, только и делов... да-с...»<sup>6</sup>. Жестокая шутка, инициированная Митрием, на деле претендует обернуться серьезным, воистину революционным деянием:

«И пришло в голову Митрию: устройте потеху.

Спустил вниз на веревке ведро с зеленой краской:

– Курнай его, ребята, чего там! Курнай его в ведро-то, красы!

Выкрасили Фунтика в зеленое – и отпустили. Страшный, слепой, зеленый – как-то Фунтик все-таки дотащился домой и забился в свой уголок в столовой. <...> Фунтика вымыли бензином, но и бензин не помог: глаз не открыл Фунтик, так к вечеру и помер»<sup>7</sup>.

Белый Фунтик – это субститут своей хозяйки, одетой в белое «дамы с собачкой», вырванной из почти идиллического контекста чеховских времен и погруженной в хаос революционных потрясений. Акция сельских пролетариев, конечно, направлена в первую очередь против Лизаветы Петровны. Не случаен и способ расправы над собакой, выбранный малярами. Важно не просто убить Фунтика (и в перспективе – барыню), но лишить их «белоснежности», синонима чистоты, невинности, духовного превосходства, – т. е. того, что страстно ненавидит вынужденно погруженный в «грязь жизни» революционный народ. В этом свете попытка придать собаке неестественное обличье выдает стремление изменить «старосветскую» природу ее владелицы.

Один из базовых советских мифов – миф о перековке человеческого материала – основывается в первую очередь на учениях Ф. Ницше и З. Фрейда. Уместно заметить, что психоанализ по-советски – это фрейдизм, сращенный с идеями академика И.П. Павлова, при явном доминировании последних. «Ваше учение об условных рефлексах, как мне кажется, охватывает теорию Фрейда как частный случай», – писал Л.Д. Троцкий И.П. Павлову в сентябре 1923 года<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Б. Полевой – И. Эренбург. Из переписки. Публикация В. Попова и Б. Фрезинского // Юность. – 1986. – № 7. – С. 90.

<sup>6</sup> Замятин Е.И. Избранные произведения. – М., 1989. – С. 326.

<sup>7</sup> Там же. – С. 329–330.

<sup>8</sup> Троцкий Л.Д. Письмо академику И.П. Павлову // Овчаренко В.И., Лейбин В.М. Антология российского психоанализа: в 2 т. – М., 1999. – Т. 1. – С. 253.

«Культ Павлова», сформировавшийся в СССР, объясняется тем, что теория условных рефлексов давала власти инструмент для решения в высшей степени насущных задач. Аналогом архимедовой «эврики!», как о том свидетельствует изложенная А. Поповским в журнале «Красная новь» ортодоксальная версия «павловского мифа», стало такое восклицание ученого: «Вот она, правда... Психика-то оказалась ручной. Что хочешь, с ней делай!»<sup>9</sup>. Далее в цитируемой статье следует описание того научного таинства, которое происходило в лаборатории академика. Например, его ассистентка Ерофеева «увлеклась фантастической задачей сделать попытки животного условным раздражителем слюнной железы – источником удовольствия для него. Обратить собаку в подвижника. <...> Секрет обращать страдания в радость был очень прост. Собаку поставили в станок, пропустили через нее электрический ток и тут же предложили ей пищу»<sup>10</sup>. После долгих безуспешных и жестоких опытов советским ученым удалось осуществить невозможное – овладеть механикой счастья. Картина научного триумфа выглядела так: «В лаборатории пахло жженой шерстью, а животное приседало, виляло хвостом, предвкушало удовольствие»<sup>11</sup>. Подводя итоговое резюме павловской магии, публицист «Красной нови» пишет: «В небольшой комнатухе <...> творились удивительные вещи. Тут менялись характеры, ломалось нормальное восприятие мира»<sup>12</sup>. Только подобные контексты вполне раскрывают смысл сакраментального сталинского лозунга: «Жить стало лучше, товарищи, жить стало веселее!»

Конечно, не случайно «собаки Павлова» стали одним из главных «брендов» эпохи. Подлинный масштаб «собачьей проблемы» 1920–начала 1930-х годов невозможно представить, не учитывая ее «гуманного» аспекта. В другой статье, посвященной двухлетней годовщине смерти И.П. Павлова, встречается такая знаменательная характеристика его научной деятельности: «Занимаясь в лаборатории свыше 30 последних лет своей 86-летней жизни изучением нервной системы животных (преимущественно собак), И.П. Павлов натолкнулся на ряд очень интересных фактов, из которых он создал свое грандиозное, строго объективное и материалистическое учение. С величайшей осторожностью и последовательностью он стал пробовать переносить экспериментальные данные, полученные на животных, к человеку»<sup>13</sup>. То, что сам ака-

---

<sup>9</sup> Поповский А. Павлов // Красная новь. – 1938. – Кн. 7. – С. 187.

<sup>10</sup> Там же. – С. 196.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же. – С. 213.

<sup>13</sup> Петров С.А. Заветы И.П. Павлова // Наука и жизнь. – 1938. – № 4. – С. 4.

демик только намечает «с величайшей осторожностью и последовательностью», тоталитарная культура осуществляет весьма последовательно и отнюдь не осторожно. О значении, которое приобретает в СССР идея проведения опытов над человеком, свидетельствует, в частности, такой любопытный документ, как письмо Максима Горького к Сталину от 12 ноября 1931 года.

«С большой радостью извещаю Вас о следующем: три недели тому назад в Лондоне вышла книга весьма известного популяризатора науки доктора Бернгарда Росселя<sup>14</sup>. *Одна из глав этой книги говорит о необходимости для медицинской науки перейти к эксперименту с человеком, изучать работу его организма и нарушения этой работы на нем самом.* Как видите – идея, о которой я беседовал с Вами и которая получила Ваше одобрение, – “носится в воздухе”, иными словами: это признак ее жизненности и практичности. Еще более радует меня то, что *Россель признает практическое осуществление этой идеи невозможным в консервативной Европе и по силам только Союзу Советов.* <...>

Вас буду просить о разрешении напечатать эту главу для того, чтобы поколебать консерватизм наших медиков и смягчить их боязнь за свои репутации. Теперь, опираясь на Росселя, я стану пропагандировать эту идею с большей настойчивостью. Не сомневаюсь в Вашей помощи этому делу, – настоящее, большевистское, революционное дело!»<sup>15</sup>.

Разумеется, литература не могла не откликнуться на проблему, породившую столь мощный общественный резонанс. Не допускающая полутонов черно-белая советская культура требовала однозначности в решении этого острого вопроса, но такое восприятие сформировалось далеко не сразу. Удивительные эксперименты героя рассказа М. Зощенко «Собачий случай» (1923) поразительно напоминают методы работы академика Павлова: «Проживал в четвертом номере всемирно ученый старичок. И занимался этот старичок разнообразными опытами, все больше над собаками. То пришьет им какую-либо кишку, то сыворотку привьет, то прививку холерную, а то просто хвост отрежет и интересуется: может ли животное без хвоста жить. Одним словом – опыты»<sup>16</sup>. Десятилетие спустя, в 1933 году писатель уже без тени иронии принимает советский синтез Павлова и Фрейда. В «Возвращенной молодости» автор так аттестует себя: «Я был той собакой, над которой произвели все опыты»<sup>17</sup>. Эта аналогия, судя по всему, была важна

---

<sup>14</sup> Речь идет о книге Бертрانا Рассела «Научная перспектива» (1931).

<sup>15</sup> Горький М. Из переписки с И. Сталиным // Новый мир. – 1997. – № 9. – С. 188 (курсив в цитируемом тексте наш. – Авт).

<sup>16</sup> Зощенко М.М. Собр. соч.: в 3 т. – М., 1994. – Т. 1. – С. 140.

<sup>17</sup> Там же. – Т. 3. – С. 159.

для Зоценко, не случайно он вновь повторяет ее в своей главной, итоговой книге – «Перед восходом солнца» (1943).

Наиболее откровенно корреляция между подопытными животными и людьми разворачивается в 1920–1930-х годах в фантастической литературе, которая склонна доводить до предела даже самые опасные идеи времени. Эксперименты над собаками, которыми увлечен Людвиг Штирнер, герой романа А. Беляева «Властелин мира» (1926), – первый шаг в грандиозном опыте по достижению абсолютного контроля над людьми. Путь вверх Людвигу открывает смерть его покровителя банкира Карла Готлиба. До самого финала романа читатель пребывает в уверенности, что эта смерть – «несчастный случай», подстроенный Штирнером. Дело в том, что непосредственным «исполнителем» убийства банкира становится «огромный дог тигровой масти»<sup>18</sup>, выдрессированный Штирнером. «Очевидцы говорят, что <...> собака, Брут, испугалась паровоза и, метнувшись в сторону, попала под ноги Готлиба. Старик не устоял на ногах и упал с дебаркадера на рельсы вместе с собакой. Брута разрезало пополам, бедная собака!.. А Готлибу отрезало ноги...»<sup>19</sup>. Лишь в конце выясняется непричастность героя к смерти своего патрона. В таком случае оказывается, что Брут сыграл роковую роль в судьбе не только Готлиба, но и самого Штирнера, фактически подтолкнув последнего к авантюре по захвату власти над миром. Перенесение части ответственности на собаку можно интерпретировать в контексте характерного для советской цивилизации недоверия к миру природы. Идиллическая заключительная сцена романа рисует укрощенного Штирнера, заснувшего на косматой гриве укрощенного же льва. «Первый луч солнца осветил их – человека и льва. Они мирно спали, даже не подозревая о тайниках их подсознательной жизни, куда сила человеческой мысли загнала все, что было в них страшного и опасного для окружающих»<sup>20</sup>. И «властелина мира», и «царя зверей» наука сумела «перевоспитать» – избавить от агрессивности, подавить их «волю к власти».

Пристального внимания заслуживает кличка собаки-убийцы – Брут. О том, что имя выбрано не случайно, свидетельствует реплика одного из персонажей романа. «Как странно!.. – задумчиво проговорил Зауер, как бы придавая особый смысл своим словам. – Готлиб погиб от Брута!»<sup>21</sup>. Тезис «имя – это судьба» абсолютно оправдывает себя в данном случае.

---

<sup>18</sup> Беляев А.Р. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1983–1985. – Т. 3. – С. 13.

<sup>19</sup> Там же. – С. 16.

<sup>20</sup> Там же. – С. 156.

<sup>21</sup> Там же. – С. 16.

Вероятно, независимо от А. Беляева в рассказе «Дым в лесу» (1939) А. Гайдар назвал собаку «Брутиком». Подобно беляевскому Бруту, и эта собака оправдывает свое имя, пытаясь предательски убить главного героя. Щенок едва не утопил мальчика, обязанного ради спасения себя и раненого летчика переплыть реку. Брутику, олицетворяющему неорганизованность природного мира, Гайдар противопоставляет служебных собак. Лютта и Ветер, в отличие от «кутенка» Брутика, подчинены строжайшей дисциплине, выполняют четко обозначенные социальные функции. Спасение мальчика и задержание диверсантов – часть их повседневной героической работы.

Если комнатно-домашние любимцы порождают в советском человеке устойчивую неприязнь и недоверие, то служебно-розыскные собаки чаще вызывают симпатию, становясь культовыми героями массового искусства высокого сталинизма. В самом знаменитом детективном проекте эпохи – рассказах Льва Овалова о майоре Пронине – сюжеты сразу двух произведений сосредоточены на собаках. В первом цикле Л. Овалова «Рассказы майора Пронина» (1939) главной пружиной интриги стала овчарка, принадлежащая врагу. Даже несмотря на это обстоятельство, собака вызывает искреннее восхищение главного героя: «Не приходилось мне еще таких собак видеть. Овчарка... Но какая овчарка! Рослая, морда волчья, грудь широкая, крепкая, сама поджарая, передние лапы, как хорошие руки, а задние породистому коню впору... Идет пес сзади, нога в ногу с людьми, морду не повернет в сторону! Откуда, думаю, у псковских мужиков такое сокровище?»<sup>22</sup>. Только суровая необходимость заставляет Пронина застрелить собаку: «Жалко такого пса губить, но ничего не поделаешь! Спустил курок, ахнул выстрел, подскочил пес и припал к снегу. Бегу к нему сам не свой...»<sup>23</sup>.

Более сложного эффекта писатель достигает в созданных позднее «Рассказах о майоре Пронине» (1940), где враги вновь обманывают бдительность чекистов с помощью собаки. На сей раз в качестве связного шпионы используют таксу. Впрочем, эта, на первый взгляд, бесполезная собачка ни в чем не уступает служебным. Майор поясняет ситуацию своему помощнику: «Чейн удивительно слушался своего хозяина. <...> Такса была вымуштрована, как хорошая овчарка. И тут мне вспомнилась другая собака, которую мне когда-то пришлось застрелить. Та тоже была необыкновенно умна и дисциплинирована. В обоих случаях это был высший класс дрессировки»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Овалов Л.С. Майор Пронин. – М., 1994. – С. 45.

<sup>23</sup> Там же. – С. 46.

<sup>24</sup> Там же. – С. 135.

И все же несмотря на героический ореол, которым окружает служебных собак советское искусство, ощущается привкус глубоко запрятанного недоверия к лучшему другу человека. Собака – слишком правдивое зеркало тоталитаризма: модель дрессуры в эпоху Сталина имела, конечно, более широкое применение, нежели кинология, а отношения «хозяин – беззаветно преданный питомец» не могли не вызывать определенных ассоциаций. Даже такие официозные писатели, как Л. Овалов и А. Гайдар, вносят ноту диссонанса в общий позитивный образ собаки. Кличка спасительницы Лютты из рассказа «Дым в лесу» для русского читателя звучит неоднозначно. Такса Чейн из рассказов о Пронине может с полным правом считаться двойным агентом. В начале произведения такса служит врагам-диверсантам, а в финале именно своей беззаветной любовью и преданностью она выдает хозяина чекистам. Кстати, имя собаки переводится с английского как «цепь, оковы, узы», а устойчивое выражение «to chain up a dog» означает «сажать на цепь собаку». Таким образом, оборотная сторона метафоры привязанности, столь лестно характеризующей советских джудльбарсов и мухтаров, – цепной пес, со всей его негативной семантикой.

Экзистенциальная вина собаки – в том, что она неспособна притворяться. В то же время тоталитарная ситуация требует особой диалектической эквилибристики: будучи по сути продуктом дрессировки, советский человек обязан играть в свободу выбора. Подобный диалектический парадокс зафиксирован в знаменитой формуле марксизма-ленинизма: «Свобода есть осознанная необходимость». На излете сталинской эры Дж. Оруэлл в романе «1984» обнажит смысл этого загадочного определения: «Свобода – это рабство». Иначе говоря, «несвобода должна была быть осознана как свобода, что и произошло в соцреализме»<sup>25</sup>. Это, пожалуй, единственный фокус, которому невозможно научить собаку.

Хрущевская оттепель – безуспешная попытка отыскать в тоталитаризме «человеческое лицо» – не случайно стремится разглядеть таковое и в собаке, приписывая ей морально-политическую гуттаперчевость. В результате в исполнении И. Эренбурга рождается удивительный портрет пса, не чуждого либеральной идеологии: «В Лондоне меня всегда поражают собаки <...>. Редко там увидишь пса на поводке. Они гуляют независимо, как будто знают, что существует собака “Хартия вольностей” <...>. Им хочется показать свою независимость, и они не оглядываются на хозяев. Но вот переход через улицу – тысячи машин. Собака не схо-

---

<sup>25</sup> Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. – СПб., 1999. – С. 54.



дит на мостовую, она ждет хозяина и улицу переходит у его ноги; очевидно, в понимании собак здравый смысл не противоречит сободолению»<sup>26</sup>.

Этот «собачий эталон», разумеется, не имеет никакого отношения ни к собаке, ни к Англии. Перед нами – типичный для либералов периода ранней оттепели поиск «хорошего хозяина», который предоставил бы свободу, но, одновременно, застраховал бы от ее опасных последствий. Не так много времени потребовалось, чтобы окончательно развеялись надежды на появление во главе страны «либерального диктатора». На волне обозначившегося пессимизма «собачий сюжет» советского искусства приобретает новый поворот: из предателей собаки превращаются в жертвы предательства («Ко мне, Мухтар!», 1964, реж. С. Туманов; «Белый Бим, Черное Ухо», 1971, Г. Троепольский и др.). Умонастроения страны, брошенной своим хозяином, пожалуй, откровеннее всех передал Г. Владимов в «Верном Руслане» (1964). Ощущения ненужной собачонки, с такой силой воспроизведенные К. Фединым в 1924 году, вновь стали актуальны в культурной ситуации конца 1950–1960-х годов. Очередной социальный слом опять острее всего сказался на «верных русланах», не склонных предавать хозяина и его идеалы.

---

<sup>26</sup> *Эренбург И.* О собаках // Юность. – 1966. – № 12. – С. 81.

## «ГЕНИЙ МЕСТНОСТИ» БЕЗ МЕСТА: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ О ДОВОМ В СОВРЕМЕННОЙ ТРАДИЦИОННОЙ ПРОЗЕ

---

*Н.В. Ковтун*

Сюжет о древнем хозяине родовой усадьбы и земли – *домовом* оказывается чрезвычайно востребованным в современной традиционной прозе. Связано это с актуализацией эсхатологических и апокалипсических мотивов, когда разрушение пространства крестьянской Руси, запустение полей, исчезновение самой «почвы» – народа оборачивается стремлением художников сохранить уходящее в собственной памяти, творимом тексте. Символически процесс реинтеграции патриархального прошлого в современную культуру связывается с памятью самой земли, вобравшей опыт, «след» минувшего, – земля осознается по аналогии с книгой, домовый – хранитель сокрытой мудрости.

Один из наиболее выразительных образов «гения местности» появляется в раннем рассказе А.И. Солженицына «Захар-Калита» (1965). В характере героя автор воплощает черты нравственно активной личности, бросающей вызов роковым обстоятельствам – власти. Персонаж практически исключен из профанного времени, соотнесен с легендарной историей Куликова Поля, мифом, сказкой. Образ героя отмечен приметам богатырства: сума, бушлат, армейские сапоги, Захар и назван «хранителем нашей славы», памяти. Богатырство героя находит каждодневное подтверждение: он один, сам противостоит целому войску «неверных» – незадачливым путешественникам, воришкам-крестьянам. Бытие персонажа дается через восприятие рассказчика, чей образ подсвечен авторитетом древнего летописца, что очевидно на всех уровнях: от архаического языка, неспешности голоса до аналогии сиюминутных событий с вечностью – историей Поля. Повествователь, оценивая жизнь-служение Захара-Калиты, сравнивая ее с поведением окружающих, выступает авторитетным свидетелем подлинности, высоты, праведности судьбы: «В это заморозное утро встающий из копны, он был уже не Смотритель, а как бы Дух этого Поля, стерегущий, не покидавший его никогда»<sup>1</sup>. Однако одиночество богатыря, его наивность, неузнанность, ребяческие угрозы «варварам» свидетельствуют скорбь. За фигурой Калиты угадываются черты юродивого, его и сопровождает «сивый пес» – обязательный атрибут этого типа святого.

---

<sup>1</sup> Солженицын А.И. Избранное. – М., 1991. – С. 334.

Оценивая героя предельно высоко, нарратор совмещает черты избранничества с атрибутами советской культуры: на отвороте пиджака Захара «звезда октябренка с Лениным в кружке», отзывы посетителей Поля фиксируются в Книге Отзывов, невольно пародирующей Книгу Бытия и летописный свод. Идея новой России, заново собирающей рать, обживающей чистые земли, столь дорогая А. Солженицыну, воплощается средствами соцреалистической поэтики, что свидетельствует невозможность остранения, выхода за пределы языка власти как собственно языка. Символика возвращения-искупления парадоксальна: богатырство, революционный Октябрь, «подлинный» ленинизм уравниваются в своей ценности, отступление от названных «святынь» – трагедия настоящего. Христианская составляющая лишается подлинного смысла и призвана подтвердить верность авторского взгляда на судьбу, культуру страны, хранителем которой он себя ощущает. Поэтому только рассказчику и дано почувствовать особый, сокровенный смысл служения его героя – нового Калиты.

Уже классическими можно считать образы Хозяина острова Матёра и юрода Богодула из повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» (1976), подсвеченные авторитетом древнего домового<sup>2</sup>. К этой же парадигме принадлежат образы Ивана Егорова из затонувшего поселка Егоровка (повесть «Пожар», 1985) и негибаемой Агафьи, воздвигнувшей собственный дом вопреки всем обстоятельствам (рассказ «Изба», 1999). Из современных авторов-«почвенников», обратившихся к фигуре мифологического хранителя родовой земли, наиболее интересен Б. Екимов с нашумевшим в свое время рассказом «Холюшино подворье» (1979), в позднем варианте – «Золотой хозяин». Основу «внутреннего сюжета» произведения составляет *миф о первотворении*, образ крестьянской усадьбы соотнесен с представлениями о «земном рае» и Ковчеге спасения, через который Господь проводит Завет. В соответствии с законом мифа, часть мироздания замещает, свидетельствует и устройство целого. История сокровенного места (крестьянского подворья) ведется от момента основания и вплоть до гибели, автор словно испытывает выстроенную модель бытия на прочность.

Семья главного героя – Варфоломея Вихлянцева (для односельчан – Холюши) – прообраз человечества: три брата, наделенных знаковыми именами (Петр, Варфоломей, Егорий), и сестра символизируют изначальную полноту мироздания, зарождение

<sup>2</sup> См.: Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии: монография. – Новосибирск, 2009.

русской государственности<sup>3</sup>. На абсолютную, обязательную для идиллии, сроченность человека и земли<sup>4</sup> указывает фамилия персонажа, истоком имеющая название места – хутора Вихляевского. Мифология, традиционно сопровождающая основание нового поселения, «обыкновенно включала имя (или имена) основателей, а иногда и дату основания»<sup>5</sup>. Холюша и есть последний хранитель, *гений местности* («Мы век тут прожили», – свидетельствует герой), оставшийся без места, как и Николай Устинов из романа С. Залыгина «Комиссия» (1975), Хозяин острова Матёра, Иван Егоров из потонувшей деревни Егоровка. Описание навыков, внешности героя Екимова вплоть до деталей отсылает к мифологическому образу *домового*: «Лицо Холюши было каким-то зольным от седой щетины, которую тот соскребал раз в неделю. Телогрейка и ватник затерханы до лоска», на голове – неизменный *треух*<sup>6</sup>. А. Афанасьев описывает домового как старичка, у которого «седая всклокоченная борода, волосы косматы и застилают лицо, голос суровый и глухой», является «хозяин» в лохматой шапке<sup>7</sup>. Излюбленное место Холюши, как и домового, – старинная русская печь, символ первопредков. Взаимобратимость, связанность владельца крестьянской усадьбы, патриарха, и домового – общее место в славянской мифологии.

В соответствии с логикой идиллии жизнь на усадьбе идет единым порядком, вписана в мифологическую систему координат, заключена в цикл жизнь – смерть – возрождение, где начало тождественно концу, а конец – то же начало, что и обеспечивает устойчивость бытия. В этом мире слиты человек и природа, жизнь и смерть. В сознании Холюши история рода неотделима от истории подворья, населяющих его тварей, причем родословную коровы Зорьки герой помнит едва ли не более детально, чем собственную. Животный мир поименован, гармоничен, красив: «овечки сытые, на спину ложись – не скатишься, густая чистая шерсть кольцами

---

<sup>3</sup> В «Повести временных лет» читаем: «И быша 3 браться: единому имя Кий, а другому Щекъ, а третьему Хоривъ, и сестра их Лыбедь». См.: Изборник: Сборник произведений литературы Древней Руси. – М., 1969. – С. 30.

<sup>4</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – С. 375.

<sup>5</sup> Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. – М., 2007. – С. 218.

<sup>6</sup> Екимов Б.П. Холюшино подворье: рассказы и повесть. – М., 1984. – С. 115. Далее текст цитируется по данному изданию с указанием страниц в квадратных скобках.

<sup>7</sup> См.: Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – М., 1994. – Т. 2 – С. 82.

лежит – хорошая волна. И козы неплохие» [с. 111]. С собакой, коровой, козленком хозяин ведет долгие беседы, причем кажется, они понимают его более глубоко, нежели близкие, родные люди. *Быт отсутствует*, реальные события и сакральные сюжеты естественно переплетены, обращение к мотивам Священной истории раскрывает смысл происходящего на земле: красота козьего пуха напоминает «крещенское небо», корова воспринимается в единстве с образами матери и Богородицы.

Прием монтажа «верха» и «низа» широко представлен в романе «Комиссия» С. Залыгина. Описание событий, поступков героев прерывается свидетельствами о вмешательстве «высшего» мира, о его участии в делах земных. Сюжет иконы, что в избе главного героя – Николая Устинова, удивительно созвучен реальности: «Икона была такая в Устиновой избе: Иисус Христос, только-только непорочно народившись, голенький лежит в корытце, и все на него глядят – и мать-богородица, и святые в сиянии вокруг головы, и обыкновенные, уже без сияния, люди, и даже разная скотина, коровушка одна в том числе. И очень жалел Устинов, что иконописец не видел его телочку: вот бы с кого перенести портрет на ту икону»<sup>8</sup>. Само имя телочки – Святка – авторское подтверждение правомерности подобного сближения.

Как сокровенная, дарованная Богом земля, усадьба Холюши, подобно Алатырю Е. Замятина, отличается «плодородием прямо буйным». Хозяин не в состоянии учесть всю имеющуюся живность, гуси, куры, утки и вовсе «самосевом растут. В бурьянах нанесут, на сеннике, в дровах, потом ведут цыплят» [с. 122]. Мотив изобилия, бесконечности диссонирует с темой «усеченного» времени и «измеренной» земли, где и траву косить негде, характеризующей окрестный усадьбу мир. Образ «урезанной» (обезображенной) земли выступает в рассказе как эсхатологическая мета. А.Ф. Белоусов считает, что данное представление «является своеобразной формой усвоения идеи предопределенности “конца света”, который наступит в результате исчисления лежащей в основе мира меры (числа)»<sup>9</sup>. И, напротив, подворье Холюши имеет все необходимое для жизни, здесь жирная земля, река, огород «самый большой на хуторе», «старый сад с покосом. Уж ему-то равных не было во всей округе», дом «когда-то лучший в Вихляевском» [с. 106]. В надворных постройках чувствуется размах на века, гармония (базы, сарай, кухни стоят «ровным четырехугольником»), но все это «было еще тех времен, далеких-далеких» [с. 107].

<sup>8</sup> Залыгин С. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1990. – Т. 6. – С. 239.

<sup>9</sup> Белоусов А.Ф. Последние времена // «Aequinox». Сборник памяти о А. Меня. – М., 1991. – С. 32.

Повествователь подчеркивает: важнейшее условие крепкого хозяйства есть каждодневный крестьянский труд, мудрость, навыки которого передаются по роду как *исполнение Завета*. В ритме жизни усадьбы, самом обиходе ничего не меняется веками: из поколения в поколение семья Холюши держит одной масти коров, врачует травами, управляется с огромным поголовьем скота. И хозяин интуитивно постигает невозможность, гибельность изменений, равных отречению. В этом контексте и сама работа – страсть Господня: «Одного сена пока накосишь. Такую страсть Господню...», – признается герой [с. 125], миссия пастуха, хранителя своего стада, осознается по аналогии с миссией Христа как доброго Пастыря (Ин. 10:11–14). Во время страды хозяин облик напоминает святого-страстотерпца, достигшего предельной аскезы: «И в сенокосный срок Холюша, считай, совсем не спал. Прикорнет иногда на часок. И всё. В эту пору он вовсе высохал и чернел ликом, как головешка» [с. 125].

Внутреннее пространство двора имеет четкую структуру, в основе которой – круг, и систему обоегов. Центром иконографического мира становится огромная русская печь как своеобразный *алтарь*, где готовится пища, выводится птица – даруется новая жизнь. Избранность усадьбы подтверждена соотносительностью с природно-естественным и сакральным циклами. После рождества и до крещенья над избой стоит «румяное от мороза солнце», высвечивая «розовым ровнехонькие и высокие столбы печных дымов», даже ночью «праздничным царским платом полыхало над стыллой землей огнистое небо» [с. 107]. На древних иконах горение и сверканье – знаки особой славы, свидетельствующие о святости земного и небесного, о включенности земного бытия в Святую мистерию<sup>10</sup>.

Внешний мир предстает скорее как фон, контрастно оттеняющий особенности бытия усадьбы. На крестьянском подворье человек понимает язык твари, на хуторе сами люди не умеют договориться, царят пьянство, корысть, лень. Повествование, как и в «Прощании...» В. Распутина, начинается с момента вторжения в мир трудовой идиллии «чужих», грабителей, похитивших со двора четырех ярков да большого пухового козла, «страшную козлиную голову» насадили на кол для устрашения хозяина. Событие происходит в канун Рождества, козлище вместо жертвенного агнца – символ распада времен, нашествия безбожников (Мф. 25:32).

Нарратор акцентирует не столько опасность, исходящую от пришельцев, сколько чуждость их облика и поведения человечес-

---

<sup>10</sup> Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства. – М., 1993. – С. 230.

кому миру вообще. Варвары лишены лиц, языка (бормочут «что-то невнятное»), появляются только под покровом темноты. В соответствии с христианской иконографией враги двигаются снизу, из мрака, изба же находится в непосредственной близости небес. След пришельцев преграждает страданный путь Холюши: «путь ему пересекал чужой след» [с. 107], рождается оптический эффект *перечеркнутого креста*. Санный след, оставленный «чужими», стягивается окрест подворья «петлей разворота», создается художественная ассоциация с образом змея-искусителя. Надежная защита крестьянского подворья и мира отсутствует. Древние обереги не действуют: «Холюша на утро следующего дня обошел свое хозяйство и, не скупясь, по старинному обычаю, оберегая дом и худобу от недоброго глаза, каждую самую малую дверцу и окошечко, каждую щелку меловым крестом оберег» [с. 106], люди и власть равнодушны: участкового «и летом не сыщешь, а уж зимой залетется на какой-нибудь хутор... Бригадир тоже не помощник» [с. 109].

Усадьба Холюши – последнее прибежище, на уровне большой истории исчезновение лада, гармоничного миропорядка связывается со временами войн и революций, затеянных теми, кто «несмыслен», по выражению хозяина, в крестьянском хозяйстве (эта идея – ключевая в «современной пасторали» В. Астафьева «Пастух и пастушка», 1974). От исторических смут в сознании Холюши ничего не остается, так рождается эффект бессобытийного, «пустого» времени цивилизационных устремлений людей: «сколько много вмещается в долгую человеческую жизнь: две большие войны, скитания вдали от родного дома в гиблых песках и много другого, несладкого, но помельче, которого уж не держит память» [с. 107]. Речи о революции, новом раскулачивании ведут пьяницы и бездельники, так автор дискредитирует сами идеи насильственного преобразования бытия (реформаторы – те, кто нарушил Божий Завет, обречен скитаться в гиблых бесплодных песках).

И, напротив, в любых условиях, при любой власти Холюша сохранял свое хозяйство: «при любых обстоятельствах никогда никто не сумел низвести Холюшу» [с. 117]. В основе прежней устойчивости бытия героя – ощущение им внутренней правоты, осознание предназначения кормильца, *хранителя своего народа*: «Для вас, для городских, стараюсь. У вас тама не сеяно, не пахано. Асфальт кругом. Надо вас поддержать. А то, чего доброго, перемрете» [с. 126]. Если на хуторе работают словно поневоле, ради денег, то главной ценностью Холюши становятся пожелтевшие квитанции за сданную государству продукцию, он хранит их в гармошке «в красном углу, на лавке, в деревянном коробе». Образ скоморощей гармошки на месте иконы неоднозначен, для одно-



сельчан «золотой хозяин» уже и смешон – шут, дурачок. Повествование, открываясь в историю, теряет однозначность.

Мир усадьбы представлен с нескольких точек зрения: нарратора, ведущего повествование в летописной манере, самого героя, славящего жизнь: «Жизня неплохая. Хорошо живу, грех жаловаться. Все есть. Трудюся, вот все и есть» [с. 122], и представителей окрестного мира – наблюдателей. Для окружающих изба Холюши – «корсакина нора» с дурным запахом или склеп: «тусклый желтый свет озарил мертвую горницу». Яркое солнце, стоящее над самим подворьем, диссонирует с темнотой, «склепным холодом» горницы. Сундуки с родовым добром – символы законсервированного времени. Остраненный взгляд на усадьбу позволяет увидеть здесь черты тлена, старости, изжитости. Жизнь самого Холюши полностью подчинена природному ритму. Намотившееся противоречие между личностным и родовым заставляет вспомнить «Привычное дело» В. Белова (1966), где герои, по мнению критики, «бесконечно равнодушны к своей жизни во всех ее ипостасях, не имеющих отношения к продолжению рода. Они не восприимчивы к страданию, которое, впрочем, и не различимо для них»<sup>11</sup>. Мир Холюши сохраняет жизнестойкость только при условии сбережения смысла древними обрядами, традициями и связанными с ними добродетелями, когда же они не действуют – человек вынужден самоопределяться во внешнем бытии, открывать иные ценности.

В исполнении Завета Холюша одинок, лишен семьи, детей. Горбатая старуха-мать, напоминающая древнюю жрицу, изображается в окружении домашней птицы, что в контексте мифа о первотворении обретает трагическое звучание. Птица, творящая мир, – устойчивый образ древнерусской культуры. Девица с птичьим именем – Царевна-Лебедь – выполняет функцию демиурга: творит космос, осуществляет связь «высшего» и «низшего» начал. С ней ассоциируются женская красота и верность. Изжитость образа матери соотносится в рассказе с мотивом оскотления, атрибутируемого в образе хозяина деревянным протезом – аналогом фалла. Угасание рода оборачивается разрушением крестьянской культуры и веры: «Холюша многое мог бы рассказать, но поймав безразличный Егоров взгляд, понял, что попусту льет» [с. 135]. Знаком истончения, угасания жизни становится наступление на избу мышей: «Мыши ходором ходили, с писком и возней» [с. 136]. Картина отсылает к рассказу «Матренин двор» А. Солженицына,

---

<sup>11</sup> Левина М. Апофеоз беспочвенности: «Онтологическая проза» в свете идей русской философии // Вопросы литературы. – 1991. – № 9/10. – С. 17.

после гибели праведницы Матрены (Матроны – матери) в избе безумствуют мыши: «ходили по стенам ходенем, и почти зримыми волнами перекатывались зеленые обои под мышинными спинами»<sup>12</sup>. Оставшиеся на руинах древней истории современные крестьяне даже не подозревают о том идеальном содержании, которое скрывают останки. Однако, в отличие от знаменитых предшественников, Б. Екимов завершает текст обещанием Исхода.

В качестве культурного *героя-избавителя* в рассказе явлен дальний родственник Холюши – Егор. Последний включен как в историю семьи (один из пропавших братьев Вихлянцевых тоже Егор), так и в историю христианских идей, ассоциируется с образом Егория Храброго. В Древней Руси разгневанного домового старались умилостивить «старинной коптилкой с изображением Егория на коне»<sup>13</sup>, что указывает на функциональную близость образов. В рассказе актуализируются важнейшие составляющие «георгиевского комплекса». Святой почитается на Руси не только защитником веры (змеборец), но и русской земли, государственности. Крестьянство почитало в Егории «скотьего бога». У южных славян на Юрьев день падал первый выгон скота, главной фигурой праздника становился «зеленый Юрий»<sup>14</sup> – мальчик, увенчанный цветущими ветками. Отсюда в тексте противостояние зеленого подворья и асфальта города – знака бесплодия.

Егор приезжает на усадьбу, чтобы найти обидчиков Холюши, угнавших скот, он – милиционер, скачет на «железном» коне – машине. Автор подчеркивает крестьянское происхождение героя, его исключительное трудолюбие. Сам же Холюша не сомневается: нежданный гость – Божий посланник и надо «Господа благодарить за то, что он Егора подослал. Великое ему спасибо, что смилостивился и хочет старость его успокоить. И Господу спасибо, и Егору» [с. 136]. Именно в сознании юноши оформляется идея воссоединения рассыпанной по свету крестьянской семьи, обретения нового дома, не получившая, однако, должного развития на фабульном уровне. Если Холюша «живет взажмурки», отгородившись от истории наглухо закрытыми ставнями, то его городские родственники в крестьянском хозяйстве «несмысленные», «они уже обвыклись с другой жизнью, и назад им хода нет» [с. 135]. Два мира оказываются несовместными, что объясняет особое *меланхолическое настроение* выстроенной в рассказе крестьянской

<sup>12</sup> Солженицын А.И. Избранное... – С. 240.

<sup>13</sup> Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. – СПб., 1994. – С. 37.

<sup>14</sup> См.: Славянская мифология: энциклопедический словарь. – М., 1995. – С. 131–133.

идиллии. Примеряя на себя роль беззаботного пенсионера, перебравшегося в поселок, гоняющего голубей или ведущего разговоры на лавочке, хозяин подворья не может удержаться от смеха: «И сразу привиделся Холюше какой-то старый человек, с редкой козлиной бородкой, с батожком в руках <...>. И Холюша рассмеялся» [с. 128].

Современный мир практически неразличим для героя, механическое воспроизведение прошлых обрядов, навыков не приносит результатов, обереги не действуют, и Святые никого не в состоянии спасти, как не спасают остров Матёра ни дед Егорий, ни маленький Коляня, находящийся под покровительством Николая Чудотворца. Накануне нападения на Холюшино подворье одна из коз приносит мертвого ягненка, что символизирует *власть рока*, в небе разворачивается прощальное видение Святого Егория: «А над землей – широкий, мощный звездами грейдер тянулся незнамо куда. И кто-то невидимый скакал и скакал по нему, высекая все новые и новые огни звонкими подковами о звездный камень. И клубы и вихри серебряной пыли вздымались и катились, оседа, по темному небу и до самой земли» [с. 132]. Вместо пастушьей звезды над избой восходит «низкая красная звезда» раздоров, мир стремительно теряет высоту, опустевшее небо давит на холодную бесплодную землю.

Миссия пишущего тогда суть *предупреждение*, в едином пространстве текста совмещаются исторические даты и различные идеи персонажей. Герои описываются извне, но с их же точки зрения, что и обеспечивает включенность в мир повествователя. Художник убежден – трагедия раскола времен от неумения, нежелания людей постигнуть скрытую суть истории. Хаотичное настоящее только создает завесу между неизменностью идеала и действительностью, слово автора и приближает минувшее к настоящему, свидетельствует несущественность различий с точки зрения *истории духа*. Попытка трансцендирования времени реализуется с опорой на сюжеты Священной истории.

В частности, подвижнический труд крестьянина, страда, принятая на родовой земле, доказывают святость места, как вне истории находится Голгофа. В финале «золотому хозяину» явлен Божий дар – «золотая телочка», родословная которой восходит к первотвари, ко временам рая: «Она всех нас прокормит, золотанюшка... Зальет, зальет нас молоком!», «Я в коровах понимаю, я их видал-перевидал. А таких вот, не даст Господь сбрехать, таких и в Завете нет, – горячо говорил Холюша» [с. 144]. Однако кроме уже изжившего свои сроки на земле героя свидетельство Завета принять некому, поселок не превращается в Ковчег, для страдников нет места. После смерти хозяина подворье в одночасье пусте-

ет: «и у дома крест-накрест забили досками окна. На хуторе о Холюше иногда вспоминали. Чаще по-худому. Реже по-доброму» [с. 145]. В обезбоженном мире праведники не нужны, как не нужны Матрена А. Солженицына и старуха Анна из повести «Последний срок» В. Распутина. Украденную у Холюши гармошку, которая, по слухам, наполнилась деньгами, находит в «чистом поле» пьяница Митька и складывает из обнаруженных внутри квитанций костер, такой же, как жгут на подворье грабители. Все видимые свидетельства подвижнической жизни превращены в пепел – прах, человеческая память ненадежна, но призыв к покаянию *исходит от самой земли*, вобравшей активные пласты прошлого, когда здесь ступал Пастырь. Само место читается как Книга, в которой заключено непреходящее знание.

Гармошка Холюши – тот же камень Алатырь, у которого разгильному Митьке и предстоит сделать выбор пути, героя словно притягивает пустынное подворье, облюбванное теперь ласточками: «у Митьки из головы Холюша не выходил. Думалось о нем и думалось» [с. 147]. «Золотой хозяин» во все времена хранил свое стадо, оставил родным дом в поселке как убежище, нынешнему человеку этой судьбе противопоставить нечего. «Жизнь с плясками», завещанная социалистами-утопистами, обернулась запустением, гибелью самой «почвы». Вне процесса усвоения человеком уроков «творения» не только на уровне заповедей, но и практически, на уровне возделывания дарованной земли, история всякий раз замыкается в дурную бесконечность.

*В.А. Боярский*

Рассказ Г.И. Газданова «Письма Иванова» (далее – ПИ) – последний рассказ, напечатанный при жизни писателя<sup>1</sup>, несмотря на свою очевидную значимость, до сих пор почти не привлекал внимания исследователей (такова, впрочем, судьба почти всего корпуса рассказов писателя, который пока воспринимается как заведомо «второстепенный» по отношению к романам; отметим здесь статью Л.В. Костюкова<sup>2</sup>, нарушающую эту «традицию». Данная статья – попытка исправить сложившееся положение и сопоставить газдановский рассказ с его гипотетическим интертекстом – незаконченными «Посмертными записками старца Федора Кузмича» Л.Н. Толстого.

Само имя героя рассказа Газданова – Николай Францевич – задает целый ряд ассоциаций, ведущих читателя к мотиву властитель/император, который, по мере развертывания повествования, утверждается все более и становится одним из ключей к пониманию «тайны» героя. Попробуем показать это. Имя «Николай», ассоциирующееся у русского читателя среди прочего с императором Николаем I, «подкреплено» отчеством «Францевич», которое отсылает к именам Франца Иосифа I, императора Австрии и короля Венгрии, и Франца Фердинанда, австрийского эрцгерцога (исторически значимой фигуры, чье убийство, по мнению историков, привело к началу Первой мировой войны); соединение же этих имен в одно имя «Николай Францевич» усиливает эффект (получается своего рода «Император Императорович»), который поддерживается во втором предложении рассказа нарочитым повтором словосочетаний «Российская империя» и «императорская Россия». Отсутствие фамилии героя (которая так и не будет названа, «Иванов» же окажется лишь фамилией мнимого адресата, от лица которого ведет переписку Николай Францевич) также поддерживает ощущение, что речь идет о высочайшей особе, которая вынуждена инкогнито жить среди простых смертных. Этот же мотив позволяет объяснить и такое качество Николая Францевича, как отсут-

---

<sup>1</sup> *Газданов Г.И.* Письма Иванова: рассказ // Новый журнал. – 1963. – № 73.

<sup>2</sup> *Костюков Л.В.* Качество, форма, содержание. О рассказе Газданова «Письма Иванова» // Возвращение Гайто Газданова: Научная конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. – М., 2000.

стве у него «бытовой убедительности, которая была у любой прачки»<sup>3</sup>.

В сущности, рассказ построен на приеме обмана, характерном для жанра детектива: автор так описывает объект, что читатель вынужден проделать определенные умозаключения и прийти к предсказуемым выводам, однако финал рассказа опрокидывает все эти «правдоподобные» и «единственно верные» заключения и выводы: жизнь – в который раз – оказывается много богаче теоретических умозаключений (данная имплицитная теза типична для газдановской художественной философии; например: «Будучи очень умным человеком, он не мог не знать, что так называемые законы и теории, как бы они ни казались соблазнительны, не могут претендовать на универсальность, и в конечном итоге оказываются несостоятельными; и вот это он всякий раз выяснял с несокрушимым упорством; затем он принимался за что-то другое – с тем, чтобы прийти к такому же результату»<sup>4</sup>). В ПИ «путь обмана» ведет читателя к пониманию Николая Францевича как высокородной персоны, вынужденной скрывать свое имя. Этой трактовке способствуют: во-первых, особое имя героя (и его «вопиющая» бесфамильность); во-вторых, его аристократическая образцовая культурность; в-третьих, особое достоинство героя («...первое время жестоко нуждался, переноса лишения с тем достоинством, которое его никогда не покидало»<sup>5</sup>); в-четвертых, неизвестный источник его доходов («бывшие» богатства?).

Вышесказанное позволяет предположить наличие у ПИ толстовского интертекста – «Посмертных записок старца Федора Кузмича» (далее – ЗФК). Попробуем доказать это.

Сопоставление ПИ с ЗФК дает следующие корреляции.

1. Названия произведений показывают общую использованную модель: нечто, записанное на бумаге (письма/записки) + имя (Иванов/Федор Кузмич) (отметим, что имя газдановского героя – «Иванов» – коррелирует и с другим рассказом Толстого – «Смерть Ивана Ильича»).

2. Мотив властителя инкогнито: эксплицитен в ЗФК, имплицитен в ПИ.

3. Мотив хорошей жизни. В ЗФК очевиден: «Я родился и прожил сорок семь лет своей жизни среди самых ужасных соблазнов и не только не устоял против них, но упивался ими, соблазнялся и соблазнял других...»<sup>6</sup>. В ПИ идеальная устроенность жизни Николая Францевича неоднократно подчеркнута; приведем лишь

<sup>3</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.: в 5 т. – М., 2009. – Т. 3. – С. 584.

<sup>4</sup> Там же. – Т. 4. – С. 551.

<sup>5</sup> Там же. – Т. 3. – С. 589.

<sup>6</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.: в 22 т. – М., 1978–1985. – Т. 14. – С. 367.

один пример: «...просто хорошо жил, вкусно ел, вставал утром, принимал ванну, гулял по Булонскому лесу, беседовал с друзьями, лето проводил в Швейцарии или на Ривьере, а в октябре месяце... опять возвращался в свою квартиру...»<sup>7</sup>.

4. Мотив псевдожизни. В ЗФК Александр I понимает, в чем смысл его существования: «Ясно сознал свое положение в мире: я – вся моя жизнь – есть нечто нужное тому, кто меня послал. И я могу делать это нужное ему и могу не делать. Делая нужное ему, я содействую благу своему и всего мира. Не делая этого, лишуюсь своего блага...»<sup>8</sup>. Очевидно, что годы, проведенные им вне этого понимания, во грехе – внеблагая, неистинная жизнь, псевдосуществование. В ПИ же мотив псевдосуществования становится ключевым: «...Николая Францевича, того, каким мы все его знали и помнили, – тоже не было, несмотря на обманчивую его вещественность, – квартира, обеды и итальянка. Та изменчивость форм, в которой проходило его существование, то неправдоподобное множество превращений, о котором свидетельствовали его письма, все это были, быть может, его судорожные и безуспешные попытки воплощения...»<sup>9</sup>; «...этого несуществовавшего человека...»<sup>10</sup>.

5. Мотив псевдосмерти. В ЗФК – «смерть» императора. В ПИ присутствует двояко. Во-первых, в постоянном и далеко не безмолвном quasi-умирании различных креатур Николая Францевича; во-вторых, в финальном выводе нарратора, оформленном – частично – четырехстопным ямбом: «Все было ложью и химерой – и его философия, и его жизнь, и эпистолярная литература Иванова, все было неверно и обманчиво, вплоть до календарной даты его похорон, потому что Николай Францевич, которого я знал столько лет и в реальность которого я не мог поверить до конца, растворился и исчез в той пустой могиле... не тогда, когда была произнесена речь о несуществующих заслугах этого несуществовавшего человека, а несколькими днями позже...»<sup>11</sup>.

6. Мотив преступления. В ЗФК: «Я, величайший преступник, убийца отца, убийца сотен тысяч людей на войнах, которых я был причиной, гнусный развратник, злодей...»<sup>12</sup>; «...многие другие, которые именно за то, что они были участниками моего преступления, мне были ненавистны»<sup>13</sup>. В ПИ перед нами целая жизнь, построенная на виртуозном мошенничестве.

---

<sup>7</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 585–586.

<sup>8</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 367.

<sup>9</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 605.

<sup>10</sup> Там же. – С. 606.

<sup>11</sup> Там же. – С. 606.

<sup>12</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 361.

<sup>13</sup> Там же. – С. 362.



7. Мотив совести. ЗФК: «Я считал себя таким («...благодетелем человечества, исключительным совершенством...»<sup>14</sup> – В.Б.), но бог не совсем оставил меня, и недремлющий голос совести не переставая грыз меня»<sup>15</sup>. В ПИ мотив присутствует в финальном резюме нарратора («...не могли спасти Николая Францевича... от сознания своей тягостной вины перед доверчивыми людьми...»<sup>16</sup>; справедливость данного вывода подтверждается во второй части рассказа (рассказ поделен на четыре части, отделенные друг от друга полиграфическим значком): а) «...за много лет моего знакомства с Николаем Францевичем я ни разу не видел, чтобы он смеялся»<sup>17</sup> (полное отсутствие смеха у героя – очевидный признак тяжелого душевного состояния); б) «Но иногда он вдруг начинал казаться мне похожим на человека, которому что-то тягостное мешало жить с той безмятежной легкостью, которая должна была бы быть его уделом, – так, точно в его безоблачном существовании что-то было не так, как нужно, было какое-то сознание вины, какое-то постоянное сожаление»<sup>18</sup>. Если рассматривать сюжетное движение ЗФК как тернарную схему (от греха – через символическую смерть – к праведности), каждое звено которой воплощается своим героем, то в ПИ данная схема не имеет последнего звена, хотя на его имплицитную возможность наталкивают вышеприведенные финальные замечания нарратора.

8. Мотив двойничества. В ЗФК пара двойников очевидна – это Александр I и солдат Струменский, «...в свое время известный всем гвардейцам по своему сходству со мною. Его шутя называли Александром II»<sup>19</sup>. Именно смерть этого «известного» двойника делает возможным «освобождение» Александра I. Хотя в ПИ двойничество Николая Францевича и Иванова носит скрытый характер, аналогии тоже очевидны. Заметно и особое соотношение имен: Александр/Николай Францевич (не названа фамилия) – Струменский/Иванов (не названо имя); очевидно, что только вместе они дают полное имя. Интересно заметить также, что Александр I, раскаявшись и «умерев», получает имя Федора Кузмича, у которого также нет фамилии.

9. Мотив мук. И в ЗФК, и в ПИ разделяется на муки физические и душевные. В ЗФК муки душевные – у «величайшего преступника» Александра I («Какие душевные муки я пережил и что совершилось в моей душе, когда я понял всю свою греховность и

<sup>14</sup> Там же. – С. 361.

<sup>15</sup> Там же. – С. 361.

<sup>16</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 606.

<sup>17</sup> Там же. – С. 595.

<sup>18</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 595.

<sup>19</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 363.

необходимость искупления...»<sup>20</sup>, медовый месяц император описывает как «ад в приличных формах, притворный и ужасный»<sup>21</sup>, число цитат можно легко умножить), муки физические – у прогоняемого сквозь строй Струменского. Именно эти муки (и отношения императора к ним) становятся толчком к внутреннему перевороту («А между тем я чувствовал, что если я не признаю, что это так и должно быть, что это хорошо, то я должен признать, что вся моя жизнь, все мои дела – все дурно, и мне надо сделать то, что я давно хотел сделать: все бросить, уйти, исчезнуть»<sup>22</sup>). В ПИ мы наблюдаем почти то же разделение: муки душевные – «прерогатива» Николая Францевича (см. цитаты в разделе о мотиве совести); муки же физические и душевные испытывают все его креатуры, вечно балансирующие на грани жизни и смерти, вечно цепляющиеся за последнюю надежду о помощи «далекого друга» («В некоторых случаях он был одиноким человеком. В других случаях речь шла о тяжелой болезни его жены. Но независимо от того, упоминалось ли о семье или нет, он сам всегда был тяжело болен»<sup>23</sup>).

10. Мотив религиозной «всеядности». В ЗФК читаем: «Я обращался к богу, молился то православному богу с Фотием, то католическому, то протестантскому с Парротом, то иллюминатскому с Крюденер, но и к богу я обращался только перед людьми, чтоб они любовались мною»<sup>24</sup>. В ПИ видим: «Но особенно патетический тон был характерен для тех писем, которые посылались людям духовного звания и где речь шла о религии. С одним и тем же неизменным вдохновением Иванов писал о католицизме..., о лютеранстве..., о буддизме...»<sup>25</sup>. Вариантом мотива религиозной «всеядности» (учитывая место культуры в целом и литературы в частности в сознании русской интеллигенции начала XX века) можно считать и неоднократно подчеркнутую культурную «всеядность» Николая Францевича (как выясняется в финале, имевшую вполне практическое значение).

11. Мотив «жизни на костях». Александр I в ЗФК сообщает, что он «...успел уйти из своего положения, оставив вместо своего трупа труп замученного мною до смерти солдата»<sup>26</sup> (не говоря уж об участии в убийстве отца). Николай Францевич живет за счет виртуального (но совершенно реального – для «далеких друзей»-

---

<sup>20</sup> Там же. – С. 361.

<sup>21</sup> Там же. – С. 362.

<sup>22</sup> Там же. – С. 363–364.

<sup>23</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 603.

<sup>24</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 361.

<sup>25</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 604–605.

<sup>26</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 361.

адресатов) «умирания» своих вымышленных персонажей. Резюмируя: Федор Кузьмич (Александр I) живет потому, что Павел, Струменский и другие умерли; Николай Францевич живет потому, что вечно умирает многоликий Иванов.

12. Мотив возрождения. Фабула ЗФК основана на мотиве возрождения (грешник уже на земле становится праведником, старцем). В ПИ «возрождение» многочисленных ипостасей Иванова напрямую зависит от финансовой поддержки заокеанских друзей.

13. Мотив «анахронистичности». В ЗФК данный мотив имплицитно присутствует в самом образе «старца», а также в описании далекого в 60-е годы XIX века времени царствования Екатерины.

В ПИ данный мотив начинает рассказ и встречается неоднократно. Именно «особые отношения со временем» во многом и создают загадочную «ауру» Николая Францевича. Уже первым предложением рассказа («Всякий раз, когда я встречал Николая Францевича, что случалось каждые две-три недели, у меня всегда было впечатление, что этот человек и по своему типу, и по своей манере говорить, и по тому, как он одевался, и по всему его поведению был живым анахронизмом, в самом, впрочем, положительном смысле этого слова»<sup>27</sup>) четко задается один из основных мотивов – мотив «анахронистичности», «победы над временем», движения «против времени», что с таким риторическим упорством «утверждает» рассказчик и что повторяется затем неоднократно («...остался таким, каким он был в те времена...»<sup>28</sup>; «Точно так же как Николай Францевич не менял ни своих привычек, ни своей манеры одеваться, точно так же казалось..., что годы проходили для него бесследно. Он был все таким же...»<sup>29</sup>; «...я знал Николая Францевича много лет, и, в то время как окружающие его люди старели, лысели, болели и умирали, он оставался таким же, каким был тогда, когда я его встретил первый раз»<sup>30</sup>; «Казалось, что никакой ход истории не мог ничего изменить в облике Николая Францевича...»<sup>31</sup>). Очевидно, что уже по этому признаку «отношения со временем» нарратор и герой противопоставлены и резко выделена уникальность и странность героя.

14. Мотив попрошайничества. В ЗФК Кузьмич, «выдававший себя за непомнящего родства бродягу»<sup>32</sup>, был вынужден просить

<sup>27</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 583.

<sup>28</sup> Там же. – С. 583.

<sup>29</sup> Там же. – С. 585.

<sup>30</sup> Там же. – С. 585.

<sup>31</sup> Там же. – С. 585.

<sup>32</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 360.

милостыню на пропитание (хотя это и не проговаривается в тексте). Фабулу же ПИ можно рассматривать как вариант фабулы о нищем попрошайке-миллионере.

15. Мотив лжи. В ЗФК присутствует: в воспитании цесаревича («...я детским чутьем понимал, что это только видимость...»<sup>33</sup>, «Нам внушали – особенно бабушка, та самая, которая менее всех верила в это, – что все люди равны и что мы должны помнить это. Но я знал, что те, кто говорит так, не верят в это»<sup>34</sup>), в обмане, на котором основан «уход» императора, в фальшивом имени, в самом «старчестве» преступного императора. В сущности, одна из возможных интерпретаций незаконченных Толстым ЗФК такова: император Александр, прожив жизнь, полную преступлений и тщеславия, становится «никем», но с течением времени этот «никто» превращается в «старца», т. е. получает «высший чин» в русской неписанной «духовной иерархии», метафорически опять становится императором, и все то, от чего он так бежал, вновь возвращается к нему: власть, ложь и постоянное лицемерие. «Величайший преступник» становится духовным авторитетом для десятков и сотен людей. Псевдостарец, осознавая это, не может не понимать и своей в высшей степени фальшивой позиции. Однако именно так он приносит пользу людям. Перед нами ложь и лицемерие во имя спасения. При этом читателю требуется некоторое аналитическое усилие, чтобы побороть в себе симпатию, внушаемую записками раскаявшегося преступника, и вернуться к объективной позиции.

В ПИ «постоянная ложь» (и сформулированная Николаем Францевичем своеобразная «апология лжи»<sup>35</sup> оказываются ключом к пониманию его жизни, жизни тайного «аристократа», существующего за счет своих «виртуальных крепостных». Однако и Николая Францевича можно понять не только как мошенника, но и как философа, дающего людям именно то, чего им так не хватает: возможность сравнить свое существование, которым они так недовольны («Огромное большинство знает или полагает, что знает, несколько истин. Во-первых, что они не такие, как все это думают, во-вторых, что они живут не так, как должны были бы жить... В-третьих, что они заслуживают лучшей участи...»<sup>36</sup>), с существованием другого, по-настоящему несчастного и больного человека. Тем самым достигается двойной эффект: во-первых, эти люди получают возможность «спасти человека» (и тем самым внутренне изменить собственный экзистенциальный статус; вспом-

---

<sup>33</sup> Там же. – С. 374.

<sup>34</sup> Там же. – С. 374.

<sup>35</sup> *Газданов Г.И.* Собр. соч... – Т. 3. – С. 591–592.

<sup>36</sup> Там же. – Т. 3. – С. 591.

ним пушкинские строки: «Я стал доступен утешенью; / За что на Бога мне роптать, / Когда хоть одному творенью / Я мог свободу даровать!»<sup>37</sup>), во-вторых, они получают возможность совершенно иначе взглянуть на свою собственную (которая оказывается далеко не такой плохой, как они считали до письма Николая Францевича). В каком-то смысле перед нами та же ложь во имя спасения, которую мы наблюдаем в ЗФК.

16. Мотив слухов. В ЗФК встречается два раза и располагается в первых двух абзацах текста («...ходили про него странные слухи...»<sup>38</sup>, «Поводам к этим слухам...»<sup>39</sup>). В ПИ данный мотив имеет ключевое значение и во многом определяет ту специфическую атмосферу неясности и таинственности, которой окружен Николай Францевич. Уже третий абзац текста заканчивается следующим пассажем: «Ни о ком так часто не говорили слова «кажется», как о нем. – Он, кажется, из какой-то очень северной губернии. – Он, кажется, жил одно время на Ближнем Востоке. – Он, кажется, был женат. – Он, кажется, в свое время был состоятельным человеком. – Он, кажется, пишет какие-то статьи по экономическим вопросам. – Он, кажется, кончил университет за границей»<sup>40</sup>. Шестикратная анафора (стилистическое изящество которой довольно спорно) вовсе не случайна. К этому же глаголу Газданов прибегнет еще неоднократно и с той же целью. Следующий возврат к данному мотиву мы наблюдаем после «философской» кульминации рассказа – монолога Николая Францевича о *raison d'être* литературы: «Одно время распространился слух о том, что Николай Францевич не такой, каким он кажется, кто-то даже говорил, что он имеет отношение к «интеллигент сервис». Но это было настолько неправдоподобно, что даже те, кто это повторял, в это сами не верили»<sup>41</sup>. Сразу же читателю сообщается о том, как некий бывший сенатор Трифонов рассказывает о романе Николая Францевича со знаменитой артисткой, «которая бросила из-за него сцену и покончила жизнь самоубийством»<sup>42</sup>. Однако и этот слух тут же дискредитируется нарратором: сенатор не в состоянии повторить эту историю, так как память его слишком слаба. Слухи касаются также источника доходов Николая Францевича («Но то, чего никогда никто не знал, это был вопрос о том, на

<sup>37</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Изд. 3-е. – М., 1962–1966. – Т. 2. – С. 148.

<sup>38</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 359.

<sup>39</sup> Там же. – С. 359.

<sup>40</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 584.

<sup>41</sup> Там же. – С. 588.

<sup>42</sup> Там же. – С. 588.

какие доходы существовал Николай Францевич»<sup>43</sup>), доверия к нему («Но вы знаете, какое у меня было впечатление? Что Николай Францевич никогда не жил в Петербурге, никогда не видел этого города, но прекрасно изучил его историю, его быт, все имена, все события, – всё, и точно читал нам отрывки из книги, которую он об этом написал»<sup>44</sup>), его последних дней («Накануне этого дня мои друзья ужинали у него, и, по их словам, никто из них не мог бы и подумать, что они видят его в последний раз»<sup>45</sup>). Даже описание его смерти, несмотря на его очевидную протокольную сухость, составлено с чьих-то слов (со слов служанки, в данном случае), а значит, основано на устной передаче чьей-то версии событий, т. е. на слухе: «На следующий день он встал в десятом часу утра, служанка наполнила ему ванну, он погрузился в воду, затем она услышала звук, похожий на короткое всхлипыванье, – вошла в ванную и нашла его мертвым»<sup>46</sup>.

17. Мотив «величавой ласковости». В ЗФК именно эта черта становится доказательством высокого происхождения «бродяги»: «...Кузмич... всеми приемами своими величавой ласковости обличал человека, привыкшего к самому высокому положению...»<sup>47</sup>. В ПИ манера обращения с друзьями Николая Францевича, думается, может быть охарактеризована так же. Во-первых, герой «... иногда приглашал к себе друзей – трех-четыре человек и угощал их очень хорошим обедом»<sup>48</sup> (отметим здесь малое число «избранных» – Николай Францевич за количеством не гонится – нерегулярность этих обедов (сохраняется дух необязательности) и их высочайшее качество); в другом месте нарратор характеризует общее впечатление от Николая Францевича так: «...он предстал перед нами таким, каким мы всегда его знали, – неизменно любезным, исключительно тактичным и прекрасным хозяином»<sup>49</sup>. Во-вторых, Николай Францевич сохраняет дистанцию со своими друзьями («Он не любил одного, – чтобы к нему приходили без предупреждения»<sup>50</sup>). Очевидна и «ласковость», и «величавость» героя.

18. Мотив бумаг. Именно бумаги, остающиеся после смерти героя, становятся ключом к его тайне. В ЗФК о старце мы узнаем, что «...он перед смертью уничтожил какие-то бумаги, из которых остался один листок с шифрованными странными знаками и ини-

<sup>43</sup> Там же. – С. 589.

<sup>44</sup> Там же. – С. 594.

<sup>45</sup> Там же. – С. 596.

<sup>46</sup> Там же. – С. 596.

<sup>47</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 360.

<sup>48</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 584.

<sup>49</sup> Там же. – С. 593.

<sup>50</sup> Там же. – С. 588.

циалами А. и П...»<sup>51</sup>. Сами ЗФК являются будто бы найденными и достоверными записками старца, т. е. тоже бумагами, устанавливающими истину. В ПИ роль «бумаг на иностранном языке»<sup>52</sup>, оставшихся после Николая Францевича, прочитанных нарратором и раскрывших тайну умершего, очевидна.

19. Мотив больной жены. В ЗФК: «...я не спал всю ночь. То, что через комнату лежит чахоточная, постылая жена, не нужная мне, злило и еще больше мучало меня»<sup>53</sup>. В ПИ (в письме одного из Ивановых) мы читаем: «Я давно примирился со своей участью и с жестокостью судьбы, которая сделала так, что моя жена, которая могла бы мне помочь, лишена этой возможности, так как она после менингита, который едва не стоил ей жизни, почти совершенно ослепла...»<sup>54</sup>. Отметим эмоциональную полярность отрывков: у Толстого – раздражение, злость; у Газданова – примиренность, жалость, сочувствие, носящие – как уже знает читатель – тотально фальшивый характер.

20. Мотив смерти заживо. В ЗФК Александр понимает, что вся его деятельность как правителя и реформатора, все это «...было не важно, не нужно и не касалось меня. Я вдруг понял, что все это не мое дело. Что мое дело – я, моя душа»<sup>55</sup>. Возникает оппозиция «внутренне мертвый (не заботящийся о душе), но внешне живой (активная государственная деятельность, оценивая позже как преступная)» – «внутренне живой (выполняющий волю Бога), но внешне – социально – мертвый (бродяга)». Характеристику «смерть заживо» можно прилагать к обоим членам оппозиции в зависимости от того, какую смерть мы имеем в виду – духовную или физическую. Кроме того, один из разделов своих записок он заканчивает так: «Теперь же, стоя по пояс в гробу, семидесятилетним стариком...»<sup>56</sup>. В ПИ данный мотив очевиден в одном из писем: «...до самого последнего времени мне казалось, что я, в сущности, давно лежу в могиле, – с той разницей между моим трупом и трупами тех, кого хоронят на кладбище, что у меня открыты глаза и что судьба отняла у меня все, кроме способности страдать и видеть страдания этой бедной слепой женщины...»<sup>57</sup>. Отметим здесь – учитывая лживость автора письма – присутствие той же оппозиции «внутренне мертвого, но внешне живого» (Ни-

<sup>51</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 360.

<sup>52</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 599.

<sup>53</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 362.

<sup>54</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 600.

<sup>55</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 365.

<sup>56</sup> Там же. – С. 366.

<sup>57</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 600.



колай Францевич, автор письма) – «внутренне живого, но внешне – физически – почти мертвого» (Иванов).

21. Мотивы «ничтожных страданий» и «величайших радостей». В ЗФК: «Брат Николай вступил на престол, сослав в каторгу всех заговорщиков. Я видел потом в Сибири некоторых из них, я же пережил ничтожные в сравнении с моими преступлениями страдания и незаслуженные мною величайшие радости...»<sup>58</sup>. ПИ демонстрирует нам героя-преступника, прожившего жизнь в прекрасных материальных условиях (которыми не могло похвастать большинство его друзей-эмигрантов) (= величайшие радости) и испытывавшего томительные угрызения совести (так, во всяком случае, думает нарратор) (= ничтожные страдания).

22. Мотив пользы людям. В ЗФК Александр I пишет: «Постараюсь воспользоваться уединением, чтобы подробно описать свою жизнь. Она может быть поучительна людям»<sup>59</sup>; «...теперь желаю описать свою жизнь и сделать это наилучшим образом, так, чтобы принести пользу людям»<sup>60</sup>. В ПИ один из Ивановых оказывается композитором, медленно умирающим от чахотки, которому необходима для спасения поездка в Приморские Альпы. Его *raison d'être* в том, что он «может написать такие вещи, которые никто до него не писал»<sup>61</sup>, которые он может записать «для всех»<sup>62</sup> и тем самым принести пользу всем людям.

23. Дата. Полный заголовок ЗФК таков: «Посмертные записки старца Федора Кузмича, умершего 20 января 1864 года в Сибири, близ Томска на заимке купца Хромова»<sup>63</sup>. ПИ, как уже упоминалось, выходит в 1963 году.

Если учесть исключительный интерес Газданова к Толстому (укажем лишь на один из масонских докладов Газданова, посвященный роли писателя в современном обществе<sup>64</sup>; число примеров легко можно умножить) и все вышесказанное, наша гипотеза об интертекстуальной связи ЗФК и ПИ кажется весьма вероятной.

---

<sup>58</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 366.

<sup>59</sup> Там же. – С. 361.

<sup>60</sup> Там же. – С. 375.

<sup>61</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 602.

<sup>62</sup> Там же. – С. 647.

<sup>63</sup> Толстой Л.Н. Собр. соч.... – Т. 14. – С. 359.

<sup>64</sup> Газданов Г.И. Собр. соч.... – Т. 3. – С. 685–691.

# СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ РЕГИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР

## СЮЖЕТООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ УРАЛА И СИБИРИ В ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ А.П. ЧЕХОВА

---

*Е.А. Макарова*

Путешествие Чехова на остров Сахалин весной–осенью 1890 года, как известно, совершалось на фоне глубокого душевного и творческого кризиса, а вследствие этого с неутомимой жадной куда-нибудь уйти от самого себя. Главный вопрос, который волновал его в этот трагический период, – вопрос о соотношении мира и человека, о восстановлении утраченной гармонии. Такого рода раздумья отразятся в его принципиальных произведениях второй половины 1880-х годов: «Степь», «Припадок», «Скучная история» и др. Поездки, предпринятые Чеховым и предваряющие сибирско-сахалинское путешествие, по югу России весной 1887 года, на Кавказ и в Крым летом 1889 года, не удовлетворили Чехова и вызвали потребность заглянуть в какие-нибудь другие «уголки» России. Вероятно, поэтому он включается в общий поток изучения и осмысления далеких восточных окраин Российской империи и совершает невиданное по географической сложности и психологическому мужеству путешествие.

Необходимо уточнить, что все его письма, литературные черновики и материалы, заметки для будущих воспоминаний, записные книжки и дневники сами по себе уже представляли определенный метатекст, постепенно превращаясь при творческой переработке в самодостаточный, завершающий текст, объединенный пространствами Урала, Сибири и Сахалина. В уже более переработанном плане и с принципиально иной авторской позиции материалы эти воспроизводятся в текстах очерков «Из Сибири» и книги «Остров Сахалин», в которых определяющим становится описание пути, мотив дороги и дорожных встреч, открытие для себя новых неосвоенных пространств, столкновение «своего» и

«чужого», «окультуренного» сознания и сознания «природного». Этот комплекс тем и мотивов продолжает сложившуюся в русской литературе традицию литературы путешествий, иными словами – травелога.

Литература путешествий – это письмо в движении, порождающее образы стран, городов, местностей, проникающее в литературу и изменяющее ее. По мысли Д.Н. Замятина, «путешествия – идеальный случай, когда реальность сразу может репрезентироваться и интерпретироваться как образ, так как «обнаженное» восприятие вынуждено сразу проводить аккультурацию преодолеваемого географического пространства»<sup>1</sup>. Наряду с письмом, автобиографией, дневником, мемуарами, записной книжкой, травелоги относятся к так называемым «чистым», или первичным, жанрам.

Любое путешествие – это постоянная смена впечатлений, калейдоскоп фактов, новые образы и мотивы. Поэтому крайне важен маршрут путешественника, от выбора которого зависит многое. Все впечатления, воспоминания, описания по сути и выстраиваются вокруг этого маршрута, выполняющего роль сюжета. Подчиняясь данной логике, проследим траекторию путешествия Чехова и формирование его так называемого «сибирского травелога».

До Сахалина предполагалось проехать более четырех тысяч верст в течение почти двух месяцев «конно-лошадиного странствия»<sup>2</sup>. Поэтому понятно, почему изначально сибирским очеркам Чехов не придавал большого значения и смотрел на них скорее как на замену личных писем, по которым будет, «как по нотам», рассказывать после возвращения о своих впечатлениях. Сначала он хотел включить их в собрание сочинений, но потом сделал помету: «В полное собрание не войдет»<sup>3</sup>. Тем не менее цикл очерков «Из Сибири», создававшийся летом 1890 года во время путешествия на Сахалин, стал принципиальным для писателя в плане освещения проблемы Урала и Сибири, уже достаточно разработанной русской литературой и культурой конца века.

Образ Сибири для человека XIX века – понятие широкое даже в географическом отношении. Оно охватывало все те земли, которые простирались до Урала и за Уралом. Необходимо уточ-

---

<sup>1</sup> Замятин Д.Н. Географические образы путешествий // Культурный ландшафт: Теоретические и региональные исследования. Третий юбилейный выпуск трудов семинара «Культурный ландшафт». – М., 2003. – [http://tourlib.net/books\\_ukr/filotur25.htm](http://tourlib.net/books_ukr/filotur25.htm)

<sup>2</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М., 1974–1982. – Письма. – Т. 4. – С. 118. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны в тексте с указанием тома и страницы (П. – Письма; Соч. – Сочинения).

<sup>3</sup> В РГАЛИ хранится тетрадь (47 л.) – рукописная копия газетного текста. Ручкой Чехова сделана помета: «1890, NB. В полное собрание не войдет».

нить, что довольно долго уральский край выступал как часть Сибири, лишь ближе к началу XX века его начали воспринимать как особую территорию, имеющую свою историю, культуру, свой неповторимый облик. Безусловно, это было связано с промышленной колонизацией Урала, так как необходимость в мощной металлургии подтолкнула к массовому заселению региона, строительству городов-заводов, а отсюда – и появлению особого горно-заводского населения и культуры<sup>4</sup>. Понятно, что, в согласии с традицией того времени, Чехов не отделял в своем сознании Урал от Сибири. Все это для него было определенной зафронтирной зоной, разделяющей «свое» пространство от подчеркнуто «чужого».

Если учесть, что главной задачей для писателя было исследование каторги и ссылки, то закономерно, что в сибирских очерках он ограничивал себя, охватывал далеко не все вопросы и описывал далеко не все места, в которых побывал. Перед отъездом, обещая А.С. Суворину присылать в «Новое время» путевые очерки, Чехов предупредил, что начнет их не ранее Томска, «ибо до Томска все уже заезжено, исписано и неинтересно» [П., т. 4, с. 91]. Но Суворин выразил в телеграмме нетерпение получить сибирские впечатления возможно скорее. И Чехов в первой «порции», посланной ему, все же осветил отрезок пути от Тюмени до Томска, сопроводив первые шесть глав такими словами: «Писал я только для Вас и потому не боялся быть в своих заметках слишком субъективным и не боялся, что *в них больше чеховских чувств и мыслей, чем Сибири*» [П., т. 4, с. 92] (курсив мой. – Е.М.). Таким образом, вопреки первоначальному замыслу автора в текст очерков вошли и те сюжеты, которые Чехов пережил по пути в Сибирь, связанные с Приуральем и Зауральем. Эта биографическая и творческая реальность прежде всего отразилась в его эпистолярии.

24 апреля 1890 года он пишет родным с парохода «Пермь – Нижний»: «Друзья мои тунгусы! Плыву по Каме, но местности определить не могу; кажется, около Чистополя. Не могу также воспеть красоту берегов, так как *адски* холодно; береза еще не распустилась, тянутся кое-где полосы снега, плавают льдинки – одним словом, *вся эстетика пошла к черту*». И в следующем письме добавляет: «Кама прескучнейшая река. Чтобы постигать ее красоты, надо быть печенегом <...>. Берега голые, деревья голые, земля бурая, тянутся полосы снега, а ветер такой, что сам *черт* не сумеет дуть так резко и противно [П., т. 4, с. 68, 70–71]. Эпитеты «адский», «чертовский» в данном случае вольно или не-

<sup>4</sup> См.: Кунгурицева Н.А. Типология пространства в раннем творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (1875–1882 гг.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2009.

вольно задают устойчивую для европейского сознания семантику Сибири как «страны-ада». В письмах А.С. Суворину этого периода также ощутима подобная интонация: «Объ еще покрыта льдом, и посему от Тюмени до Томска мне придется скакать на лошадях. Местность *адски* скучная [П., т. 4, с. 64]; «сибирская равнина начинается, кажется, от самого Екатеринбурга и кончается *черт знает где*» [П., т. 4, с. 78]; «мне приходилось ездить *на черт знает чем*» [П., т. 4, с. 85] (курсив мой. – Е.М.).

27 апреля Чехов прибывает в Пермь<sup>5</sup>. В ожидании вечернего поезда на Екатеринбург он едет в Мотовилиху, промышленно-торговый поселок в четырех верстах от Перми, где еженедельно в пятницу устраивались базары, а вечером уже выезжает в Екатеринбург по Уральской горно-заводской железной дороге. Типичная ситуация преодоления Уральского хребта, которая так трагически описана, к примеру, у Короленко, сравнившего этот переход со спуском в ад, обыгрывается писателем в характерной для него ироничной манере, но не без метафизического подтекста. В письме Н.Н. Оболенскому он сообщает: «Сижу я теперь в Екатеринбурге; правая нога моя в Европе, а левая в Азии. Погода, выражаясь мягко, отвратительна <...> увы, как изменилась жизнь моя!» [П., т. 4, с. 70].

Соответственную окраску получает в его письмах и пейзаж: «*Белизну* восемнадцатирублевых сорочек заменяет мне здесь снег, покрывающий мостовые» [П., т. 4, с. 70]; «плыл я до Перми 2,5 года – так казалось <...>. Проснувшись вчера утром и поглядев в вагонное окно, я почувствовал к природе отвращение: земля *белая*, деревья покрыты инеем и за поездом гонится настоящая метелица... а приехал в Екатеринбург – тут дождь, снег и крупа... я нарочно опустил занавеску на окне, чтобы не видеть этой *азиатчины*...» [П., т. 4, с. 71–73] (курсив мой. – Е.М.). Не случайно уже в первом очерке цикла «Из Сибири» автором-путешественником сразу задавалась ситуация отчужденности от окружающего потому, что Сибирь для него – не Россия, и отталкивала она своей непохожестью, прежде всего, на уровне природном.

В письме из Ишима, помеченным 4 мая, и в последующих письмах с дороги, Чехов акцентирует это особо, если учесть, что сам недавно выехал из Москвы пасхальным солнечным утром: «... *зелени* нет, морозно. Зябнут ноги... *Зелени* буквально еще нет ни капли» [П., т. 4, с. 75]; «надо заметить, что в Сибири весны еще

---

<sup>5</sup> Второй раз А.П. Чехов посетит Пермь летом 1902 года по приглашению Саввы Морозова на торжественное открытие школы им. Чехова во Всеволодо-Вильве, имени С.Т. Морозова. Оба раза он приезжал в Пермь по Каме, от которой у него сложились исключаящие друг друга впечатления.

нет: земля бурая, деревья голые, и, куда не взглянешь, всюду *белеют* полосы снега» [П., т. 4, с. 75]; «весна еще не начиналась. *Зелени* совсем нет, леса голы, снег не весь растаял; на озерах стоит матовый лед. 9 мая в день св. Николая был мороз, а сегодня 14-го выпал снег в 1,5 вершка» [П., т. 4, с. 78]<sup>6</sup>.

Писатель видит бесконечную снежную пустыню, практически без дорог, без людей. И этот пейзаж его давит, угнетает, ошеломляет, буквально гипнотизирует своей белизной, огромностью, безграничностью, какой-то океанской беспредельностью. Такая монотонная картина не обещает поначалу никаких перемен. В его описании уральско-сибирского пейзажа навязчивая и настойчиво акцентированная «белизна», в противовес русско-европейской «зелени», определенно служит важнейшим символом какой-то окончательности, смерти, слепоты и стерильности. О подобном лиминальном начале топоса Сибири интересно рассуждает В.И. Тюпа. По его мысли, судьба человека и путь в таком «пороговом» пространстве начинают придавать «сибирскому тексту» уже поистине исторический масштаб и широкое гуманистическое наполнение<sup>7</sup>.

Таким образом, сама семантика белого цвета, с одной стороны, становится знаком Сибири, где снег, метель, огонь являются и определенными мифологическими маркерами. С другой стороны, само выпадение снега, который становится процессом и в который втягивается весь мир, а затем и абсолютная статика заснеженного пространства, где все одинаково мертво, – определяют общероссийскую географическую, климатическую и натуралистически-антропологическую ментальность, так как зимнее время года длится в России, как правило, около полугода. Закономерно, что в первой части путешествия, до Урала, писатель видит унылую картину природы глазами европейца, с ее бескрайним снежным пространством, нависающими громадами гор, труднодоступной землей. Так же, впрочем, он воспринимает и города, которые «в России все одинаковы»: «Камские города серы; кажется, в них жители занимаются приготовлением облаков, скуки, мокрых заборов и уличной грязи – единственное занятие» [П., т. 4, с. 71].

Важно, что на всем своем пути до Сибири Чехов дольше запланированного задержался именно в Екатеринбурге, с 28 апреля по 2 мая, но исключительно из-за печальной необходимости: здесь

<sup>6</sup> По поводу затяжной непогоды весной 1890 г. не раз писала сибирская пресса. Так, к примеру, газета «Акмолинские областные ведомости» сообщила: «Нынешняя весна оказалась бедственной для Западной Сибири: в Томске и по верхнему Иртышу наводнения... Весна небывалая; до сих пор ежедневно морозы» (1890, № 21).

<sup>7</sup> См.: Тюпа В.И. Сибирский интертекст русской литературы // Анализ художественного текста. – М., 2006. – С. 254–264.

у него впервые открылось кровохаркание. Понятно (как это произойдет в дальнейшем и с Томском), что общее угнетенное состояние наложит свой отпечаток и на впечатление от города: «Екатеринбург такой же точно, как Пермь или Тула, похож и на Сумы, и на Гадяч», а здешние люди «внушают приезжему нечто вроде ужаса». Но при этом он не может не восхититься колоколами, которые «звонят великолепно, бархатно». Вероятно, эта музыка колоколов так необходима писателю именно в том пространстве, в котором так явно не хватает эстетики, красоты. Из своего короткого пребывания в Екатеринбурге он вынесет и другой звуковой образ: «Всю ночь здесь бьют в чугунные доски. На всех углах. Надо иметь чугунные головы, чтобы не сойти с ума от этих немолчающих курантов» [П., т. 4, с. 72–73].

Не случайно тема провинциального города по-настоящему разовьется в творчестве Чехова именно после сибирского путешествия. В рассказе «Случай из практики» (1898) основным лейтмотивом становятся «короткие, резкие и нечистые звуки», издаваемые ночным сторожем по металлической доске: «И похоже было, как будто среди ночной тишины издавало эти звуки само чудовище с багровыми глазами, сам дьявол, который владел тут и хозяевами и рабочими и обманывал тех и других» [Соч., т. 10, с. 81]. Сюжет рассказа и размышления героя, несомненно, навеяны воспоминаниями писателя об уральских фабричных городах. В записной книжке Чехова имеется запись, вошедшая в рассказ в несколько измененном виде: «Взглянешь на фабрику, где-нибудь в захолустье. И тихо, смирно, но если взглянуть во внутрь, какое непроходимое невежество хозяев, тупой эгоизм, какое безнадежное состояние рабочих, дразги, водка, вши» [Соч., т. 17, с. 52].

Подобное восприятие Чехов испытывает и от встреченных здесь лиц. В письме Н.Н. Оболенскому из Екатеринбурга он отмечает: «Вместо таких милых человек, как Вы, я вижу вокруг себя лобастых и скуластых *азиятов*, происшедших от совокупления уральского чугуна с белугой...» [П., т. 4, с. 70]. В письме родным продолжает: «Здешние люди внушают проезжему нечто вроде ужаса. Скуластые, лобастые, широкоплечие, с маленькими глазами, с громадными кулачищами. Родятся они на местных чугунолитейных заводах, и при рождении их присутствует не акушер, а механик. Входит в номер с самоваром или с графином и того гляди убьет». Под эту же категорию нагоняющих страх уральцев Чехов включает и своего дальнего родственника: «Сегодня утром входит один такой – скуластый, лобастый, угрюмый, ростом под потолок, в плечах сажень, да еще к тому же в шубе. Ну, думаю, этот непременно убьет. Оказалось, что это А[лександр] М[аксимович] С[имонов]. Разговорились...» [П., т. 4, с. 72]. Характерно, как все



пока объединяется в человеческом и творческом сознании Чехова под общим понятием – «азиатчина», хотя собственно Азия в его маршруте еще впереди, но к тому времени писатель получит уже новый опыт пространства и жизни. Совсем через короткое время в его письмах зазвучат другие интонации: «Вообще народ здесь хороший, добрый и с прекрасными традициями...» [П., т. 4, с. 79].

29 апреля из Екатеринбурга он посылает пароходству Курбатова в Тюмень телеграмму с вопросом, когда пойдет первый пароход. Узнав же, что отплытие намечается только на 18 мая, принимает рискованное решение продолжать свое путешествие на лошадах, несмотря на разлив всех сибирских рек. Так начинается его знаменитое «конно-лошадиное странствие по Сибири». 2 мая Чехов выезжает из Екатеринбурга по железной дороге, а уже 3 мая утром прибывает в Тюмень, которая в его восприятии продолжит череду провинциальных азиатских городов: «В Тюмени я купил себе на дорогу колбасы, но что за колбаса! Когда берешь кусок в рот, то во рту такой запах, как будто вошел в конюшню в тот самый момент, когда кучера снимают портянки; когда же начинаешь жевать, то такое чувство, как будто вцепился зубами в собачий хвост, опачканный в деготь. Тьфу» [П., т. 4, с. 92]. Но, как выясняется, во время путешествия не прерывается нить, связывающая писателя с родным городом. Свидетельством тому являются письма Чехова к градоначальнику К.Г. Фоти с просьбой разрешить ему помогать родному городу в благотворительном просветительском плане. И первые книги для городской библиотеки Таганрога Чехов присылает именно из Тюмени.

Пробыв здесь не более суток, уже вечером он отправляется по Сибирскому тракту, «самой большой и, кажется, самой безобразной дороге в мире», через Ишим на Томск, о чем пишет в письме родным со спасительной иронией: «Посадили меня раба Божьего в корзинку-плетушку и повезли на паре. Сидишь в корзине, глядишь на свет Божий, как чижик, и ни о чем не думаешь...» [П., т. 4, с. 78]. В итоге Чехов оказывается на том пути от Тюмени до Томска, который, как он уточнял в письме к Суворину, «уже заезжен, исписан и неинтересен» [П., т. 4, с. 91]<sup>8</sup>. Усиление же болезни и общего дискомфорта приводит к тому, что достается в его письмах и Томску, представляющимся городом скучным, не трезвым, где «красивых женщин совсем нет, бесправие азиатское.

<sup>8</sup> Достаточно вспомнить известную книгу писателя и статистика С. Турбина «Страна изгнания и исчезнувшие люди. Сибирские очерки», на которую дал рецензию Н.С. Лесков в газете «Русский мир» от 9 мая 1872 г. Он коснулся лишь очерков Турбина, имеющих подзаголовки «От Осы до Иркутска». Упоминаемые же в рецензии встречи с бродягой и переселенцами приводятся как раз в очерке «От Тюмени до Томска».

Замечателен сей город тем, что в нем мрут губернаторы» [П., т. 4, с. 94]. Но важно, что именно здесь, в убогой гостинице, «при сквернейшей номерной обстановке», он напишет бульшую часть своих очерков, в которых постепенно начнет открываться истинная Сибирь, приведшая к значимому слову стереотипов, так как типичное для русского романа сюжетно-мифологическое звено: смерть—ад—воскресение<sup>9</sup> — будет пережито писателем уже через собственную биографию и судьбу.

Своему старшему брату Александру, подчеркнуто называемому им в письмах «европейским братом», он позже, из Иркутска, признается: «Конечно, неприятно жить в Сибири, но лучше быть в Сибири и чувствовать себя благородным человеком, чем жить в Петербурге и слыть за пьяницу и негодяя». И далее, рассуждая о смысле и цели своего путешествия, Чехов продолжает мысль о том, что «Сибирь есть страна холодная и длинная. Еду, еду и конца не видать. Интересного и нового вижу мало, *зато чувствую и переживаю много*. Воевал с разливами рек, с холодом, с невылазной грязью, с голодухой, с желанием спать... Такие ощущения, которые в Москве и за миллион не испытаешь. Тебе бы надо в Сибирь! Попроси прокуроров, чтобы тебя сюда выслали» (курсив мой. — Е.М.). Значимо и общее резюме: «В общем я свою поездку доволен и не жалею, что поехал» [П., т. 4, с. 105–106].

В письме Н.А. Лейкину, написанному тоже из Иркутска, подобная интонация усилится: «Многое я видел и много пережил, и все чрезвычайно интересно и ново для меня не как для литератора, а просто как для человека. Енисей, тайга, станции, ямщики, дикая природа, дичь, физические мучительства, причиняемые дорожными неудобствами, наслаждения, получаемые от отдыха, — все, вместе взятое, так хорошо, что и описать не могу» [П., т. 4, с. 101]. Такая принципиальная смена духовных координат представляется крайне важной, так как преодоление пространства для писателя связано с трудной победой над ним, а значит — и над собой.

\* \* \*

В художественно-публицистических текстах Чехова периода путешествия на Сахалин формируется значимая демифологизирующая линия, ведущая к резкому разрушению привычных клише и стереотипов, особенно ярко выразившаяся в книгах «Из Сибири» и «Остров Сахалин». На пути из Тюмени в Томск Чехов встречает арестантов, бредущих на каторгу и ссылку, обгоняет толпу

---

<sup>9</sup> См. об этом: *Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // *Избранные статьи*: в 3 т. — Таллинн, 1993. — Т. 3. — С. 91–107.

переселенцев и «непутевого мужика с двумя скрипками под мышками». Все это он заносит в свой короткий дневник карандашом в тарантасе, в избе, на почтовой станции, делится впечатлениями в письмах к родным: «Вот перегнали переселенцев, потом этап... Встретили бродяг с котелками...» [П., т. 4, с. 78–79]<sup>10</sup>.

Характерно, что до своего путешествия проблеме русских переселенцев писатель специального внимания не уделял, но вопрос этот как контекстный всегда существовал в его творческом сознании. Ко времени поездки Чехова появилось уже немало специальных работ о состоянии переселенческого дела, некоторые из них были в поле его внимания. В библиотеке писателя находились исследования В.Н. Григорьева «Переселения крестьян Рязанской губернии» (М., 1885), Н. Серповского «Переселения в России в древнее и новое время и их значение в хозяйстве страны» (Ярославль, 1885), В.Л. Кигна-Дедлова «Переселенцы и новые места. Путевые заметки» (СПб., 1894), Н. Телешова «За Урал. Из скитаний по Западной Сибири. Очерки» (М., 1897) и ряд других.

Через два года после публикации очерков Чехов принял участие в научно-литературном сборнике в пользу общества для вспомоществования нуждающимся переселенцам «Путь-дорога» (СПб., 1893), в котором был напечатан его рассказ «Хористка». В книге «Остров Сахалин» он описал быт и избу переселенцев, иначе говоря колонистов, в которой «нет красного угла или он очень беден и тускл, без лампы и без украшений, – нет обычаев; обстановка носит случайный характер, и похоже, как будто семья живет не у себя дома, а на квартире, или будто она только что приехала и еще не успела освоиться; нет кошки, по зимним вечерам не бывает слышно сверчка... *а главное, нет родины*» [Соч., т. 14–15, с. 73] (курсив мой. – Е.М.).

Постепенно вопрос о русских переселенцах начинает входить и в круг главных мировоззренческих проблем писателя, осмысления того, по какой причине русский человек снимается с насиженного места и идет в далекую неведомую страну, которая в традиционном сознании не иначе как «страна-ад» не называется. Важно, что с первого же очерка цикла «Из Сибири», в котором уже очевидно разводятся голоса Чехова и автора-повествователя, задается магистральная тема дороги, по которой бредет, казалось, вся отверженная Русь, сдвинутая с места, потерявшая привычную

<sup>10</sup> В местных сибирских газетах весной и летом 1890 г. много писали о наплыве переселенцев, направлявшихся в степные области Сибири. Среди переселенцев наибольший процент составляли крестьяне-середняки; они переселялись чаще всего обществами, высылая вперед «ходовков» или имея письма ссыльных и переселенцев.

норму и тот дом, которого лишен на данный момент и сам автор: переселенцы, каторжники, арестанты, «кержаки»-раскольники, возницы, перевозчики, ссыльные, «присланные сюда по приговорам обществ за порочную жизнь» [Соч., т. 14–15, с. 10]. Главный акцент нарратор делает на том, как уродует Сибирь социально скованного человека. Поэтому постоянные мотивы холода, мрака, одиночества, гробовой тишины сопровождают бульшую часть очерка. Но тут же звучит и лирическая интонация, связанная с высоким поднебесным полетом журавлей, гимном сибирской природе, щедрым богатствам чужого края.

Тем важнее, что первые следы человеческого присутствия в этом диком и холодном крае связываются с переселенцами, для которых понятие «своей-чужой» земли закономерно смещается. Уже на первых страницах очерков, среди множества впечатлений, автор описывает именно переселенцев: их жалкий домашний скарб, сваленный у ног, детей в лапотках, жмущихся от пронзительно-холодного ветра, сорокалетнего седобородого мужика с иронией в глазах. Первая встреча связана с курскими переселенцами, которые едут в кибитках и бредут по сибирскому тракту большой толпой. Незадолго до написания чеховских очерков в «Русских ведомостях» публиковались «Письма с дороги» Гл. Успенского (1888). Показательно, что в эти же годы Н.С. Лесков создает свой рассказ-очерк «Продукт природы», который тоже был вызван вниманием прессы к бедственному положению крестьян-переселенцев и который тоже был включен в сборник «Путь-дорога».

Но и Успенского, и Лескова больше интересовал *тип* русского переселенца из средней полосы России. Внимание же автора в чеховском очерке привлекает «мужик, *не похожий на других*; подмышками две скрипки, завернутые в платки» [Соч., т. 14–15, с. 7] (курсив мой. – Е.М.). Уже по одному его виду понятно, что это «нестоящий человек», который пошел в далекий край за семьей брата от безысходности, по инерции, так как «деваться некуда», и автор прогнозирует ему типичную судьбу русского переселенца. Своим уходом в чужую землю он обездолил прежде всего себя, так как талант вне родной почвы обречен. В итоге общая интонация сибирского безмолвия и «гробовой тишины» сольется здесь со звуком оборванной струны, и этот «гиблый край» предстанет как страна безголосая, мертвая, лишенная духовного начала. Финальная же авторская фраза – «Вернись, дядя!» – звучит как последняя попытка не разорвать связи с родиной и не погрузиться окончательно в ледяющий мрак и холод.

На этом фоне повествователь вспоминает свою встречу с переселенцами, «еще когда плыл на пароходе по Каме» [Соч., т. 14–

15, с. 8]<sup>11</sup>. Здесь уже явно доминируют мотивы движения, воды, переправы. Описывая Волгу, Каму, показывая страшные разливы сибирских рек, любуясь мощью и красотой Енисея, Иртыша, автор закономерно расширяет и свое духовное пространство, в котором все больше простора, все легче дышится, все больше возможности прорыва сквозь установленные окружающим социумом жесткие границы. «Мужик лет сорока с русой бородой», который вспоминается ему, поражает фатальным смирением и какой-то удивительной иронией, устремленной вовнутрь, «на свою душу, на всю прошедшую жизнь». Его фраза-рефрен – «Хуже не будет!» задает всю степень отчаяния, но и надежды на свою дальнейшую судьбу. Она напоминает не менее характерную фразу героя постсахалинского рассказа Чехова «В ссылке»: «И в Сибири люди живут». Но в ответ на вопрошание-утверждение мужика следует суровая отповедь: «Будет хуже! – говорит с другой скамьи какой-то рыжий мужичонко-непереселенец с острым взглядом. – Будет хуже!» [Соч., т. 14–15, с. 8].

Возвращаясь же к тем переселенцам, которые бредут по Сибирскому тракту, автор фиксирует их молчание, серьезные лица, сосредоточенность. За этим стоит понимание того, что не только безысходность, нужда двинули их в тяжелый путь. За этим кроется и духовное мужество русского человека, и неизбывная тяга к дороге, перемене мест, изначально заложенная в национальном сознании. В итоге дорога, река, поля, тайга поэтапно, от очерка к очерку, расширяют для автора и читателя пространственную и духовную сущность Сибири.

В 1886 году Чехов написал рассказ «Мечты», вошедший в сборник «В сумерках» (СПб., 1887). В нем повествуется о том, как двое сотских конвоируют пойманного ими жалкого, тщедушного, болезненного человека, «не помнящего родства» бродягу, бежавшего с каторги, на которую он был невинно осужден. Этот несчастный человек, изгнанный из общества как вредный преступник, «злоумышленник», мечтает о вольной жизни в Сибири, о крестьянском хозяйстве, рыбной ловле, охоте, потому как жить на поселении, в отличие от каторги, «сущего ада» – «совсем другая ста-

<sup>11</sup> В исторических и статистических исследованиях последней трети XIX в. уточнялось, что переселенцы в эти годы следовали чаще всего по двум маршрутам; северному и южному. Северный предполагал путь по Волге и Каме на пароходе, дальше на подводах через Урал в Тюмень и оттуда либо водю по рекам Обской системы, либо на подводах по Сибирскому тракту на Ишим, Томск, Иркутск. Таким образом, северный путь переселенческого движения совпал с тем маршрутом, по которому следовал Чехов из европейской части России через Урал и Сибирь на «остров изгнания» – Сахалин.

тя»: «На поселении перво-наперво я к обществу припишусь на манер прочих. По закону начальство обязано мне пай дать... да-а! Земля там, рассказывают, нипочем, все равно как снег: бери сколько желаешь! Дадут мне, парень, землю и под пашню, и под огород, и под жилье... Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овецек, собак... Поставлю сруб, братцы, образов накуплю... Бог даст, оженюсь, деточки у меня будут...» [Соч., т. 5, с. 400]. Нисколько не идеализируя образа бродяги, Чехов, однако, подчеркивает, что очень велики в людях стремление к свободе, надежда на нее, если и в таком жалком, изуродованном жизнью несчастном человеке теплится желание вольной жизни. «Не боюсь я Сибири, – продолжает бормотать бродяга. – Сибирь – такая же Россия, такой же бог и царь, что и тут, так же там говорят по-православному, как и я с тобой» [Соч., т. 5, с. 400].

В чеховское повествование о судьбе русских людей, переселяющихся в Сибирь, вдруг проникают, казалось бы, неожиданные интонации, поворачивающие проблему по-иному. В том же первом очерке автор рассуждает: «Я гляжу на них и думаю: порвать навсегда с жизнью, которая кажется ненормальной, пожертвовать для этого родным краем и родным гнездом может только *необыкновенный человек, герой...*» [Соч., т. 14–15, с. 8] (курсив мой. – Е.М.). Именно в сибирских очерках впервые получает закрепление новая эстетика писателя: красота – в обыкновенном, героика – в будничном, талант – в незаметном. На фоне общего «мелкотемья» и теории «малых дел», культа «усредненной» личности, характерных для литературной доктрины 1880-х годов, его все больше начинают интересовывать характеры героические, тот род людей, которые не боятся резко нарушить привычный ход жизни и обладают способностью к подвижничеству, а значит – к подвигу.

Такого рода раздумья особенно ярко выразились в 1888 году в некрологе Чехова, посвященном Пржевальскому. Некролог этот крайне интересен как документ, указывающий на сложные поиски писателем идеала в окружающей жизни. Признание в огромной любви к людям, подобным Пржевальскому, – свидетельство обретения им достаточно определенной позиции. В его сознании этого периода окончательно формируются два полюса. На одном – люди подвига, веры и ясно осознанной цели, «подвижники, нужные, как солнце» [Соч., т. 16, с. 237], на другом – некая безликая масса, вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная, которая не патриотична, уныла, бесцветна.

Заметим, что и сама поездка Чехова была связана с желанием обогатить свою творческую и человеческую память новыми впечатлениями, рассказать о том, «как 25–30 лет назад наши же рус-

ские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека» [П., т. 10, с. 416]. Вероятно, это тоже послужило причиной того, что писатель выбрал маршрут очень трудный по условиям того времени, в котором он использовал практически все возможные формы передвижения. Напомним, что из Москвы до Ярославля он ехал по железной дороге; от Ярославля до Перми – пароходом по Волге и Каме; от Перми до Тюмени по железной дороге (с остановкой в Екатеринбург); от Тюмени до Байкала – на лошадях (с остановками в Тюмени, Ишиме, Томске, Красноярске и Иркутске); на пароходе через Байкал, затем снова на лошадях до Сретенска; пароходом по Шилке и Амуру до Николаевска и через Татарский пролив на Северный Сахалин. Два месяца предполагалось пробыть на Сахалине, оттуда на корабле он должен был возвратиться через Нагасаки, Шанхай, Ханькоу, Манилу, Сингапур, Мадрас, Коломбо, Аден, Порт-Саид, Константинополь в Одессу и далее в Москву.

Такого рода путешествие несомненно было связано и с риском для его здоровья, жизни, что практически граничило с подвигом. Не случайно в письмах периода подготовки к путешествию Чехов подчеркивал прежде всего личную значимость задуманного: «У меня такое чувство, как будто я собираюсь на войну...» [П., т. 4, с. 62]; «я сам себя командую» [П., т. 4, с. 29]; «я еду для того, чтобы полгода пожить не так, как я жил до сих пор» [П., т. 4, с. 45]; «пусть поездка не даст мне ровно ничего, но неужели все-таки за всю поездку не случится таких двух-трех дней, о которых я всю жизнь не буду вспоминать с восторгом или с горечью?» [П., т. 4, с. 32].

Закономерно, что значимость личности Пржевальского писатель видел и в его целеустремленности, служении родине, которые понятны и дороги каждому порядочному человеку. Такого рода концепция героического способствовала преодолению тяжелого кризиса, раздвигала пространственные и духовные горизонты творческой личности писателя. В отличие от Короленко, сполна выразившего идею героики в своих сибирских рассказах и очерках и создавшего романтический образ бродяги, Чехов будет находить героическое в самой реальной жизни и воплощать на уровне очерково-документальных жанров – путевых записок, очерков-путешествий.

Основной принцип, которым он руководствовался в путешествии и при написании книг, – ничего не принимать на веру, наблюдать, изучать, сопоставлять, делать самостоятельные выводы. В итоге в цикле очерков «Из Сибири», по мере продвижения путешественника по суровому краю, происходит важное преодоление устойчивых стереотипов, совершается своего рода демифологиза-



ция Сибири. Звучащая рефреном фраза – «говорили мне» – сменяется своей, сформированной точкой зрения. В заключительном (девятом) очерке цикла происходит своеобразная авторская «реконструкция» сибирского пространства, которое воплощается уже в своей целостности. Возникают мысли о «полной, умной и смелой жизни, которая осветит со временем эти берега» [Соч., т. 14–15, с. 35]. Пространство максимально расширяется вплоть до горизонта, наполняется цветом, запахом, звуком, а финал очерка звучит как гимн человеку, его таланту, «который и в тайге так же знает себе цену, как и у нас в больших городах» [Соч., т. 14–15, с. 38]. И если в первом очерке возница отвечает, что холод в Сибири царствует потому, что «Богу так угодно», то у Чехова в письмах этого периода тоже прорываются слова-пророчества: «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми. Если бы не холод, отнимающий у Сибири лето, и если бы не чиновники, развращающие крестьян и ссыльных, то Сибирь была бы богатейшей и счастливейшей землей» [П., т. 4, с. 82].

Таким образом, при несомненном учете предшествующей традиции, о чем свидетельствует более чем внушительный список круга чтения писателя, в его творческом сознании произойдет принципиальная переработка привычных тем и понятий. В центре внимания будут не специальные проблемы Урала и Сибири, а отдельные драматические судьбы, возможность проживания и ассимиляции человека в этих суровых краях. Протекание духовного процесса станет в итоге основой сюжетного единства текста.

Поездка в Сибирь и на каторжный остров привела писателя к важной смене позиций как в творческом, так и мировоззренческом плане. Знаменитое выражение «все теперь просахалинено» становится той мерой, которой по сути он будет проверять все. В фельетоне «В Москве», написанном уже после путешествия, Чехов замечает: «От журналов я требую честного направления и главным образом, чтобы статьи были подписаны профессорами или людьми, побывавшими в Сибири. Кто не профессор и кто не был в Сибири, тот не может быть истинным талантом» [Соч., т. 7, с. 503–504].

Как мы уже подчеркнули, в первом очерке цикла автором-путешественником сразу задавалась ситуация отчужденности от окружающего прежде всего потому, что Сибирь для него – не Россия, и отталкивала она своей непохожестью уже на уровне природном. Напротив, в «Записных книжках» 1891–1894 годов, в набросках к повести «Три года», находим такую фразу: «А мне хочется в Сибирь. Сидишь где-нибудь на Енисее или Оби с удочкой, а там на пароме арестантики, переселенцы. А здесь я все ненавижу: эту сирень за окном, эти дорожки с песочком...» [Соч.,

т. 17, с. 14]. В этом уже отразились мечты русского человека о Сибири как о просторной и свободной стране, если учесть, что со времен ее покорения она входит в национальное сознание настолько объемно, что без нее невозможно объяснить русскую историю.

В итоге противостояние человека и мира в творческой системе Чехова сменилось их взаимодействием и взаимопроникновением, при которых духовные силы человека оказались решающими. Антропоцентризм писателя выдвинул в центр повествования отдельные драматические судьбы. В преодолении начальной оппозиции «здесь» и «там» (России – дома и Сибири – страны-ада) объединяющим началом послужил человек, его личность и трагическая судьба. Путешествие Чехова с «Запада» на «Восток», из европейской России на Сахалин через Урал и Сибирь, принципиально изменило авторскую позицию, связанную с процессом идентификации и самоидентификации, что привело к демифологизации Сибири и формированию своего неповторимого «слова», вошедшего в общий «сибирский текст» русской литературы.

## МОТИВНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС КАК СРЕДСТВО ЦИКЛИЗАЦИИ В «УРАЛЬСКИХ РАССКАЗАХ» Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА

---

О.В. Зырянов

«Это лучшее, что у меня есть», – признавался об «Уральских рассказах» сам Мамин<sup>1</sup>, имея в виду, конечно же, целостный контекст собранного им цикла произведений, посвященных особому социально-экономическому быту и оригинальной природе Урала. Главная цель нашего исследования – проследить функционирование отдельных мотивов и целых мотивно-тематических комплексов в контексте большого циклического единства, которое, с нашей точки зрения, демонстрирует существенный фрагмент (а возможно, и целостную модель) художественного мира писателя. В связи с этим важнейшее значение приобретает вопрос об архитектонике, или ценностно-смысловой композиции, сборника-цикла.

Исходя из типологии циклических единств, предложенной В.И. Тюпой<sup>2</sup>, можно констатировать следующее: первоначально цикл «Уральских рассказов» задумывался писателем как сериальное издание, открытое в своем составе и потому предполагающее возможность реформатирования. Если обратиться к истории формирования цикла, то становится понятно, что в него входят рассказы Мамина, написанные в разное время. Так, первый по времени написания рассказ – «В худых душах» датируется 1882 годом, а последний рассказ цикла – «Озорник» – 1896 годом. Иначе говоря, первоначальный замысел возникал в русле так называемого «суммативного цикла», для которого действительно приложим простейший арифметический закон: «от перемены мест слагаемых сумма не меняется». Однако позднее циклическое единство «Уральских рассказов» начинает обнаруживать откровенную тенденцию к *циклу интегративному* (термин В.И. Тюпы), подчиняющемся уже иным, более органическим, принципам художественной целостности.

Относящиеся к интегративному циклу принципы монтажной композиции известны кинорежиссер С. Эйзенштейн воспроизвел достаточно парадоксальной формулой:  $1 + 1 > 2^3$ . Напомним, что

<sup>1</sup> Признание Мамин литературоведу Ф. Батюшкову. См.: Воспоминания о Д.Н. Мамине-Сибиряке. – Свердловск, 1936. – С. 140.

<sup>2</sup> Тюпа В.И. Градация текстовых ансамблей // Европейский лирический цикл. Матер. междунар. науч. конф. – М., 2003. – С. 50–63.

<sup>3</sup> Эйзенштейн С.М. Собр. соч.: в 6 т. – М., 1964. – Т. 2. – С. 157. Впервые в литературном цикловедении об этом сказано: Дарвин М.Н. Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. – Кемерово, 1983. – С. 28.

отдельные рассказы, напечатанные Маминым сначала в журнальном варианте, позднее собирались им в составе книг (или томов). На смену первому изданию в двух томах (М., 1888–1889) приходит второе издание в виде трехтомника (СПб., 1899): состав его повторен без изменения, но, что касается структурно-композиционных связей (т. е. расположения рассказов по томам), то они подверглись существенной переработке.

Итак, при переходе от первого издания ко второму произошло заметное переформатирование состава цикла: вместо двух томов оказалось три тома, при этом серьезно изменился порядок следования отдельных рассказов – составляющих цикла. Воспроизведем, для наглядности поместив в две колонки, составы первого и второго изданий, обозначив внутри них продольной чертой границы между томами.

| Издание 1888–1889 годов     | Издание 1899 года           |
|-----------------------------|-----------------------------|
| 1. «В худых душах...»       | 1. «В худых душах...»       |
| 2. На Шихане                | 2. Башка                    |
| 2. Башка                    | 2. Отрава                   |
| 4. Родительская кровь       | 4. Гроза                    |
| 5. Гроза                    | 5. На Шихане                |
| 6. Поправка доктора Осокина | 6. Лётные                   |
| 7. Летные                   | 7. Бойцы                    |
| 8. Первые студенты          | 8. Золотуха                 |
| 9. Бойцы                    | 9. Поправка доктора Осокина |
| 10. Из уральской старины    | 10. Первые студенты         |
| 11. Лес                     | 11. Из уральской старины    |
| 12. Отрава                  | 12. Родительская кровь      |
| 13. Золотуха                | 13. Лес                     |

Заметим, что наряду с трехтомным собранием рассказов Мамин подготавливает к печати и четвертый том. Состав его при позднейшем переиздании в формате четырехтомника остался без изменений. Завершающий том «Уральских рассказов», как он был сформирован изначально, так и вошел в позднейшее издание рассказов 1901 года. Уточним состав этого последнего тома, пометив порядковый номер вошедших в него рассказов с учетом сквозной нумерации в контексте всего цикла: «Озорник» (14); «Переводчица на приисках» (15); «Доброе старое время» (16); «Верный раб» (17); «Вольный человек Яшка» (18). Таким образом, издание «Уральских рассказов» в четырех томах (М., 1901) окончательно закрепляет составленный самим Маминым, т. е. авторизованный, канонический свод текстов. Данное циклическое единство теперь

уже однозначно тяготеет к интегративным циклам, или «сложным единоклассным образованиям» (Б.М. Энгельгардт)<sup>4</sup>.

Насколько важно было Д.Н. Мамину соблюсти единые принципы для всего четырехтомного издания свидетельствует следующий факт. Жалуясь на невнимательное отношение издателя к четвертому тому «Уральских рассказов», сразу же по получении первой корректуры тома Мамин писал Д.П. Ефимову (издателю) от 30 июня 1901 года: «Вы не можете себе представить, как Вы меня огорчили первой же корректурой 4-го тома “Уральских рассказов”. Я ее сегодня посылаю Вам посылкой нечитанную, потому что ни печат, ни верстка, ни формат не подходят к формату, печати и шрифту первых трех томов “Уральских рассказов”... Согласитесь, что невозможно издавать разномастные книги под одним заголовком». По выходе тома Мамин в письме Ефимову от 9 февраля 1902 года еще раз сожалел о внешнем виде издания: «Вы даже не сохранили обложку первых трех томов»<sup>5</sup>.

Что же стоит за четырехтомным собранием «Уральских рассказов»? Каков их авторский замысел? Какова композиционная логика цикла? Предложим – пока в порядке некоей предварительной гипотезы – ответы на данные вопросы, позднее попытаюсь подтвердить их в ходе конкретного литературоведческого анализа.

Наша гипотеза состоит в следующем. В архитектонике «Уральских рассказов» важен не только состав, но и объем томов, если так можно выразиться, дозированная самим автором порция читательской рецепции. Этим обстоятельством можно объяснить деление цикла (сборника) на четыре тома, объем которых оказывается предельно соразмерным. Внутри томов расположение рассказов строится с учетом их максимального тематического разнообразия, контрастного сочетания различных типов повествования, с одной стороны, и внутренней упорядоченности мотивно-тематической структуры, с другой. Драматическое напряжение этих двух, казалось бы, разнонаправленных тенденций обуславливает архитектурную специфику всего сборника-цикла.

Для понимания природы циклизации у Мамина важен не только учет того или иного мотива, но и установление сродств (валентности) мотивов, их собранности в некий единый мотивно-тематический комплекс, более того, выявление интертекстуальной

---

<sup>4</sup> См.: Энгельгардт Б.М. Феноменология и теория словесности. – М., 2005. – С. 35. Заметим, однако, что данное положение не препятствовало Мамину и позднее издавать некоторые свои рассказы (например, «Бойцы», «Лётные», «Озорник») отдельными книгами, в монографическом формате.

<sup>5</sup> Письма не опубликованы. Цит. по: Мамин-Сибиряк Д.Н. Собр.соч.: в 10 т. – М., 1958. – Т. 4. Уральские рассказы. – С. 560.

повторяемости, своего рода дистанцированного повтора мотивов в масштабе большого циклического пространства. Для удобства решения указанных задач введем понятие «системные мотивы», под которыми (в отличие от мотивов одиночных) будем понимать мотивы, устанавливающие связи, или координацию, в составе больших контекстуальных единств (сборников, циклов, книжных серий и т. д.)<sup>6</sup>. Будем различать системные мотивы 1-го и 2-го порядков. Различие между ними, с нашей точки зрения, состоит в том, что системные мотивы 1-го порядка связывают произведения в составе некоего микроцикла (более тесного циклического, контекстного образования), тогда как системные мотивы 2-го порядка проявляются в составе большого контекстуального единства и связывают между собой отдельные микроциклы. Таким образом, можно предположить, что в рамках каждого тома «Уральских рассказов» внутреннее сюжетно-смысловое единство поддерживается за счет преобладания системных мотивов 1-го порядка. В то же время, стимулируя тематическое разнообразие томов, преобладание системных мотивов 2-го порядка призвано скреплять их (отдельные тома) в некое структурно-семантическое макроединство.

В связи с вышесказанным уточним задачи нашего исследования. Итак, в идеале, нам предстояло бы рассмотреть каждый том «Уральских рассказов» по отдельности и установить, каким образом он вписывается в структурно-композиционную целостность более широкого масштаба, т. е. выяснить, как он взаимодействует с другими томами в контексте всего сборника-цикла. При этом, однако, становится очевидным, что описать все структурно-смысловые связи, возникающие на уровне мотивной организации между отдельными рассказами (составляющими цикла как единого рецептивного контекста), – задача практически неподъемная, ибо индуктивное подобие связей, находящихся в прямой зависимости от контекста читательского восприятия, в пределе своем

<sup>6</sup> В данном случае мы исходим из следующего существенного различия: «Принципиальное значение имеет и соотношение мотива и лейтмотива. С точки зрения критерия повторяемости два понятия противоположны. Признак лейтмотива – его обязательная повторяемость в пределах одного и того же произведения; признак мотива – его обязательная повторяемость за пределами текста одного произведения. При этом в конкретном произведении мотив может выступать в функции лейтмотива, если приобретает ведущий характер в его тексте» (Силантьев И.В. Мотив // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008. – С. 131). Указанное противоречие разрешается само собой, если функционирование мотивов и мотивных комплексов прослеживается в контексте устоявшегося циклического единства, каким являются в нашем случае «Уральские рассказы» Мамина-Сибиряка.

ничем не ограничено. Вовлечение в этот рецептивный контекст все новых и новых текстов (напомним, что полный состав цикла насчитывает 18 рассказов) грозит лавинообразной индукцией смысловых связей. Поэтому мы вынуждены будем локализовать предмет исследования, остановившись на анализе мотивной структуры только первого тома (этой рассчитанной самим автором закономерной порции читательской рецепции), признав ее в качестве типической модели для всего цикла и лишь попутно отмечая самые колоритные интертекстуальные связи и переклички с рассказами из других томов.

Обратим внимание прежде всего на **повествовательную структуру** первого тома. Важнейшим фактором циклизации у Мамина становится тип субъектной организации повествования. Вслед за Ф. Штанцелем принято выделять три повествовательные ситуации: «Я-ситуация», «аукториальная» ситуация и «персональная» ситуация<sup>7</sup>. Примечательно, что преобладающими формами нарратива в «Уральских рассказах» выступают именно «Я-ситуация» и «аукториальная» ситуация. Не случайно особенность нарративов маминских рассказов обусловлена прежде всего противопоставлением категорий *лица* (я – он) и *перспективы* (видение изображаемого извне или изнутри). Значительно меньшая роль в нарративе отводится категории *модуса* (противопоставление персонифицированного повествователя и сознания героя-рефлектора).

Продемонстрируем распределение различных типов повествовательных ситуаций в контексте всего сборника-цикла «Уральских рассказов». Оговорим использование условных обозначений: «Я» (повествование от 1-го лица), «Он» (аукториальное повествование), «Ты» («персональное» повествование). В нарративном отношении архитектоника цикла по отдельным томам будет выглядеть следующим образом:

|        |                                     |
|--------|-------------------------------------|
| т. I   | «Я» – «Он» – «Я» – «Я» – «Я» – «Он» |
| т. II  | «Я» – «Я»                           |
| т. III | «Он (→Ты)» – «Я» – «Он» – «Я» – «Я» |
| т. IV  | «Он» – «Он» – «Он» – «Он» – «Я»     |

Как видно из приведенной схемы, преобладающей формой нарратива у Мамина является тип повествования от 1-го лица: он существенно преобладает в первом и третьем томах, практически господствует во втором томе, но заметно сдает позиции в рамках четвертого тома, идущего под знаком уже иной, прямо противоположной повествовательной инстанции – аукториальной. Подчерк-

<sup>7</sup> См.: Лобанова Г. А. Повествовательная ситуация // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий... – С. 169.



нем, что форма личного повествования чаще всего выступает знаком этнографического очерка («Бойцы», «Золотуха») либо жанровым сигналом «записок охотника» («Гроза», «На Шихане», «Лес»). Напротив, аукториальная форма повествования способствует ведению более развернутого фабульного рассказа («Башка», «Лётные», «Из Уральской старины», «Озорник», «Переводчица на приисках», «Доброе старое время», «Верный раб»). Но в том и другом случаях установка на художественный объективизм<sup>8</sup> – суть маминской повествовательной стратегии.

Открывающее первый том произведение «В худых душах» задает образ автора-рассказчика, достаточно типичный для всей структурно-повествовательной модели «Я-ситуация». Образ рассказчика при этом предельно персонифицирован: за ним просматривается устойчивый тип мироотношения, аллюзионно проецирующийся на рассказчика известной повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» (ср. тот же приезд в глухую провинцию столичного жителя, господствующую атмосферу любви и участия, царящую в имении двух милых и гостеприимных старичков<sup>9</sup>). У Мамина это выглядит так: «Я очень люблю этот домик (здесь и далее все выделения в цитатах, кроме особо оговоренных, принадлежат нам. – О.З.), выстроенный о. Яковом из старинного кедрового леса; он так добродушно поглядывает из-под своей порыжелой тесовой крыши узкими окошечками с белыми ставнями, точно вот-вот сейчас хочет улыбнуться. Лет десять не бывал я в этом доме, но он не изменился ни на волос, только как будто глубже врос в землю да плотнее надвинул свою крышу прямо на

<sup>8</sup> Принято (и, казалось бы, вполне обоснованно) усматривать типизацию Мамина в фактографической точности, картинном мастерстве, эпической полноте изображения. Строго очерченная лепка образов-типов, статических в своей основе, – такова преобладающая точка зрения на принципы маминского психологизма. Подтверждают это и отдельные высказывания самого писателя, содержащие авторефлексию по указанному поводу. Приведем лишь наиболее характерное признание из очерка «Боговая искра» (авторский жанровый подзаголовок «эскиз»): «Я только констатирую факт – то, что видел и слышал, – не пускаясь в дальнейшие комментарии» (Мамин-Сибиряк Д.Н. Рассказы разных лет / Подгот. текста и коммент. И.А. Дергачева. – Свердловск, 1985. – С. 94–95).

<sup>9</sup> В плане характерологии, или модификации известных литературных типов, еще более очевидны прямые цитаты и реминисценции из романа И.С. Тургенева «Отцы и дети» (см.: Щенников Г.К. Модификация известных литературных типов в «Уральских рассказах» Д.Н. Мамина-Сибиряка // Д.Н. Мамин-Сибиряк – художник: сб. научн. тр. – Свердловск, 1989. – С. 8–10). Однако в нарратологическом отношении наибольший интерес в рассказе «В худых душах» представляет именно аллюзия на «Старосветских помещиков» Гоголя.

глаза, как старую, разносившуюся шляпу» [с. 7]; «– Рассказывайте, я с удовольствием послушаю» [с. 17]<sup>10</sup>. В качестве наглядных параллелей приведем отдельные фрагменты из гоголевской повести: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владельцев отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими... Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни... <...> Я отсюда вижу низенький домик с галереею из маленьких почернелых деревянных столбиков, идущую вокруг всего дома, чтобы можно было во время грома и града затворить ставни окон, не замочась дождем»<sup>11</sup>.

Разительное сходство со «Старосветскими помещиками» происходит у Мамина в портретных характеристиках матушки Руфины и отца Якова: «У ворот стояла низенькая толстая старушка в полинялом темнеющем ситцевом платье и, заслонив черные узкие глаза короткой пухлой ручкой, внимательно всматривалась в меня. Ей было под шестьдесят, хотя на вид она казалась бодрой еще не по летам. Круглое добродушное лицо было покрыто мелкими морщинами; они собрались около глаз и рта лучами, разбегавшимися по всему лицу при каждой улыбке» [с. 7]; «Я всегда любил эту спокойную уверенность попа Якова, его медленную речь, веселую умную улыбку, которую все лицо точно освещалось» [с. 11]. Ср. у Гоголя: «Но более всего мне нравились самые владельцы этих скромных уголков, старички, старушки, заботливо выходявшие навстречу. <...> На лицах у них всегда написана такая доброта, такое радушие и чистосердечие... Я до сих пор не могу позабыть двух старичков прошедшего века...»<sup>12</sup>

В других очерковых жанрах, относящихся к повествовательной ситуации от 1-го лица, образ рассказчика может быть уже и не столь ощутимо маркирован мотивом любования, но он всегда проходит в сопровождении характерных симптомов *любопытства* и *удовольствия*. Приведем лишь наиболее показательные примеры: «...полюбопытствовал я» [с. 72]; «Я всегда любил смотреть...» [с. 99]; «Я любил слушать бесконечные рассказы...» [с. 104]; «Я долго любовался изменявшейся картиной северного неба...»

<sup>10</sup> Все цитаты из «Уральских рассказов» Мамина приводятся с указанием страниц по изданию: *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Уральские рассказы: в 2 т. / Подгот. текста и коммент. И.А. Дергачева. – Свердловск, 1983. Цитаты из первого тома идут лишь с указанием страниц, из второго тома – с указанием тома и страницы. Особо подчеркнем, что издательские тома не совпадают с авторским принципом архитектурного деления: четырехтомник Мамина превращается издателями чаще всего в двухтомник – путем краткого увеличения содержательного объема издательских томов.

<sup>11</sup> *Гоголь Н.В.* Собр. соч.: в 9 т. – М., 1994. – Т. 2. – С. 197.

<sup>12</sup> Там же. – С. 198.

[с. 130]; «Распахнув окно, я долго любовался расстилавшейся перед моими глазами картиной бойкой пристани...» [с. 203]; «Меня в этом отношении всегда особенно интересовали новички в крестьянском кругу... <...> ...поэтому пример Савоськи очень меня заинтересовал» [с. 256]; «Я любовался этим Савоськой, который, расставив широко ноги на своей скамеечке, теперь служил олицетворением движения» [с. 268]; «...я с особенным удовольствием вспоминаю про это время» [с. 342]. Повышенная степень социально-психологической характерности, достигнутая Маминым в «я» рассказчика, в значительной степени поддерживается фигурой охотника. Так, самую сердцевину первого тома составили три очерка – «Отрава», «Гроза» и «На Шихане» (последние два из них имеют жанровые подзаголовки «Из охотничьих рассказов» и «Из записной книжки охотника»). Мотив любопытства в них лишается своего интимного ореола, но все равно остается главной движущей силой сюжетно-фабульного развития. Примечателен в этом плане концепт «загадки», определяющий основной сюжетный нерв в очерке «Отрава». «Чужая душа – потемки» [с. 71], поэтому рассказчик предпринимает максимум усилий для объяснения загадки души и внутренних побудительных мотивов действий деревенской отравительницы: «Отрава оставалась *загадкой*» [с. 79]; «Вообще Отрава являлась некоторою *загадкой*» [с. 80]; «Отрава не выходила у меня из головы: что-то *такое непонятное* стояло за этою *странною* старухой, отравившей целую “округу”» [с. 86]; «В ней, в этой Отраве, жило убеждение своей правоты, и это *поражало всех*» [с. 79]. Главное противоречие, которое пытается разрешить для себя самого рассказчик: «Что-то такое ни с чем не сходное выплывало из всего уклада крестьянской жизни, становясь вразрез с мирными деревенскими порядками» [с. 87]; «...многое в этой истории для меня лично оставалось темным» [с. 94]. Разрешение этому будет найдено, но не сразу, и подсказкой этому, как всегда у Мамина, выступит сама жизнь с ее спонтанными проявлениями и контрапунктом «голосов».

Прямой противоположностью «Я-ситуации» становится форма aukториального повествования, реализуемая в составе первого тома в рассказах «Башка» и «Лётные». В данной модели наррации уже отсутствует персонифицированный образ рассказчика, благодаря чему создается иллюзия предельно объективного повествования от 3-го лица. Центр тяжести в структуре повествования переносится с функции рассказчика на *характерологию героя*. Прислушаемся к утверждению современного теоретика литературы: «Поскольку ценностный мир произведения – герой, то наиболее наглядное выражение П. а. (позиция авторская. – О.З.) находит в системе персонажей. В литературе Нового времени герой

выступает как носитель оценки мира...»<sup>13</sup>. Что касается Мамина, то центром авторской оценки в его рассказах действительно становится герой<sup>14</sup>. Автор в качестве познавательной инстанции уже не обладает монопольным правом на резонерское, декларирующее слово. Представление об истине задается у Мамина не диалектикой авторского самосознания, а диалогикой голосов, полифонией самой социальной действительности и духовно-нравственного бытия.

Мамин выбирает для своих рассказов особый тип героя, выламывающегося из среды, идущего наперекор устоявшимся нормам общезнания. Тип «странного» и «лишнего» человека, столь убедительно освоенный классической литературой на материале высшего дворянского сословия, писатель находит в совершенно иной, крестьянской и мещанской, среде. Так, в главном герое рассказа «Башка» автор подчеркивает широту души и поистине национальный масштаб характера: «Он пил с *тоски* (признак русской ментальности. – О.З.), которая неотступно сосала его. <...> Сознание собственной силы и превосходства над окружающими сделало его несчастным, как и многое множество других *талантливых русских вырождков*, кончившим роковым “общим знаменателем”, как называл Башка кабак» [с. 55]<sup>15</sup>. Под стать Башке и герой «Лёт-

---

<sup>13</sup> Тамарченко Н.Д. Позиция авторская // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий... – С. 173.

<sup>14</sup> В отличие от персонажа (участник действия в фабуле) герой должен быть оценен как участник событий в сюжете. Таким образом, герой соотносится с уровнем мотива (или мотивного комплекса), тогда как персонаж – с уровнем фабульных мотивировок (см.: Силантьев И.В. Мотив... – С. 130).

<sup>15</sup> В этом рассуждении дает о себе знать еще существенный концепт национального мировосприятия, фаталистического в своей основе, – концепт «судьба», который займет важное место в идейно-мотивной структуре цикла «Уральских рассказов». Не случайно герой очерка «На Шихане» Савка, в недавнем прошлом разбойник, причисляется к разряду «особенных» людей, которым выпадает «и особенная судьба» [с. 135]. Характеристика героя от автора («Савка и говорил не как люди, а совсем по-своему, как говорят все *талантливые вырождки и отщепенцы*...») и признание самого Савки («От *зверства* от своего и пью... <...> То-то вот и есть, а я, может, жисти своей не рад... Как пойдут в *башке* круги да столбы, начнется *тоска*...» [с. 137] выдают в нем внутреннюю неудовлетворенность собой и органическое родство с героем «Башки». Особое состояние русского человека (национальный комплекс тоски) подчеркнута в исповеди другого героя, Савоськи (очерки «Бойцы»), который пьет также из тоски: «Да, пьяница, сам вижу, самому совестно, а не могу удержаться: душеньку из меня тянет, барин... <...> У меня, может, на душе-то каменная гора лежит... Да!.. Ох, как мне тяжело бывает: жисти своей постылой не рад. Хоть камень да в воду...» [с. 332].

ных» – Иван Несчастной Жизни, которого, как отмечает автор, «давила не внешняя обстановка бродяжнической жизни, а сознание, что он *лишний человек* на белом свете, как выдернутый зуб или отвалившийся от горы камень...» [с. 171]. Сходство с «Башкой» подчеркивается в «Летных» и важнейшим сюжетным мотивом – духовного потрясения и нравственного воскресения личности.

Главные герои рассказа «Башка» – опустившиеся на социальное дно парии общества: это и сам Башка, за плечами которого 12 лет бурсацкой науки, и Фигура Ивановна, бывшая провинциальная актриса, и еще совсем молодой человек по прозвищу Медальон, закончивший в прошлом гимназию с золотой медалью. Практически обо всех них можно было бы сказать: «Фи... Какая гадость! Боже мой, Боже мой, до чего может дойти человек!» [с. 43]. Мамин действительно рисует трагическую судьбу детей, не реализовавшегося, потерянного поколения (отсюда и символическое значение авторского подзаголовка «Из рассказов о погибших детях», и этимология города Пропадинска, прототипом которого выступает уездный Екатеринбург). Но существенно и другое: рассказ «Башка» о том, что даже пропащие души требуют понимания, таят в себе некий не растраченный до конца потенциал духовно-нравственного возрождения. Важнейшая тема рассказа – «восстановление погибшего человека» (Ф.М. Достоевский), тема внутреннего достоинства личности<sup>16</sup>. Не случайно герои рассказа в то же время и герои-философы, по-своему размышляющие, рефлектирующие о своей жизни. Это мыслящие отбросы общества, «философски организованные умы», мечтающие, как, например, Башка, об идеале «цельного человека, сильного умом и волей» [с. 52]. Даже в том случае, если герои не способны к рефлексии, они все равно вынашивают мечты, как, например, Фигура Ивановна, или видят сны, в которых переживают краткие моменты счастья: «Ей грезилась плохонькая сцена провинциального театра... <...> Ей подносят большой букет, она прячет в него свое счастливое, улыбающееся лицо, потом посылает поцелуй публике и улетает за кулисы» [с. 44–45]. Для поддержания человеческого достоинства, утверждает Мамин, достаточно даже иллюзии, пусть небольшой галлюцинации правды и счастья. Поэтому так важен в идейно-сюжетной структуре рассказа мотив нравственного потря-

<sup>16</sup> Показательна оценка Маминим пьесы Гауптмана «Ганнеле». В своем фельетоне «Обо всем» писатель отмечает в героине пьесы «прежде всего человека, страдающего, несчастного, но все-таки человека, у которого есть хоть *галлюцинация правды, счастья и святой радости*» (цит. по: Дергачев И.А. Д.Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество. Критико-биографический очерк. – Свердловск, 1981. – С. 226).

сения героя: когда Фигура пропивает подарок Башки, надругавшись над его самыми живыми и святыми чувствами, над верой в возможность возрождения погибшей души, Башка опрометью бежит из кабака, забыв даже шапку, потому как «его голова и без шапки горит огнем» [с. 63].

Ситуация духовного переворота назревает и в судьбе Ивана Несчастной Жизни, когда он вдруг, неожиданно для самого себя, ощущает сопричастность судьбе другого человека – Дуньке Непомнящей и ее только что родившемуся ребенку. Вот как автор описывает душевное состояние героя: «В нем самом происходило что-то такое необыкновенное, чего он еще никогда не испытывал, – ему и жутко было, и как-то легко, и что-то такое хорошее теплилось у бездомного бродяги на самом дне его души, именно то светлое человеческое чувство, которого не в состоянии вытравить никакая каторга» [с. 184]. Да и сама Дунька при этом сравнивается с «подстреленной птицей» [с. 186], а время, проведенное ею на острове под защитой бродяг (и прежде всего Ивана), оценивается как «самое большое счастье в ее собачьей жизни» [с. 187]. Мотив *полета* и образные сравнения с птицей красной нитью проходят через все повествование, символически срастаясь с мечтой о воле. Не случайно и этимология слова «летный» (летными на Урале называли бродяг и беглых каторжников) самим героем возводится к мотиву полета: «А хорошо летаю... вот и стал летный» [с. 173]. Наступление осени – этой «медленной агонии умирающей природы» – идет у Мамина в сопровождении картин улетающих птичьих станиц. В устах еще одного бродяги с гротесковым прозвищем Иосиф Прекрасный прозвучит неизбывная грусть и предвещание скорой трагической судьбы: «Лист это кругом облетел, птица всякая потянула в теплую сторону, все по своим углам схоронились, одни летные замешкались. Ни ты человек, ни ты зверь, ни ты птица какая... всем свое место есть, одному летному земля – клином» [с. 196]. С образом птицы метонимически связывается также мотив *песни*: «Птица-то проснется и сейчас Бога славит... Зверь – тот не умеет угодить Богу, потому, какая у него песня: либо завоет, либо залает, либо захрюкает, а птица на все голоса выводит. Птица, брат, вольная тварь – первая родня нашему брату, летному...» [с. 154]. Мотив вольного полета и образные сравнения героев с птицей дают о себе знать и в других рассказах цикла<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Характеризуя главного героя очерков «Бойцы» Савоську, автор использует сравнение с птицей: «Он так умеет надеть на себя свои заплаты и идет по улице с таким самодовольным видом, что сейчас *видно птицу по полету*. А если он раздобылся красной рубахой, дырjавыми сапогами и мало-мальски приличным чекменем, он *ходит* по пристани *гоголем* и

Аукториальный тип повествования, играя в первом томе «Уральских рассказов» сугубо подчиненную роль, начиная с третьего тома заметно повышает свою активность, так что в составе последнего тома уже представляет доминирующую тенденцию. Оговорим особое положение рассказа «Поправка доктора Осокина» в нарративной структуре цикла. Это вообще достаточно редкий случай в художественной практике Мамина, когда в центре внимания оказывается герой с высокоинтеллектуальным типом сознания, причем взятый в состоянии интенсивной «душевной работы», затянувшегося мировоззренческого кризиса, духовно-нравственной «катастрофы». И здесь обнаруживается прямая типологическая близость Мамина-художника принципам толстовского психологизма и чеховской характерологии<sup>18</sup>. За границами интересующего нас цикла, в рассказе «Тот самый, который...» находим характерное признание самого писателя: «Безусловно дурных и порочных людей нет, как нет безусловно хороших – у всякого есть своя маленькая поправка, то, что в астрономии известно под именем личного уравнения»<sup>19</sup>. В данном контексте «поправка» (или «личное уравнение») прямо отсылает к заглавию рассказа «Поправка доктора Осокина». Вообще «поправки» такого рода уже напрямую корреспондируют с чеховским типом рассказа и присущей ему манерой несобственно-прямой речи<sup>20</sup>.

---

знать ничего и никого не хочет» [с. 210]. В рассказе «Переводчица на приисках» сильный и целеустремленный характер главной героини Ираиды Филатьены также подчеркивается образным сравнением с птицей: в финальной сцене самоубийства она «распустилась ... как подстреленная птица» [т. 2, с. 298]. Сюжетным мотивом «божьей», «правильной» птицы в виде замерзшего гусяного косяка завершается сюжет последнего очерка в составе цикла – «Вольный человек Яшка».

<sup>18</sup> Перечислим ряд наиболее выраженных «толстовских» и «чеховских» рассказов Мамина: «Коробкин» (1885), «Поправка доктора Осокина» (1885), «Последняя треба» (1892), «Тот самый, который...» (1893), «Исповедь» (1894), «Душевный глад» и «Сибирские старцы, кухарка Анафья и гражданин Рихтер» (1900), «Клепка и Клякса» (1909).

<sup>19</sup> Мамин-Сибиряк Д.Н. Рассказы разных лет... – С. 221.

<sup>20</sup> Несобственно-прямая речь, с точки зрения В. Шмида, «формально выглядит как рассказ». Более того, «по своим формальным признакам она принадлежит одному лишь говорящему, т. е. рассказчику, но на самом деле в ней “смешаны два высказывания, две речевые манеры, два стиля, два языка, два смысловых и ценностных кругозора” (М. Бахтин. – О.З.)» (Шмид В. Вклад Бахтина/Волошинова в теорию текстовой интерференции // Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. – СПб., 1998. – С. 202, 206; бахтинская цитата приводится по изданию: Бахтин М.М. Слово в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 118).



«Репутация странного человека», закрепившаяся в городе Пропадинске<sup>21</sup> за доктором Осокиным, объясняется следующим образом: «В самом деле, пока другие разменивались на мелочи провинциального существования, он, доктор Осокин, вращался в мире великих идей, теорий, гипотез и гениальных предчувствий. У него была *своя* (курсив автора. – О.З.) идея, и он хотел приобщить ее к общей сокровищнице человеческого знания» [т. 2, с. 23]. Этот новый, необычный для Мамина, тип героя-идеолога потребовал от художника и нового характера письма, что особенно ярко проявился в конце IV главы. Именно здесь картина прогрессирующего сумасшествия доктора Осокина разворачивается как оживающие в сознании героя воспоминания о прошлом и мечты о нереализованном настоящем. Именно здесь само художественное письмо оборачивается *речевой интерференцией* героя и автора-повествователя, заставляющей говорить о зачатках нового, «персонального» нарратива, что получит свое дальнейшее развитие в рассказах чеховского типа.

Отмеченные нами формы повествования и ведущие принципы характерологии выступают как детерминанты мотивной структуры «Уральских рассказов». Сама же эта мотивная структура определяется важнейшей, с нашей точки зрения, концептуально-семантической триадой *Природа–Социум–Человек*. Попытаемся проследить сквозные мотивы, реализующие каждый член данной триады.

**Природа.** В цикле «Уральских рассказов» картины природы проходят лейтмотивом за исключением, пожалуй, лишь одного «трущобного» рассказа «Башка». В большинстве других произведений цикла природа заявляет о себе в самые важные, кульминационные моменты повествования, а в очерке «Гроза» становится даже основной темой. Это приводит к тому, что рассказанная в очерке «настоящим охотником» Шапкиным драматическая история актрисы Анны Асафовны и ее дочери Агнички получает символическую параллель из мира природы. Закономерным образом гроза у Мамина из природного явления перерастает в феномен социально-психологического и нравственно-религиозного порядка: «Я часто об этом думаю, – признается Шапкин, – и так своим умом прихожу: за родительские прегрешения она *под грозу* попала... Не иначе, потому и в писании насчет этого совсем ясно сказано, что “на главы чад даже до седьмого колена”» [с. 121]. Таким

---

<sup>21</sup> Город, прототипом которого выступает уездный Екатеринбург, представлен в творчестве Мамина под разными именами: Пропадинск, Узел, Загорье... Выбор искомого варианта, естественно, всякий раз мотивируется самим писателем в зависимости от его художественного задания.

образом, нет ничего удивительного в том, что повествование начинается с картины приближающейся грозы и заканчивается мотивом послегрозового оживления природы: «Хорошо так было кругом, так мирно и торжественно; не хотелось верить, что только вот несколько часов назад, над этими самыми горами, пронеслась гроза и вырвала с корнем не одно дерево вот в этом лесу, где теперь все так радуется и ликует, – ликует, когда тут же рядом лежат мертвые, для которых больше нет солнечного света» [с. 122]. При этом на вполне законной основе возникающие читательские ассоциации открывают возможность уподобления скончавшейся от родильной горячки Анны Асафовны вырванному грозой могучему дереву.

Вообще мотивно-тематический комплекс природы в «Уральских рассказах» выполняет несколько функций. Во-первых, в описаниях природы Мамин акцентирует, как правило, региональный аспект, собственно уральскую специфику: «Вся эта жалкая северная природа точно дохнула всей грудью...» [с. 98]; «Господствующие лесные насаждения на Урале – это хвойные леса...» [с. 100]; «Накануне пал небольшой дождь, и день выдался такой светлый, теплый, какие подвертываются только на исходе короткого уральского лета, когда летнее солнце точно прощается с землей» [с. 182]; «Особенно печальна осень в Зауралье...» [с. 193]; «Такие ночи бывают только на Урале» [с. 230]; «Старик Урал напрягает здесь последние силы, чтобы загородить дорогу убегающей от него горной красавице»<sup>22</sup> [с. 312]; «Трудно себе представить что-нибудь оригинальнее уральской летней ночи» [с. 368]; «Природа стояла великолепная, как это бывает только в конце июля на Урале...» [с. 386].

Во-вторых, описания уральской природы четко дифференцируются по сезонам: весна, лето, осень, зима. Природный календарь с его символической подоплекой нередко выступает как фактор сюжетного развертывания (рассказ «Летные», очерки «Бойцы»). Дифференциация картин природы идет также с выделением соответствующих пространственных доминант, в качестве которых выступают ведущие топосы, будь то лес, поле, река или горы. В этом плане рассказы можно поделить с известной долей услов-

<sup>22</sup> В данном примере Мамин выходит к созданию мифологических образов «старика Урала» и «горной красавицы» реки Чусовой совсем в духе высоко ценимого им М.Ю. Лермонтова. Прямой параллелью здесь могла бы служить мифологическая баллада последнего «Дары Терека» с ярко запоминающимися образами «старца-моря» Каспия, дикого и злобного Терека и «красотки-молодицы» мертвой казачки. Последние два образа Мамин соединяет воедино, создавая образ своенравной и дикой уральской реки-красавицы.

ности на «полевые» (с описанием крестьянской страды, как, например, в «Лётных»), «лесные» («Родительская кровь», «Лес»), «речные» («Бойцы») или «горные» («На Шихане»).

Наконец, в-третьих, пейзажные зарисовки призваны контрастировать с картиною социальных противоречий, подчеркнуть гуманистическую установку автора: «Где-то ты, Аня, проводишь эту мягкую и поэтическую ночь?» [с. 15]. В них в обобщенном виде предстают философские закономерности человеческого и космического бытия: «Могучим покоем веяло от этой незамысловатой картины... <...> Одна букашка душит другую, червяк точит червяка, весело чирикающая птичка одинаково весело ест и букашку и червяка, делаясь в свою очередь добычей кошки или ястреба. В этом концерте пожирания друг друга творится тайна жизни...» [с. 28–29]. С преломлением тайны природы в сознании отдельных наиболее колоритных героев (таких как Савка, вольный человек Яшка или Фомич) связывается у Мамина совершенно оригинальная система мирозерцания, своего рода целостная натурфилософия. Это наглядно проступает в финале рассказываемых историй («На Шихане», «Лес»). В последнем случае особенно заметно следование писателя традиции, идущей еще от Лермонтова и Л. Толстого: «Человеку вот тесно, друг друга едят, а тут как вода кипит: и червячок, и козявка, и мушка, и ящерица, и птица... Всякому свой предел. Так-то... А вот человеку некуда деваться. Зачем?..» [с. 211].

**Социум.** Доминирующее положение в «Уральских рассказах» занимает, как правило, социальная тематика. Отдельные комплексы социальных мотивов (например, народного труда, защиты революционного подвига, «добросовестного ребяческого разврата» господ) достаточно подробно освещены в литературе о Мамине<sup>23</sup>. Остановимся лишь на тех мотивно-тематических комплексах, а также ценностных оппозициях и концептах, которые, с нашей точки зрения, оказались акцентированными не в должной мере.

Начнем с ценностной оппозиции *деревня* – *город*. Она задается уже в первом рассказе цикла «В худых душах», где захудалому, но «важному» (в рукописном варианте «баскому») селу Шерама противопоставляется «этот ваш Петербург» (выражение матушки Руфины). Разрушение деревенской идиллии, идиллического тописа и модуса художественности осуществляется у Мамина за счет драматического обострения действия, связанного с младшими деть-

---

<sup>23</sup> См.: Груздев А. Деревенская тема в творчестве Д.Н. Мамина-Сибиряка (рассказ «Лётные»). – Свердловск, 1960; Дергачев И.А. «Уральские рассказы» // Д.Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество... – С. 133–172; Блажес В.В. Поэтическое в очерках «Бойцы» Д.Н. Мамина-Сибиряка // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2002. – № 5 (24). – С. 57–66.

ми попа Якова и теми «нигилистическими» идеями, которые были вынесены ими из российской столицы<sup>24</sup>. Дальнейшее развитие оппозиция *деревня* – *город* получает в очерке «Отрава»: «Русская засыпающая деревня имеет всегда такой грустный вид, и невольно сравниваешь ее с городом, где именно в это время закипает какая-то лихорадочная жизнь. Контраст полный...» [с. 80–81]. Высшей степени социально-критического обличения картина лихорадочной жизни провинциального уездного города достигает в колоритном фрагменте из очерка «Родительская кровь», изъятom из окончательного текста самим автором, не исключено, что по требованию цензуры: «Навстречу попадались пьяные чиновники, где-то пиликали гармоники, в каждой улице была непременно портерная – этот единственный отпрыск европейской цивилизации, пробившийся к нам на Урал. Такие портерные, обязательно снабженные сомнительными девицами в качестве женской прислуги, служили самыми грязными притонами, развращавшими преимущественно городскую молодежь. По сравнению с этими логовищами старые кабаки представляют собой чуть не отрадное явление»<sup>25</sup>.

Однако не следует думать, что, изображая городскую цивилизацию с откровенно негативных позиций, Мамин однозначно идеализирует патриархальный деревенский мир. Скорее наоборот, он прекрасно видит все присущие крестьянской общине болезненные противоречия: отсутствие в ней личностной инициативы, индивидуального самосознания, а также намечающиеся тенденции к социальному расслоению. Выпадающим из крестьянского мира героям-«отщепенцам», своего рода «лишним людям», писатель противопоставляет тип «общинного» человека с преобладающим «роевым»/ролевым типом сознания. Достаточно вспомнить в этой связи слова дяди Листара (рассказ «Лётные»), обращенные к беглым каторжникам: «Мир меня, значит, послал испытать вас, с добром или с худом вы пришли» [с. 149]. Как следует из размышлений «лишнего человека» Ивана Несчастной Жизни, в составе деревенского мира «отдельный человек являлся только ничтожной частицей громадного живого целого и только в этом целом

<sup>24</sup> Ср. в рукописи Мамина (разночтения выделены курсивом): «– Да ведь Прошку-то помнишь?.. Теперь где-то в Полому уехал, *нигилиста ловят*. – *Какого нигилиста?* – Да в Поломе-то попом о. Ксенофонт, а у него сын... Ну там где-то *в наверситете* обучался, а *теперь его всей деревней ловят*. Только это так... он совсем *и не нигилист*, а это Прошка придумал» [ГАСО, ф. 136, оп. 1, ед. хр. 13, л. 4–5]. В рассказе о младшем сыне о. Якова, участвующем в революционной деятельности, в рукописном варианте опять же говорится, что по приговору суда он отбывает срок «в той стороне, где на собаках ездят» (см.: [Там же, л. 14]).

<sup>25</sup> *Мамин-Сибиряк Д.Н.* Собр. соч.... Т. 4. – С. 558.

имел смысл и значение, как нитка в пряже или звено в цепи. Каждая крестьянская душа выстраивается по этому порядку и только благодаря этому порядку знает, что хорошо и что дурно: радуется, горюет, надеется, плачет, молится и – главное – чувствует себя на своем месте» [с. 171]. Но, как показывает писатель, этот общинный мир в финале «Лётных» оборачивается своей негативной, стихийной стороной. После сцены страшного деревенского пожара тот же дядя Листар производит «в головах обезумевших мужиков и баб другой пожар». Пронесшийся в толпе чудовищный крик «В огонь их!..», по словам самого автора, «стоил пожара» [с. 201]. Учиненная сразу же по горячим следам над лётными мужицкая расправа граничит с настоящим безумием и обличает таящиеся в толпе звериные инстинкты.

Мотив *зверства* приобретает у Мамина вполне законченный концептуальный вид. В финале очерка «Отрава» в устах многоопытного волостного писаря Ивана Антоныча концепт «зверство» получает предельно афористическое выражение: «Зверства этого вполне достаточно... Мужики зверствуют, а бабы травят – это по всем деревням так» [с. 96]. В рассказе-исповеди Шапкина («Гроза») мотив зверства, переведенный уже больше в личностно-экзистенциальный план, напрямую сближается с мотивом *страсти* и *греха*: «...напало на меня какое-то зверство. Ей-богу... <...> Озверел, значит... Ох-хо-хо! грех-то не по лесу ходит, а по людям» [с. 117]. В семейном рукоприкладстве признается другой герой Савка («На Шихане»): «Конечно, есть тут и мое зверство...» [с. 133]. При этом мотив «зверства» получает у него расширительный смысл (вспомним, что в прошлом герой был разбойником), более того, выводит к мотиву *совести*: «От зверства от своего и пью...» [с. 137]. Именно в оригинально обрисованном мирозерцании Савки сравнение человека с животным миром осуществляется далеко не в пользу представителей человеческого рода: «На что волк лют, а и тот сытый не тронет. А вот человек-то не так... Он сытый-то еще, пожалуй, хуже... Верно! Лютости этой в человеке, зверства – пропасть... Я всякого зверя люблю, потому зверь справедливее завсегда человека» [с. 141]. И все оттого, что «человек проявляет свое зверство» большею частью помимо той жестокой, но неизбежной необходимости, которая царит у животных, в силу лишь единственного удовлетворения «своей жажде “лютовать”» [с. 143].

На полпути от социальных мотивов к личностно-интимным отношениям располагается проблемно-тематический комплекс *отцов и детей*. Данная тема получает у Мамина оригинальное претворение – в русле родовой памяти, нравственной ответственности поколений («В худых душах», «Родительская кровь»). Даже во

втором рассказе цикла «Башка» (напомним его характерный подзаголовок «Из рассказов о погибших детях») можно усмотреть развитие указанного мотивно-тематического комплекса. Прежде всего обратим внимание на отсутствие у главного героя семьи: «*Не помня матери и не имея семьи*, Башка вырос дикарем и частенько подумывал о монашестве» [с. 55]. Однако отсутствие родительской любви вырабатывает в сознании героя некий защитный компенсаторный механизм. Симптоматично, что отношение Башки к Медальону («этому гимназическому башке в зародыше») напоминает нежные отцовские чувства: «Как ни странно сказать, Башка питал к Медальону *отечески нежные чувства*, точно сам он физически хотел продолжиться в этой жидкостной натуришке» [с. 55–56]. Показательно также признание завсегдатая питейного заведения Корнилыча его хозяину Ваньке Каину: «*Как к отцу родному* иду, во как...» [с. 49]. А все потому, что Ванька Каин наделен способностью к пониманию и относится к «погибшим детям», этим представителям социального дна, «как к людям» [с. 49]. Схожий мотив замещения родительской любви, переноса ее на чужих детей проявляется и в других «Уральских рассказах» Мамина: отеческая привязанность героя к чужому ребенку подчеркнута в очерке «Гроза»; самоотверженная борьба женщины за обездоленное дитя положена в основу сюжета «Переводчицы на приисках»; странное в глазах городских обывателей чувство ответственности за не рожденного ребенка неожиданно просыпается в душе больного стареющего доктора («Поправка доктора Осокина»).

**Человек.** Социальным аспектом далеко не исчерпывается художественный мир Мамина. У писателя обнаруживается своя, оригинальная антропологическая система, в которой человек представляется феноменом экзистенциально-психологического и духовно-религиозного порядка. Реализм писателя, по его собственному определению, «одухотворенный»<sup>26</sup>, поскольку к социально-бытовой проблематике в нем примешиваются вопросы национальной духовности, высоких человеческих страстей, греха и покаяния, совести и веры. Парадоксально, но в рассказах, посвященных, казалось бы, сугубо локальному материалу, ограниченных откровенно региональной проблематикой, важнейшая роль в антропологии писателя отводится национально-конфессиональному критерию, подлинно общероссийскому масштабу художественной типизации.

Остановимся на таком важном для Мамина-художника концепте, как «русский характер (или ментальность)». Этот концепт

<sup>26</sup> Данный термин встречается в неопубликованных заметках Мамина к роману «Падающие звезды» и потому предположительно датируется 1896 г. (см.: *Дергачев И.А.* Д.Н. Мамин-Сибиряк: Личность. Творчество... – С. 228).

очень часто проступает в портретных зарисовках героев, например, священника о. Якова («В худых душах»): «Высокого роста, с могучей грудью, поп Яков смотрел *настоящим русским богатырем*, а благообразная седина придавала его фигуре нечто патриархальное» [с. 10]; «*Широкое русское лицо* попа Якова глядело своими серыми глазами строго и внушительно...» [с. 11]. Национальные особенности проступают и в поведении героев, взять хотя бы Шапкина («Гроза»): «Вообще до чужих дел Шапкин был великий охотник и из-за них позабывал о себе. Такими людьми на *Руси* хоть пруд пруди, и, как кажется, это одна из *наших национальных особенностей*» [с. 106]. Черты русского национального характера высвечиваются автором с самых различных сторон, причем далеко нелицеприятных: «Как известно, на угощение *русский человек* необыкновенно падок...» [с. 222]; «За ужином, конечно, все пили, как умеет пить только *один русский человек*, без толка и смысла, а так, потому что предлагают пить» [с. 228]; «Прогрессируя, *наша историческая русская нужда* пустила множество новых разветвлений и создала почти неуловимые формы» [с. 243]. О башкирах-инородцах в «Бойцах» говорится так: «Они держались особняком, не понимая *остроумной русской речи*». При этом, однако, подчеркивается «*необыкновенная способность русского человека* к быстрому образованию» сплоченного общества, самого дружественного коллектива [с. 267]. Нередко разговор о национальном характере отливается в устойчивые идиоматические выражения: «...как умеет это делать *один русский человек, крепкий задним умом...*» [с. 66]; «Но велик русский “авось” на воде, может быть даже больше, чем на суше» [с. 310].

Русское национальное начало выдвигается на первый план в описании специфического исполнения *проголосной песни*: «Точно с того света донеслась и сейчас же смолкла далекая проголосная песня. Кто ее поет, эту песню: может быть, молодой деревенский парень, которого зазнобила девичья краса; может быть, выливается в ней чье-нибудь одинокое тяжелое горе; может быть, поет забубенная головушка, кабацкий пропойца... *Мудрено поет русский человек*; не разберешь хорошенько, горе или радость заставляет его петь» [с. 15]<sup>27</sup>. «Мудреная песня» [с. 178] отзовется еще раз в

---

<sup>27</sup> И здесь опять напрашиваются прямые параллели с Гоголем, на этот раз, правда, с поэмой «Мертвые души»: «Почему слышится и раздается немолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? Какие звуки болезненно лобзают, и стремятся в душу, и выются около моего сердца? Русь! Чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами?» (*Гоголь Н.В. Собр. соч.*... – Т. 5. – С. 201).



исполнении дяди Листара («Лётные»). В этой повести поют практически все: и беглый каторжник Иван, когда-то в юности с замиранием сердца прислушивающийся, «не отдастся ли на его голос звонкая девичья песня» [с. 179], и бродяга Иосиф Прекрасный, распеваящий «сибирскую острожную песню, которая обошла, кажется, всю Россию» [с. 159], и несчастная Дунька с ее извечной «какой-то печальной песней» [с. 194]. Не случайно в одном из ключевых эпизодов повести, в сцене деревенской страды, подчеркивается эффект именно проголосной песни, которая «весело катилась от одного покоса к другому» [с. 176]. Совершенно другим ликом – «заунывным мотивом разбойничьей песни» [с. 369] – поворачивается проголосная песня приисковых старателей в «Золотухе». Однако в самом развернутом виде авторская рефлексия о проголосной песне, исполняемой бурлаком Савоськой, представлена в следующем фрагменте очерков «Бойцы»: «Она, эта песня, так же естественно вылилась из мужицкой души, как льются с гор весенние ручьи. Простором, волей, молодецкой удалью веяло от этих бесхитростных, но глубоко поэтических строф, и, вместе, в них сказалось такое подавленное горе, та тоска, которая подколотной змеей сосет сердце. Вся эта окружавшая нас грязь, эти потные пьяные лица – все на время исчезло, точно в комнату ворвался луч яркого света...» [с. 331–332]. Кажется, лучше не скажешь.

В широкий мотивный комплекс русского национального характера вписываются у Мамина черты *религиозного сознания* героя-простолоудина. Свообразным камертоном в этом плане, настраивающим читательское восприятие на должный лад, выступает уже первый рассказ цикла «В худых душах». Все жизненные испытания, выпавшие на долю своих младших детей, матушка Руфина воспринимает как заслуженное наказание за свою с о. Яковом непомерную гордость: «Ну, как, значит, человек возгордится, как мы возгордились с попом Яковом, Господь его и найдет... Мы думаем, теперь вот отдых нам подойдет, – а глядишь, вместо отдыха горе, да еще какое горе-то!..» [с. 20]. Отчетливо религиозное мироощущение проступает в словах о. Якова, обращенных к его сыну Кинтильяну: «Ведь ты кровь моя, мое рождение, я за тебя должен ответ Богу дать на Страшном суде...» [с. 23]. Примечательно сцена религиозного экстаза, охватившего старую супружескую чету после увиденного о. Яковом провиденциального сна: «Встали мы на колени рядышком и давай со слезами с горькими молитесь за всех и за вся, и за боляры, и за вои. И так-то мы жарко молились, так хорошо, что и сказать тебе не умею. Плачем и молимся, молимся и плачем...» [с. 24]. Все приведенные примеры – без исключения – фиксируют именно бытовые формы религиозности, как они проявляются в духовном строе русского человека-просто-

людина<sup>28</sup>. Но вместе с тем важно и другое: к точке зрения героев-простолудинов, носителей бытовой религиозности подключается голос самого автора-повествователя. Вот его реакция на услышанную от матушки Руфины трагическую историю современных «отцов и детей»: «Матушка Руфина умолкла. Склонив седую голову на грудь, она неподвижно сидела на своей завалинке, полная святой материнской тоски. Я вспомнил слова Писания: “Глас в Раме слышан бысть, плач, и рыдания, и вопль мног... Рахиль бо плачущися о чадах своих и не хотяше утешитися, яко не суть”» [с. 26]. Апелляция к тексту Священного Писания призвана подчеркнуть житейский статус героини<sup>29</sup>, вписать современный автору исторический сюжет в контекст вечной книги.

В другом рассказе («Отрава») автору-повествователю важно разгадать мотивы поступков главной героини и реакцию на нее со стороны деревенских жителей: «Меня удивляло то смущенное и совестливое чувство, которое она [Отрава] возбуждала во всех...» [с. 84]. Пожалуй, только в свете религиозного сознания становятся понятными и внутреннее спокойствие Отравы, и ее органическая связь с крестьянским миром: «Отрава поклонилась миру на четыре стороны, перекрестилась и ничем не выдала своего душевного настроения» [с. 90]. Внутренней религиозностью проникнуты слова другого персонажа – отца заключенной под стражу крестьянки Анисьи: «Ох, согрешили мы, грешные... привел Господь...» [с. 83]. К уже упоминающейся народной мудрости «Чужая душа – потемки» присоединяется и другая важнейшая религиозная максима: «Все под Богом ходим» [с. 83]. Именно убеждениями религиозного сознания продиктован народный отказ от односторонних обвинений в адрес Отравы: «Не судите, да не судимы будете».

---

<sup>28</sup> Об этом очень хорошо выразился М.Е. Салтыков-Щедрин в хронике «Попехонская старина»: «...Самый неразвитый, задавленный ярмом простолюдин имеет полное право называть себя религиозным, несмотря на то, что приносит в храм, вместо формулированной молитвы, только измученное сердце, слезы и переполненную вздохами грудь. Эти слезы и воздыхания представляют собой бессловную молитву, которая облегчает его душу и просветляет его существо. Под наитием ее он искренно и горячо верит. <...> ... он верит, что злосчастье его не бессечно и что наступит минута, когда Правда осяет его, наравне с другими алчущими и жаждущими» (Салтыков-Щедрин М.Е. Собр. соч.: в 10 т. – М., 1988. – Т. 10. – С. 77).

<sup>29</sup> Отчасти и здесь можно усмотреть параллель с образом Пульхерии Ивановны из «Старосветских помещиков» в сцене ее предсмертного завещания: «– Грех плакать, Афанасий Иванович! Не грешите и Бога не гневите своей печалью. <...> При этом на лице ее выразилась такая глубокая, такая сокрушительная сердечная жалость, что я не знаю, мог ли бы кто-нибудь в то время глядеть на нее равнодушно» (Гоголь Н.В. Собр. соч.... – Т. 2. – С. 211–212).

Мотивно-тематический комплекс народной религиозности включает в себя такие важнейшие концепты, как грех, покаяние, совесть, молитва. Именно в русском человеке Мамин усматривает духовную мощь и богатейшие силы, помогающие обретению истинного смирения, веры и любви. Аксиологическая позиция автора-повествователя органическим образом срастается с русской православной традицией, с устоявшейся системой народных духовно-религиозных представлений.

О силе родительской молитвы в «Худых душах» уже было сказано. Однако религиозное настроение оказывается типично не только для семьи священника. Вот как в «Лётных» автор-повествователь передает сцену прощания уходящего по этапу в Сибирь Ивана, убийцы брата, и его снохи Феклисты:

«– Прости меня, ради Христа, Феклиста... – повалился Иван на ноги снохе, когда его с партией отправляли по этапу. – Бес путал...

– Бог простит, Иванушка... – глотая слезы, ответила Феклиста. Она не жаловалась, не плакала, а точно вся застыла» [с. 166].

Показателен в «Бойцах» прием пищи у бурлаков, который также строго регламентирован религиозным ритуалом: «Перед тем как взяться за ложки, они сняли шапки и набожно помолились в восточную сторону» [с. 216]. И в других случаях, при прохождении опасных «бойцов» (скал), равно как при отвале и привале, а также после каждого спасительного прохода под бойцом, «бурлаки усердно молятся». В модусе автора-повествователя данная картина получает возвышенно-поэтическое осмысление: «Такая молитва еще увеличивает торжественность критического момента, но она является самым естественным проявлением того напряженного состояния духа, который переживает невольно каждый. Хорошо делается на душе, когда смотришь на эту картину молящегося народа; и молитва, и труд, и недавняя опасность – все сливается в один стройный аккорд» [с. 274].

Подытожим сказанное. В анализе архитектоники цикла «Уральских рассказов» Мамина-Сибиряка мы постарались выявить роль системных мотивов, ограничив их рассмотрение преимущественно материалом первого тома. Как показало исследование, системные мотивы 1-го и 2-го порядков, участвующие в формировании художественной целостности конкретных томов или всего макротекста сборника, в содержательном отношении практически не различаются: это одни и те же мотивы, группирующиеся в одни и те же мотивно-тематические комплексы. Можно говорить лишь о разном удельном весе этих мотивов в контексте одного произведения, а также о различных комбинациях мотивов в пределах конкретного тома или в составе всего макроцикла. Ста-

новится также вполне очевидной корреляция системных мотивов, во-первых, с героем как «ценностным центром» (М.М. Бахтин) повествования и, во-вторых, с хронотопом и повествовательной темой. В ходе исследования мотивно-повествовательной структуры «Уральских рассказов» обнаружилась одна примечательная особенность: на роль системных мотивов (как 1-го, так и 2-го порядка) в них претендуют мотивы, имеющие преимущественно нарративный и аксиологический статус, что выглядит, действительно, необычно для художника, в массовом сознании до сих пор считающегося лишь «бытописателем» Урало-Сибирского региона.

## ДАРЕНИЕ И ДАРЫ В СЮЖЕТАХ РАССКАЗОВ В. ШУКШИНА

---

Т.Л. Рыбальченко

Слово *дар* сохраняет не только архаическую для русского языка форму, но и архаическую семантику, отсылающую к действию как к обряду, наделяющую символическим значением оба действия: *давание* (в значении «подарок») и *принять* (в значении «способность», «талант»). Как обобщает словарь «Славянская мифология – 2», дар – это «универсальный способ регулирования отношений» между людьми или между человеком и миром природы (или потусторонним миром): а) ритуализованная передача некоего предмета от одного лица к другому; б) сам этот предмет<sup>1</sup>. Дар материализует надделение благом либо символизирует это благо, нередко дарение сопровождается обменом дарами (отдариванием), что и закрепляет связи, взаимные обязательства, единение сторон. Следовательно, основная функция дара и акта дарения – гармонизация мира, поэтому дар – не только знак договора, но и магический предмет. При этом, как и всякий архаический атрибут, дар обладает амбивалентностью, отрицательная функция дара закрепляется в семантике *ложных даров*. В христианской мифологии – это искажение истинных даров Бога (сатаной или по наущению сатаны), в языческой мифологии – это нарушение принципа *доли* обмена благом, когда дарение не прибавляет, а отнимает часть блага (или искажает эту часть – *долю*), создает неравноправные связи. Христианство закрепило абсолютно первенство Дара Божьего, в сравнении с которым дары людей – это возможность и стремление делиться благом, в противоположность «вожделению», желанию блага, тогда как источник блага – высшая воля. В работах М. Хайдеггера *давание* предстает как присутствие бытия для субъекта существования<sup>2</sup>, в таком случае *дар* – это то, что дано человеку («Es gibt»), это граница существования и бытия, к чему направлен человек. Двойственность дара в экзистенциализме связана с тем, что данность проявляется как результат интенции человека, его способности к присвоению бытия при проявлении бытия для человека, его стремления расположить бытие к себе. Это понимание дара развивает Ж. Батай, представляя современную цивилизацию как принятие дара бытия, т. е. не созидание ради

<sup>1</sup> Агапкина Т. Дар // Славянская мифология. – Режим доступа: <http://www.pagan.ru/slowar/d/dar8.php>

<sup>2</sup> Хайдеггер М. Бытие и время. – М., 1997. – С. 33 и др.

обогащения, а раздаривание как получение наслаждения<sup>3</sup>. Т. Керимов так трактует концепцию Хайдеггера–Батая: «Онтологическое различие бытия и сущего, образующее событие, – это изнанка опыта одаривания как расточительности, расставания, бесцельной траты, разрушения. Экстаз, смех, эротизм, жертвоприношение – это непосредственные опыты схватывания расположения бытия...»<sup>4</sup>.

Формы проявления дарения различны: угощение или совместная трапеза, раздача вещественных даров, денежная плата, а также похвала и помощь деянием. Атрибуты дарения (дары как предметы) различны, среди них особую символическую роль играют хлеб (и пища в разных видах) и одежда, т. е. знаки прямого, телесного, блага жизни. В экзистенциальном аспекте дарение не имеет вещественного воплощения, это акт сознания. акт готовности человека проявить Ничто, преодолев границу своего Dasein, сделал сущим себя и доступное его сознанию бытие.

В прозе В. Шукшина можно обнаружить два подхода к ситуации дарения: архаический и экзистенциальный. Экзистенциальный аспект связан с интенцией «задумавшихся» персонажей к бытию, с их попыткой бескорыстного дара бытию с целью его гармонизации, что проявляется в сюжетах мистификаций, розыгрышей и наивных актах деяния: «Классный водитель» (1963), «Чудик» (1967), «Миль-пардон, мадам!» (1968), «Микроскоп» (1969), «Мастер» (1969), «Упорный» (1973), роман «Я пришел дать вам волю» (1970); в этот ряд можно включить рассказ «Билетик на второй сеанс» (1971) с антиномичной ситуацией просьбы о даре другой, более гармоничной, жизни. В основе этих рассказов – ситуация дарения, миромоделирующая и сюжетообразующая, не сводимая к фабульной событийной ситуации, более того, трактуемая как ситуация несостоявшегося дарения, невозможности внесения смысла или гармонии в бытие. Акт дарения, благо-творительность у Шукшина позитивны только в намерении, а результат ничтожен или обманной. Фабульно ситуация реализуется в событии мистификации, (обмана, розыгрыша), например, в рассказе «Миль пардон, мадам!», или в анекдотической (карнавальная) ситуации, как в рассказе «Микроскоп»; трагическую серьезность ситуации Шукшин оставляет в рассказе «Мастер», в романе о Разине.

Между тем и материал (воспроизведение образа жизни и сознания народа), и культурные истоки мировосприятия самого Шукшина объясняют преимущественную опору писателя на архаические коды ситуации дарения и символики даров. В таком слу-

---

<sup>3</sup> Батай Ж. Проклятая доля: пер. с фр. – М., 2003. – 208 с.

<sup>4</sup> Керимов Т. Дар // Современный философский словарь. – М., 1998. – Режим доступа: [http://mirslovarej.com/content\\_fil/DAR-5324.html](http://mirslovarej.com/content_fil/DAR-5324.html)

чае дарение вводится в фабулу рассказа как элемент сюжета: завязки, обнаруживающей и порождающей различие и даже столкновение персонажей; одного из положений, раскрывающих обычаи среды или направленность персонажей. В таком случае можно говорить о мотиве дарения как об архетипическом положении, позволяющем вывести конкретно-бытовой смысл события в символический, прочесть сюжетную ситуацию в мифологическом ключе. Следовательно, атрибуты дарения – вещные, денежные, относящиеся к еде – наделяются символическим значением и позволяют трактовать образный мир рассказов как миромоделирующий.

Начнем с констатации, что мотив дарения в сюжете и дары не часты в прозе Шукшина (можно с определенностью увидеть их лишь в 25 рассказах). Прежде всего обратимся к архаическому приношению в дар пищи (лекарства) – не в сценах трапезы-угощения, а в событиях помощи и спасения: «Гринька Малюгин» (шанежки и пироги матери), «Космос, нервная система и шмат сала». Дарение телесной пищи – это акт онтологического значения, поддержка жизни в ее прямом, телесном, проявлении, однако Шукшин разрушает мифологическую семантику дарения пищи, обнаруживая наказуемость, подсудность ритуала в современной реальности. В рассказе «Суд» всякий дар, не только деньги, общий, не принадлежащий человеку эквивалент блага, но и сало (доставшаяся трудом пища), запрещен, превращается в атрибут вредительства: фронтовик дарит сало как благо (детишкам), но исполнитель закона не может принять дар, не может ритуально подтвердить союз людей, разделенных законом. В ряде рассказов социальное искажение семантики дара еще более усилено: сено для коровы («Гоголь и Райка»), зерно для детей («Сураз», «Упорный»), лекарство для матери («Змеинный яд») могут быть добыты лишь нарушением установленных норм (кражей), ибо узаконенный принцип деления блага (доля) несправедлив, и людям не дано устанавливать дарением справедливое разделение общего блага.

Чаще Шукшин воспроизводит обычай вещных даров как ритуала установления связей. Однако, как правило, ситуация дарения обнаруживает семантику ложных даров, даже если дары связаны с одеждой, тем более когда дары представлены знаками моды, правилами цивилизации и прочими стандартными условиями. Привозимая в дар гостями одежда именуется «тряпками», утрачивает ценность символа укрытия от враждебного влияния и несет значение либо соблюдения обычая, либо демонстрации превосходства дарителя (его богатства, чаще всего): шали и скатерти «с тистями» («Игнаха приехал», «Свояк Сергей Сергеевич»), цветастые халаты, платья и кофточки («Срезал», «Свояк Сергей Сергеевич», «Печки-лавочки»), ковер немецкий и «барахлишко с



войны» («Залетный», «Алеша Бесконвойный»), шуба – причина раздора в рассказе «Ночью в бойлерной» и кровавого карнавала в романе «Я пришел дать вам волю»; более позитивной коннотацией наделены сапоги, но и этот дар лишается спасительных действий, свойственных мифологеме одежды и обуви («Сапожки», «Алеша Бесконвойный»).

Третья группа даров в рассказах Шукшина представлена материальными знаками желания добра или выражения любви: их неутилитарность тоже обретает ироническую, а не возвышающую окраску. Так, в рассказах «Чудик», «Капроновая елочка», «Как зайка летал на воздушных шариках» игрушечный катер, неживой атрибут праздника, и воздушные шары помимо семантики ложных даров, имитирующих жизнь, движение и земную сферу, разделяются семантикой опасного дара, приносящего раздор, и даже опасных для жизни. То же в семантике дарения обручального кольца в рассказе «Беспалый», книги в рассказе «Гринька Малюгин», цветов «Кукушкины слёзки», «Сураз». Утрачивают свою жизненную функцию, становясь украшением, казалось бы, необходимые атрибуты жизни: деревянные ложки и электрический самовар, имитационная подмена подлинных даров, дары-игрушки в рассказе «Срезал».

Четвертая группа даров как будто наделена позитивной семантикой помощи, это орудие или инструменты, столь важные для защиты человека и самой жизни, однако они трактуется негативно, как соблазны для ложного пути, ложного выбора. Ружье, необходимое в тайге для пропитания и защиты, но подаренное недоброму человеку, убивает дарителя и помогает спасению злого человека («Охота жить»). Микроскоп (разыгрываемый как дар, как премия) не дает Ерину возможности одарить, спасти жизнь, но открывает трагическое противоречие жизни, ее неотделимости от смерти и зла, т. е. разрушает гармонию в сознании человека. Лодочный мотор («Свояк Сергей Сергеевич») усиливает возможности человека плыть по реке жизни, но дар требует соглашения с дарителем и отказа от своего пути.

Пятый вид даров – деньги – однозначно трактуются как ложный дар, как атрибут утверждения превосходства (толстый буфажник Игнахи; хвастовство зарплатой свояка) либо договора с властью («В профиль и анфас», «Ванька Тепляшин», «Мечты»).

Очевидно, что доминирует отрицательная коннотация дара (в рассказе «В профиль и анфас» ироническое – «подарок в подоле» выражает народное и авторское скептическое отношение к подарку как к ложному приношению, таящему беду: невозможность воспользоваться даром; банальность подарков; разлад, вызванный подарком (вопреки ритуальной гармонизирующей функции дара);

смерть по вине дара). Не случайно у Шукшина постоянное сближение дарения и воровства, ибо дарение для субъекта, не способного творить, становится делением созданного в бытии, которое несоразмерно человеку и не следует его пониманию блага.

Семантика кражи/дарения определяет сюжет рассказа «Охота жить», коллизию романа «Я пришел дать вам волю», но в сюжетах многих рассказов возникает события кражи как вынужденного добывания своей доли в неразумном бытии: книги из библиотеки и сено для коровы («Гоголь и Райка»), мешок зерна («Сураз»), зерно из-под пола колхозного амбара «Упорный»; отнятая доля превращает человека в вора («Калина красная»). Негативно трактуются трофейные дары, которые везут домой победители («Залётный», «Алеша Бесконвойный»), которых случай избавляет от пользования даром, что свидетельствует о низкой ценности дара в сознании народа (дар проигрывается либо украден женщиной, одарившей опытом эротического наслаждением). Но есть и «артисты» чистой игры в кражу даром, в обманное получение дара – «даром», т. е. незаслуженно: скидывает с машины два тюка ткани, символы беспечного пути, свояк Сергей Сергеевич (и на Севере получает такие материальные условия, каких не знает труженик-сибиряк); ради удовлетворения потребности в сильных страстях крадет ящик водки и, напившись, чувствует себя героем жизни сураз Спирька Расторгуев; дарит кофточку из краденого чемодана, испытывая удовлетворение от благодарности деревенских спутников, «конструктор по железным дорогам» из «Печки-лавочки».

У Шукшина ни принятие дара, ни одаривание не признаются как благо, потому что дар взят из не сотворенного человеком мира, дар может сделать дарителя вором, а даримого – потребителем. Даже дарение цветов («Сураз») соотносится с сюжетом воровства чужой жены. В финале рассказа боковая сюжетная деталь – сорванные как знак влечения жарки – раздвигает семантику дарения. Дарение цветов устанавливает связь между мужчиной и женщиной в границах их индивидуального существования, без внимания к другим (в конкретном случае – без внимания к прежним связям, к мужу). Цветы на лесной поляне означают не только связь двух (хотя и онтологическую, житнетворную), но многоцветный дар возможностей, связь с не ограниченным бытием, не принадлежащим человеку, как небо, которое даровано всем и не может быть делимым даром. Герой рассказа подведен к осознанию не запретности, а невозможности обладать даром бытия: Спирька не может сорвать цветы, растущие для всех, не может принять всего дара жизни, а с другой стороны, не имеет права на не ему принадлежащую красоту.

Названные значения атрибутов даров, сюжетных мотивов дарения и сюжетообразующих ситуаций дарения в рассказах, повестях и романах Шукшина реализуются по-разному, обогащая многослойный смысл текста. Обратимся к тем произведениям, где дарение и дар становятся ключом к интерпретации.

В рассказе «Игнаха приехал» (1963)<sup>5</sup> впервые возникает мотив дарения, связанный с возвращением домой, осложняя основной сюжет возвращения блудного сына не с покаянием, но с дарами. В этом рассказе доминирует опора на традиционные мифологемы встречи, кормления, примирения. Дарение – это ритуал восстановления отношений, наряду с застольем (совместной трапезой, ответным одариванием гостя). Если трапеза, кормление – ритуал насыщения ценностями дома, то привезенные дары – это вовлечение гостем хозяев в свой мир, и у Шукшина разведены мотивы дарения и трапезы, как и сопутствующие им мотивы омоления (купания) и борьбы.

Соединение в трапезе то поддерживается, то осложняется ситуацией дарения. Отец рад приехавшему сыну и его дарам, воспринимая их вначале как знак примирения и восстановление связей, Он дает наказ организовать застолье, на что сын отзывается критикой «диких» деревенских обычаев, невнимания к *физической культуре*, но вовлекается в обычаи дома, принимая угощение хозяев (отдаривание сына) и приходящих в дом с дарами бывших друзей (бутылки и кульки – питье и закуска)

Дарение образует контрапунктный сюжет в трех актах: принятие даров – сомнение в их значимости – обесценивание даров в сознании одариваемого. Вначале обряд соблюден, дары принесены, они имеют архаическую защитную функцию: из чемодана достаются шаль (покрывало) для матери и сапоги (помощь ходьбе, движению) отцу; дары и сестре упоминаются, но не названы. Ритуальность даров нарушается, во-первых, тем, что они не могут быть использованы по назначению, они запоздали: больна мать, стар отец («Мне уж теперь ни к чему такие» [т. 1, с. 120]). Вместе с тем дар принят с радостью, и отец, похвалив подарок, признает его нужность в том, что сапоги могут быть переданы по наследству – сыну Ваське. Во-вторых, благостность ритуала разрушает сам даритель, хвастая возможностью дарения («наскоро поцеловал мать и полез в чемодан»; «вытащил из кармана толстый бумажник, шлепнул на стол») и одновременно обесценивая подарки как ритуальный знак («Не то говоришь, отец. <...> При чем здесь

---

<sup>5</sup> Шукшин В.М. Собр. соч.: в 8 т. – Барнаул, 2009. – Т. 1. – С. 117–124. Далее тексты Шукшина цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

сапоги...»; «Брось, тятя. Какие подарки!»). Хотя обряд соблюден, соединения не происходит: Игнаха оставляет мать, а отец молча наблюдает встречу друзей с Игнахой. Игнаха отдарился, примирился, но не раскаялся за отказ от блага родного дома.

Второй акт дарения возникает после прихода брата Василия, наследника отца и младшего брата Игнахи. При встрече братьев отец напоминает о подарках старшего брата со слезами на щеках, принимая их за знак соединения, но на реке, во время купания, вновь возникает нарушение обряда соединения. Они сближаются не в дарении (Игнаха смущается упоминанием о подарках, подарок для Васьки остается неназванным и неявленным), а в погружении в общую материю жизни, восстанавливают телесно-душевное родство между собой, но не духовное родство с отцом: оба не могут спеть песню с отцом. Поэтому Игнаха восстанавливает право старшинства и право дарителя, возвращается к поучениям младшего брата повторить свой путь («когда пойдешь в армию, сразу записывайся в секцию... Я так же начал. Тренер толковый попадетя – можешь вылезти» [т. 1, с. 122]). Только теперь отец понимает необратимость разрыва и пытается утвердить свою правоту и силу в борьбе, сменить ситуацию примирения на поединок сыновей, когда дары старшего утратят силу перед правой подлинной жизни.

После отказа младшего (наследника) соперничать с братом отец оказывается в одиночестве и обесценивает возвращение сына и его примирительные дары: много смеется – «как дурачок»; «Приехал, расхвастался тут, подарков навез... подумаешь!» [т. 1, с. 124].

Мотив даров развивается не только в фабуле, но и в нарративе, включающем коннотативные детали, корректирующие семантику конкретного события. Во-первых, дополнение вещных даров денежным эквивалентом: отец дважды отвергает эту подмену ритуальных вещей дарения деньгами. Во-вторых, ритуальные дары, которым вначале восхищается отец, получают новую семантику в контексте онтологических ценностей, не замещаемых никакими символами. В финале возникает сцена, которая придает новую семантику вещным дарам: «Баба с высоко задранной юбкой колотила вальком по белью, ослепительно белели ее тупые круглые колени» [т. 1, с. 123]. Первенство телесной красоты утверждается фабулой эпизода: на замечание старика баба неотреагировала, но и старик на это нарушение норм реагирует с восхищением («Вот халда! – с восхищением сказал старик») – и поддерживается в других эпизодах тем, что внимание обращено на могущество тела старика («квадратный старик с огромными руками»), на красоту тела Игнахи и его брата. Важный контрапункт вещей как внеш-

ней, ложной красоты, прикрывающей подлинную, создает оценку вещей как игрового, обесцененного дара, подмену подлинной красоты «физической культурой»: Игнаха наряжен, как артист; его жена – «молодая, яркая женщина», оценивается стариком как «шибко нарядная», и он неделикатно признает более красивой («покрасившее будет») свою дочь без деревенских нарядов. Так внефабульно обесцениваются вещные дары, принимающие значение откупа за отказ от соучастия в жизненном процессе: дар (одежда, оберег) скрывает глубинное разрушение жизни, прикрывает его нарядом, мнимым порядком.

Завязка рассказа 1969 года «Свяк Сергей Сергеевич» совпадает с завязкой раннего рассказа, но усложняются и символика дара, и разрешение акта дарения. Акты дарения, во-первых, расположены по градации, во-вторых, разделены дракой, однако завершаются примирением, свидетельствующим о соблазнении ложным даром. Ценность подарков – в первом эпизоде (два платка с «тистями», две скатёрки, «тоже с тистями», платье атласное – «тряпки» в снисходительной оценке дарителя и нереальное чудо в оценке одариваемой хозяйки дома: «во сне таких сроду не видывала»). В отличие от отца Игнахи, герой рассказа, Андрей, щедрость дарителя воспринимает как оскорбление, тем более, что свояк, не ценя «тряпки», хвалится зарплатой, близкой зарплате профессора на «Большой земле».

Следующая сцена, как и в рассказе «Игнаха приехал», воспроизводит момент соединения в обряде омовения, только в рассказе «Свяк Сергей Сергеевич» мытье в бане получает семантику испытания и даже наказания. Следуя за не соединяющимися, а разделяющими дарами, эта сцена призвана ответить на ложные дары телесно-духовным испытанием: хотя гость любит баню «по-чёрному», хотя баня топится как акт отдаривания («Свяк любит, чтобы воды было навалом»), совместное мытье в бане подается как погружение в ад, которое гость выдерживает: «Каменка зло фыркнула. Крутой, яростный пар клубом ударил в потолок, оттуда кинулся вниз. <...> Свяк мучился на полке. Извивался, мелькало в полутьме его расписное тело. Наконец он свалился оттуда и выполз в предбанник отдышаться» [т. 5, с. 11]. Однако следующее за обрядом очищения признание продолжает хвастовство превосходством: свояк признается, что сидел за воровство «тряпок» («двa тюка крепдешина»), что выдал на допросе научившего его старшего брата. Продолжается самовозвышение доказательством богатством, уже не только денежным: природные дары общие, но разнoдоступны, оба любят ловить рыбу, но у свояка есть мотоцикл, а у деревенского героя рассказа лодка «без мотора». Сталкиваются пользователь прогресса, ценящий уже не столько богатство, сколь-

ко доступность удовольствия (телевизор), и труженик, добывающий необходимые средства жизни, свояк собирается купить «Волгу», Андрей ценит комбайн. Шукшин вводит в систему даров не только личные дары, но дары цивилизации, созданные на благо человека и на облегчение его жизни, однако границы принятия даров цивилизации относительно. Потребительская этика ориентирована на принятие даров цивилизации, направленных на дальнейшее потребление, на наслаждение жизнью без необходимости выживания. Свояк, имея возможность ловить рыбу в большом количестве, удобряет рыбой землю в теплице и выращивает «сладкий лук» («Ни у кого в поселке такого лука нет» [т. 5, с. 11]). Шукшин совершенно близко к траговке Ж. Батая обнаруживает тяготение владеющих благами жизни не столько к обогащению, сколько к наслаждению: любит баню по-чёрному; «уважает лук репчатый»; любит шампанское, но готов и «калгановой выпить» (калган улучшает вкусовые качества продуктов); интересуется у деревенского родственника «Тут отдохнуть-то хоть можно?» Но хозяина дома оскорбляют эти претензии на дары, на праздник жизни: «Ну, ёлки зеленые, – изумился Андрей. – Ну лежи, плюй в потолок... <...> “Как отдохнуть...”» [т. 5, с. 11]. Вследствие несоединимости ценностей после бани, во время трапезы, возникает драка, которую мужчины, готовые к мирному сосуществованию, сумели остановить. Обряд обмена дарами (тряпки на трапезу) завершается примирительным пением.

Третья сюжетная ситуация повторяет дарение подлинно ценного, подлинно волшебного дара – мотор для лодки, средство движения по реке жизни (где в верхнем течении лучше рыба). От такого дара Андрей не может отказаться и примиряется с противником, подчиняясь его ценностям. В карнавальной сцене Шукшин проигрывает пагубные последствия дара, превращающего союз равных в договор подчинения дарителю. Даритель шутя («Шутейно же. Гоп! Гоп!.. Аллюром! Что, трудно, что ли?» [т. 5, с. 14]) вскакивает на спину Андрею и требует провезти его до крыльца, делая исполнителем воли дарителя. Дар восполняется не другим даром, а наслаждением подчинения: балаганная скачка сопровождается казачьей песней «Скакал казак через долину».

Дар принят, но возникло не родство, а подчинение и компромисс с антагонистом, компромисс со злом ради добра. Шукшин обнаруживает опасную готовность к принятию даров в женщине («Господи, да я для них!..»), и в мужчине, готовом поступиться собственными ценностями и достоинством. Это осознаётся героем, но он оправдывает себя правилами обряда, сакрализацией дарения. Размышления персонажа содержат авторский символический смысл, уподобляя принятие дара договору с дьяволом, что требует

проклятия: «Проклятый мотор! Черт его подсунул, не иначе. Стерва металлическая...» [т. 5, с. 14], но герой подчиняется чужой силе, вместо того чтобы склонить (про-клО-Нясть): «Да черт с ним, что прокатил на спине! Что, действительно, трудно, что ли? Зато теперь с мотором, будь он проклят». Так обнаруживается авторская концепция дара как опасного искушения, а дарения – как соращения человека со своей подлинной доли, участи, судьбы, как подчинения человека чужой силе.

В рассказе «Как зайка летал на воздушных шариках» (1972) негативная трактовка принятие дара смягчена притчевым назиданием. В комментариях А. Куляпина [т. 6, с. 315] названы два источника сюжета рассказа, два возможных нарративных варианта изложения сюжета. Первый источник (замысел, зафиксированный в рабочих тетрадях) – сказка про Красную шапочку, где амбивалентность дарения снята тем, что причиной гибели является доверие обманщикам, а не дарителям, к тому же финал сказки восстанавливает веру в спасительность помощи, эквивалента даров. В замысле Шукшина героиня рассказа должна была «помереть», т. е. Шукшин хотел провести идею отказа от спасительной лжи до конца. По совету врача в больной девочке нужно укрепить веру в дар жизни: поднять дух: «если как-нибудь ей еще и помочь, поднять бы как-нибудь ее дух, устремить ее волю к какой-нибудь радостной цели впереди, она бы поправилась» [т. 6, с. 58]. В окончательном тексте нет разрешения коллизии болезни и спасения в утешении, в надежде на дар, поэтому тема дара входит в споре взрослых персонажей, а сказка о зайке. Принявшем желанный дар становится сюжетным вариантом мотива дарения. Именно вставная сказка травестирует мифологический архаический подтекст, опираясь на сюжет детского мультфильма 1969 года по сказке А. Милна, где поднявшегося на воздушном шаре Винни-Пуха спасает его друг Пятачок, выстрелив в шарик из ружья (аллюзии поддерживаются разговором отца и девочки о мультфильмах).

Шар и глобус (лат. *globus* – шар) – это знаки Земли, малого пространства внутри воздушной сферы; у Шукшина перевернуты ценности – воздух ограничен тонкой пленкой шара, что вносит игровую семантику в близкую экзистенциальной модель мира: мечтание о власти над миром, восприятие мира как необременительного дара опасны, материализация веры, иллюзий опасна. Не случайно, больную девочку зовут Верочкой (верой маленького человека), а ее отца – Федором Кузьмичом (гр. *theos* – *doron* и *kosmos*: богом даренный мир). Ему свойственны и уверенность в могуществе, а значит, в способности дарения, и сомнения в своем могуществе: «Сам не смогу, попрошу волшебника, у меня есть знакомый волшебник, он все сможет» [т. 6, с. 59].



Мотив болезни и лечения начинает сюжет рассказа. Возможности человека, пользующегося дарами бога, оказываются ограниченными: предложение дара-чуда – нарядить ёлочку – девочка отвергает, понимая, что это нарушение естественного порядка (ёлочка бывает только зимой). Погружение в иллюзорный мир «мульти-пульти» тоже невозможен (дочь возвращает отца к норме – «мне нельзя много»). Девочка просит рассказать сказку о том, как зайка летал на шариках, но отец и мать не знают сказки, и тогда из другого города вызывается дядя Егор, чтобы рассказать сказку – знание какой-то истины, а не вещественный дар блага.

Дар ли приезд Егора? С точки зрения его жены – это ненужная затея, но у Егора есть обязательство отдарить брата, тот устроил их дочь в институт (дарение помощью). Егор – краснодеревщик, он «умел только работать», не мог делать современные чудеса: достать, устроить, объяснить. Однако он умел передразнивать, показывать суть явлений жизни, людей – «до обидного похоже», «тем и оборонялся Егор в жизни» [т. 6, с. 61]. Дар слова – это то, чем он мог пользоваться как благом жизни, а не частью, отделенной людьми, социумом. Дар не направлен на приобретение, а отдается людям, поэтому дар слова Шукшин уравнивается с ремеслом: «Сказки-то мастер был рассказывать» (гр. *masteros* – ремесленник). Его умение связано не с фантазией, не с волшебством, а с трезвым видением реальности («передразнивал всех зверей, злых и добрых...»). Смысл его сказок – иносказательно делиться (дарить) опытом жизни, «чтоб заранее к жизни привыкали. Пускай знают побольше» [т. 6, с. 68].

К брату Егор едет без гостинцев (даров гостя), потому что дарение возможно только владеющим долей других, имеющим власть и положение, «крепким людям». Дарители-помощники – это современные псевдоволшебники, которые не творят чудо, а делают общее. Таков помощник, достающий билет на самолет, имеющий доступ к даровым для самого и недоступным обыкновенным людям благам (ему не нужны словесные благодарности Егора). Таков брат Егора, добившийся доступа к дарам-чудесам.

Брат вышел в халате, с одной стороны, это атрибут «крепкого человека» (ар. *hilat* – почетная одежда), с другой стороны, это знак приватной одежды, и поэтому во время обычной при встрече гостя трапезы возникает беседа-признание брата в ограниченности в своих возможностях дарения. Снова Шукшин близок к экзистенциальной десакрализации дарения, к истолкованию дарения как расточительства, удовлетворяющего удовольствие. Признание Федора: мало книг прочитал, и знаний не хватает; молодые «поджимают», «с жизнью, брат, не поспоришь» [т. 6, с. 65].

Спор братьев рождается из вопроса, вытесняет ли жизнь человека или человек нужен жизни, и ответ зависит от того, как понимает каждый спорящий дарение. Этика одного брата не связана с ожиданием даров, его устраивает то, что создает он сам: «чего не хватает-то? Всего же вдосталь», второй, завидуя, что брат не боится обделенности дарами, объясняет это неценностью его малого дела: «дело твое каждый сумеет сделать», поэтому нет оснований опасаться вытеснения. Однако возможности дарения и власти ставят человека в зависимость от дарителей благ и возможностей («...я сижу в кабинете, звонка жду: то ли он позвонит, то ли не позвонит. А позвонит, да что скажет?»), рождает зависть обделенных дарами: «Это ведь легче всего: в чужом кармане деньги считать. Их заработать труднее» [т. 6, с. 66].

Дарение с утратой сакрального Дарителя (Творца, Бога) сводится к распределению благ, с желанием получить то, чего не делает сам человек: «Сидишь, строгую из себя изображаешь, справедливую... а один звонок – и билет, оказывается, есть. Значит, так и надо говорить: для вас – нету» – понимает удовлетворенный своим делом Егор. Дарение как горизонталь деления ставит в зависимость от крепких людей «волшебников». Даже заработанное собственными усилиями зависит от людей, имеющих большие возможности: «Мне что, на блюдечке все это поднесли? – Федор неопределенно покачал головой: то ли он имел в виду эту большую богатую квартиру, то ли адресовался дальше – дачу с машиной и с гаражом подразумевал, то ли, наконец, показывал на шифоньер, где висел его черный костюм с орденами. – Тут уж я самому господу богу могу прямо в глаза смотреть: всё добыто трудом» [т. 6, с. 66].

Раздвоение человека, возомнившего, что он созидатель, а значит – даритель благ, связано с пониманием, что «большой человек» на самом деле несоизмерен масштабам жизни. «Подняли страну на дыбы», – самоутверждается Федор, сопротивляется конкуренции других созидателей-дарителей: «Будут намекать, что крестьянский выходец не в состоянии охватить перспективу развития страны...», но сам же противопоставляет себя брату, умеющему делать только малое дело – столярничать, как и все могут. Мифологизация делания как возможности потребления, пользования созданными благами приводит к возвышению не созидателей, а распределителей, следующих правом неравного договора, когда возможности дарения регулируются социальной иерархией. Человек утрачивает самодостаточность, утратив понимание, что жизнь – высший дар, перед которым все равны.

Фабула сказки, переданная вначале девочкой, акцентирует ситуацию чуда: ветер подул и заяк полетел высоко-высоко. Егор выстраивает учительный смысл фабулы, усиливая «озорную ска-

зочную тайну, всячески разукрашивая ее...» [т. 6, с. 67], делая важными будто бы незначительные подробности. Важны подробности: зайка увидел на базаре красивые разноцветные шары, нечто нематериальное и непрагматичное, и спрашивает отца сделать подарок. Отец, купив шары, намеревается сделать подлинный дар, морковку, отдает на время шары маленькому зайке. Как только дар передан из крепких рук, ветер поднимает одарённого «выше облаков», дар оборачивается бедой и страхом вместо наслаждения: «зайка кричит там, ножками болтает. Отец тут с ума сходит» [т. 6, с. 67]. Спасение приходит от девочки, которая знала птичий язык, язык тех, кто принадлежал сфере воздуха, мог жить, не думая о созидании (кормиться дарами земли). Она созвала лесных пташек и научила их проклянуть шары, постепенно, по одному, чтобы не упал и не разбился зайка.

Смысл «современной» сказки – снятие надежд на чудо, на волшебников: «А то эти волшебники да царевны... Счас какая-то и жизнь не такая» [т. 6, с. 68]. Шукшин не ограничивается намеком на «современных» волшебников («целые змеи-горынычи», бабы-яги), возможен и универсальный код – снятие детского представления о жизни как чуде. Полеты в воздухе иллюзий, вера в любой дар, опасны, но и падение может быть губительным, однако есть помощь маленьких земных людей, знающих язык неэгоистических ценностей и ценности земной жизни. Егор не убеждает в силе волшебника, напротив, предупреждает от опасности иллюзий. Однако он укрепляет веру в значимость частных родственных связей, в душевную поддержку и дарит помощь. Действие сказки демонстрируется не выздоровлением девочки, а выздоровлением отца. В сознании Федора теснятся страхи и претензии к жизни: «Ничего вообще-то не жаль... Жалко дочь малую. Но... подпояшемся потуже и будем жить», возвращается благо-дар-ное чувство удовлетворенности жизнью: «Подумаешь бог знает что. ... У меня всё хорошо. Всё хорошо, я тебе говорю» [т. 6, с. 69].

Негативная семантика дарения как соблазнения, владения незаслуженной долей блага проявляется в повести «Калина красная» (1973) в том, что предметом дарения здесь выступают деньги, отношение к которым манифестированы в реплике персонажа: деньги вонючие презираю» [т. 6, с. 214], а само дарение выявляет антонимические отношения субъекта: герой является и дарителем, и одариваемым.

В ситуации принятия ложного дара вышедшему на свободу вору, Егору Прокудину, деньги дает его спаситель-губитель, Губоплёп, который однажды уже помог оказавшемуся в чужом городе Егору, но дал ему ложный ориентир, возможность пользоваться чужими дарами, деньгами, чужой долей (воровством). В новой си-

туации Егор пытается отказаться от денег, ссылаясь на помощь других сотоварищей («собрали» деньги в тюрьме), однако вынужден следовать обряду единения, верности, подкрепляемому дарами, и берет деньги. Тем не менее, решившись остаться жить в деревне, у Любы, он отправляет деньги почтой, через посредника – государство, в котором Егор хотел бы стать «другом, товарищем и братом» (обижается, когда его называют «гражданин»). Отказ от дара воспринимается дарителем-соблазнителем как оскорбление и вызов. Столкнувшись с Губошлёпом предшествует новое испытание даром (третье, если считать дарение в прошлом): посланец от «малины» вновь предлагает деньги, и Егор немотивированно резок в отказе от нового дара: бьет пачкой денег по лицу посланца, называет его «скотиной». Психологический мотив агрессии обнаруживает реплика «догадался, сучонок!». Суть догадки компании Губошлёпа в том, что они рассчитывают (и справедливо, как понимает Егор) на неготовность Прокудина к созиданию блага: ему противно вступление в связи социума, делающие человека несвободным, служащим другому (так, Егор отказывается возить директора); кроме этого, он иронически оценивает как повседневную жизнь в труде, так и «ударный» труд, не видя в них праздника. Пародийная проповедь труда при встрече с Байкаловыми раскрывает опыт подневольного труда, дающего благо другим: «Люди покрываются морщинами на Крайнем Севере и вынуждены вставлять себе золотые зубы... А в это самое время находятся другие люди, которые из всех достижений человечества облюбовали себе печку» [г. 6, с. 218]. Даритель угадал растерянность Егора: желание праздника, даримого самому себе, сопрягается с пониманием, как буднично и бесцельно уходит праздник в трудовой повседневной жизни. Поэтому дар денег соблазнителен, и Егор готов устроить себе праздник, одарив участников (попытка устроить «разврат»). Деньги – неизбежное средство достижения праздника, и Прокудин пользуется дарованными, а не заработанными деньгами. Он выбирает лишь дарителя, а не отказ от дара: на собранные в тюрьме деньги покупает атрибуты успешного «товарища, друга и брата» (костюм, шляпа и галстук). Относительность выбора понятна, но она усиливается отказом от чужих даров, подаренных рубахи и кальсон Любиного мужа; этот подарок унижает Егора: «Опускаюсь все ниже и ниже», а дар денег, собранных равными по судьбе людьми, Егор принимает, потому что они дают ему право быть дарителем за праздник. Но купленный праздник не становится праздником: «разврат» не состоялся, коньяк не оценен Петром, шokolад в карманах противно воняет.

Третья встреча с «малиной» являет на ритуал дарения или соблазнения к единению, а наказание за нарушение обряда примирения, за отказ от дара. Отказ от дара наказуем, в этом прояв-

ляется небытовая сила дара, а в повести отказ от дара обнаруживает не поучительную, а трагическую семантику развязки. Неразрешимость противоречий в Егоре проявляется в его неготовности принять противоречивость онтологии. Егор готов понимать жизнь как дар и воспринимает бесценный дар красоты (берёзки, красоту Любы), готов сам дарить праздник, но не готов принимать нарушение равного права на дар. Ему кажется, что человек, как он сам, не может быть никем, как только вором, поскольку он стремится брать дары, и в своих дарах он делится не своим. Это доказывает другой вариант ситуации дарения, где Егор выступает субъектом дарения.

Сюжет дарения денег матери тоже связан с денежным эквивалентом дара, уточняя трактовку денег как эквивалента дара, но важнее в этом сюжете проверка героя на право дарить, а не только получать дар. Возвращение блудного сына к матери решается в противоположность рассказу «Игнаха приехал» без ритуала принесения даров. Егор приезжает к матери тайно, прося Любу разыграть ситуацию социальной заботы. Прокудин просит Любу «расспросить» старую Куделиху о детях и не слышит ни жалоб на нищету, ни упрека забывшим ее детям (двум исчезнувшим сыновьям), поэтому он не смеет вручить деньги матери, откупиться от забвения и от отдаривания той, что подарила жизнь. Невозможно восстановление подлинного родства простым дарением, оно превращается в откуп, и Егор высылает денежную помощь анонимно, более того, просит Любу обмануть, убедив, кто мог бы прислать деньги, иначе мать откажется от денег. Преступно покупать прощение, и Егор откладывает встречу с матерью, стыдясь обнаружить свою материальную помощь. В понимании сакральной сути дара и дарения проявляется корневая духовная близость матери и сына, который ушел от этики дома и рода. Лишь перед смертью Егор вспоминает о деньгах и просит Любу разделить их с его матерью, в чем он стоит видеть возвращения к профанному пониманию дара, напротив, смерть делает дар знаком признания родственности, признания ценностей одариваемых, поддержкой их жизни как подлинного блага.

Рассказ «Охота жить» (1966) важен для темы статьи по двум основаниям: здесь выявляется амбивалентность дара (он благо и зло одновременно) и зависимость проявления свойств дара от дарителя и получателя. Поэтому в предмете дара удачно проявляется амбивалентность: ружье – это средство добычи и защиты жизни, но ружье – это и орудие убийства. Двойственность субъектов дарения и получения дара фиксируется в названии рассказа: охота – это и желание принять жизнь как дар, и добывание, завоевание жизни, связанное с неудовлетворенностью дарованным, со стремлением к большему.

Персонажи рассказа воплощают разные антиномии: социальную (сельский и городской жители), возрастную (старый и молодой), культурную (берущий у природы и берущий у социума). Важно, что оба не связаны с трудом, с созиданием блага (не крестьянин – а охотник, не рабочий, и даже не геолог, что было бы ближе охотнику, искателю доли-добычи, а преступник, вор).

Культура пользования дарами природы представлена идиллически: «тихое блаженство, радость» среди зимы – избушка в лесу, камелек с огнем, удовлетворенность жизнью, принятие блага жизни – охота жить – дана старику Никитичу. Его имя (гр. *nikao* – побеждать) и занятие (охотник, «медведя-шатуна укладывал») разрушают идиллическую семантику, приближая к архетипу героя, владеющего миром: «Любил тайгу. Особенно зимой. Тишина такая, что маленько давит, но одиночество не гнетет, свободно делается ... знал: он один безраздельный хозяин этого большого белого царства» [т. 3, с. 89], с другой стороны, неидиллический хронотоп – зимняя тайга, где человек может замерзнуть, погибнуть от голода или от хищного зверя, раздвигает коллизию рассказа из бытовой и социальной сферы в сферу бытийную. Шукшин намечает здесь свойственную ему тему неэтической онтологии, где жизнь связана со смертью, где существование связано с борьбой. Охота как принятие дара жизни связана с добыванием даров, но осознание жизни как дара определяет понимание границ охоты: доступны и белка, и медведь, и сам человек определяет границы пользования благом.

Молодой герой – чужой (красив, здоров, но «расейский» выговор, городская бородка, золотые зубы), «не охотник», по определению Никитича, потому что горожанин, хотя и похож на учителя, т. е. знающий, – не готов к встрече с тайгой. Но именно молодой пришелец, точнее, беглец, может быть назван охотником, потому что он ищет, охотится не за тем, что необходимо для поддержания жизни, а за желаемым им самим благом. За своей большей «долей» блага. Тема дара поддерживается семантикой слова «доля» (судьба, но то, что должно быть отделено человеку по его желанию, а не по прихоти природы, бытия): «Кого ищите-то? ... – Долю» [т. 3, с. 91]. Для парня – доля – это право на свою часть жизни, но часть определяется желанием, охотой, волей самого человека, без намерения делиться. Он признает не соразмерность, не союз в принятии дара жизни, а свою волю: «Кого ты щас там увидишь? ... Волю», – а затем уточняет свое представление о жизни как о завоевании, реализации желаний («охоты»): «Возьмем, милую, за горлышко... Я не обижу. Но ты мне отдашь всё. Всё! Возьму!...» [т. 3, с. 93].

Старику дана мудрость не воспринимать дар как легкую возможность владения: «Доля... Она, брат, как налим, склизкая: вроде ухватил ее, вроде – вот она, в руках, а не тут-то было» [т. 3, с. 91]. Пример нарушения законов охоты (убивают медведицу, не думая о детенышах ради сегодняшней добычи) направлен на определение границ принятия дара, чтобы не превысило наслаждение владеть, «душу на зверье тешить», необходимо и полезно отдаривание, деления добычей: «То ты одну шкуру добыл, а подожди маленько – три будет».

Беглый заключенный называет старика отцом, осознает встречу как дар: «рад, видно, до смерти, что набрел на тепло, нашел живую душу» [т. 3, с. 91]. Оговорка «до смерти» начинает тему принятия дара как присвоение чужого, убийства дарителя как соперника в обладании. Старик зажег фонарь, принес сало, спирт и делится этим не как своим, а как дарами жизни: «Закусим, чем бог послал». Парень же, выявляя стремление всё брать себе, становится распорядителем трапезы: налил в стаканы, сначала предлагает выпить, затем приказывает («Пей», – велел парень»), затем почти требует дать закурить, не особенно ценя дар, ценный для таежника.

Игра семантикой охоты как добычи и как поединка ради продолжения жизни связана с антиномией дара. С одной стороны, невозможно не защищаться от опасности, ибо мир не только дарует, но немилосердно покушается на жизнь человека. Борьба за свою часть блага – это онтологический закон, тогда право на жизнь обосновывает право на свою волю, тогда оправдана защита от того, от кого может прийти опасность, оправдана охота как убийство. Другое понимание жизни как дара, которым надо делиться с равным себе, предполагает наличие высшей силы, перед которой равны люди. Называние бога включается как критерий поступков людей: «За убийство тебя бог накажет, не люди. От людей можно побегать, а от его не уйдешь» [т. 3, с. 94]. Парень отказывается от высшего субъекта дарения и отвергает этику дара как договора ради союза между людьми: «Если бы я встретил где-нибудь вашего Христа, я бы ему с ходу кишки выпустил. ... За то, что сказки рассказывал, врал. Добрых людей нет! А он – добренький, терпеть учил» [т. 3, с. 95].

Фабула рассказа вырастает именно из внутренней коллизии антагониста, из его неверия ни в высшую силу, ни в союз людей. Сильный, молодой парень не отнимает ружье, а вначале крадет его, затем получает во временное пользование как дар, но боится, что старик укажет милиции, и убивает дарителя. Если дарение – акт союза между людьми, акт преодоления антагонизма, то убий-



ство – завершающий акт понимания жизни как борьбы с соперником: «Я бы сейчас нового Христа выдумал: чтоб он по морде учил бить» [т. 3, с. 95]. Опасность и губительность для жизни существования как борьбы с антагонистом понимает старик: «Найдется и на тебя лихой человек. Обидишь вот так вот – ни за что ни про што, он тебе покажет, где волю искать»; «Сожрали бы друг друга или перерезались» [т. 3, с. 95]. При этом старик знает об онтологическом законе охоты. Охоты за наслаждением, за правом продолжать жизнь, он сам проявил в себе природную волю к охоте за добычей, вспоминает соращение кержацкой девушки, двойное нарушение социальных норм, регулирующих продолжение рода: законов старообрядцев и то, что сам он был в это время женат. Парень находит онтологическое оправдание нарушению договора: «Жизнь дал человеку – не убил. И ее, может, спас. Может, она после этого рванула от них. А так довели бы они ее своими молитвами: повесилась бы на суку где-нибудь, и всё. И мужика бы ни разу не узнала. Хорошее дело сделал, не переживай» [т. 3, с. 96].

В споре о природных и человеческих законах молодой парень выступает носителем неэтического закона охоты, хотя он не таежник, а горожанин. Принцип старика – осознание жизни как природного дара, но сакрально, необходимо связанного с необходимостью и желанием поделиться высшим даром с равным себе человеком: «Да присмотришь хорошенько! ... А посмотри, как, к примеру, муравей живет. Или – крот. Да любая животино!.. Возьми приглядись для интереса. А потом подумай: много ты про жизнь знаешь или нет?» [т. 3, с. 97].

Дар старика – ружье – воспринимается дарителем как орудие спасения жизни, ситуация дарения возникает вначале, когда старик сочувствует оказавшемуся в тайге без ружья пришельцу («Как без ружьишка-то? Рыск»). Семантика враждебного оружия возникает все же в сознании старика, когда парень признается, что бежал из тюрьмы, и старик «представил, как ведут его, крупного, красивого, под ружьем. И жаль стало его молодость, и красоту, и силу. ... Зачем же она была?» [т. 3, с. 93–94]. Готовность встать на защиту жизни определяет развитие сюжета: когда в избушку пришли охотники (среди них милиционер), старик не выдал парня, но недоверие парня приводит к воровству ружья как средства спасения: ночью парень сбежал, взяв ружье.

Итак, первая ситуация – воровство в ответ на дарованную жизнь (угощение и невыдача милиции). Вторая ситуации – охота старика за отнявшим не свою доля, охота за тем, что не подарено («Што я тут без ружья делать стану»; «”Красивая жись” А последнее ружьишко у старика взять – это ничего, можно»), готовность к поединку («Я вас таких семерых заматаю, хоть вы и молодые»).

Возвращение к охоте как к отнятию жизни проявляется в том, что старик тайно берет чужое ружье, ружье спящих охотников. Однако этика дарения, деления долей остается в сознании старика: «Странно, но ему очень хотелось еще раз увидеть прекрасное лицо парня. Что-то было до страсти привлекательное в этом лице: “Может, так и надо, что он рвется к своей красивой жизни. ... Жизнь, язви ее, иди разберись”» [т. 3, с. 100].

Так подготавливается ситуация дара вместо поединка, поэтому встреча противников подается как киношная сцена. Разоружив парня, вернув свое ружье, старик уже готов мириться, и встреча превращается в обряд курения. Однако парень не воспринимает курение как обряд перемирия, подозревает, что старик готов отомстить за ружье, и обряд превращается в торг: парень просит продать ружье. Старик, отказываясь продать, не готов оставить человека без доли: он поучает его («За воровство у нас руки отрубают»; «Жить бы да жить вам, молодым...», «С жиру беситесь, окаянные») и сочувствует ему, представляя, «как идет он один, ночью... без ружья».

Дарение возникает как компромисс между желанием помочь, поделиться долей, и пониманием невозможности союза, невозможности преодоления противоречий: старик дарит ружье на время, с условием, чтобы парень оставил его в деревне, у кума Ефима. По сути, старик, даже нарушая обряд дарения, вводит парня в свой род, хотя нарушение обряда проявляется во лжи. Обряд внешне завершен благодарностью парня («Век тебя не забуду, отец», «До свиданья, отец. Спасибо»), но финал делает очевидным опасность нарушения обряда: парень стреляет из дареного ружья, закидывает снегом со словами «Так лучше, отец. Надежнее».

Семантика отцеубийства очевидна, но обратим внимание на причину нарушения ритуала дарения: дар отдается в руки того, кто не может распорядиться даром ради безусловного блага. Это доказывает предшествующее воровство, а вера старика в гармонизирующую силу дарения не подтверждается, дарение утрачивает не только сакральную, но и этическую силу, не восстанавливает связи людей.

В ином значении используется сюжет мистификации дарения в рассказе «Микроскоп» (1969). Основная ситуация здесь – ситуация обмана: вначале это обманная потеря денег (с целью оставить их себе для покупки микроскопа); затем обманное получение в подарок за работу (премии) микроскопа; наконец, обманное намерение спасти жизнь от микробов, обман надежд на дар жизни всем людям. В бытовом плане самодвижение жизни и есть постоянный, каждодневный дар: рождение детей (имя жены – Зоя, жизнь), созидание малых даров (столярничество Андрея, человека), выращи-

вание жизни из малых зерен (Андрей работает в мастерской при «Заготзерне»), пользование дарами жизни – пищей, водой, теплом: всё это представляется человеку недостаточно гармонизирующим жизнь. Человек не осознает себя субъектом бытия: не только социально он бесправен (безденежен, неценен), но и онтологически он обречен на смерть и болезни. Экзистенциальное стремление стать субъектом бытия выразилось в анекдотическом сюжете поиска чудесного спасения, которое герой готов подарить людям. Человек и доверяет природе («Сейчас их там сам организм начнет колошматить. Он-то с имя управляется!» [т. 5, с. 50]), и хочет одарить могущественным средством поддержания жизни: «А какой организм у ребенка! ... Их надо научиться прямо в луже уничтожать». Такой дар хотели бы получить люди: «Золотой памятник отольем!... На весь мир прославим!» [т. 5, с. 52]. Микроскоп – это лишь средство познания, он открывает скрытые свойства жизни, не только не приближая к спасению от зла, но и разрушая иллюзию жизни как абсолютного дара. Жизнь неотменимо таит в себе смерть, болезни, т. е. это коварный дар, потому и вещественный дар – микроскоп – можно толковать как ложный и опасный дар, разрушающий гармонию. Однако равно значим и противоположный полюс семантики дара. Добытый обманом и самостоятельными усилиями микроскоп – это метафора интенции человека к бытию вопреки его негармоничности и скрытости от человека. Человек сам проявляет сущность бытия, сам выбирает способ существования в бытии. Бытовой сюжет обнаруживает, как при расширении знаний о мире человек не отказывается ни от принятия даров жизни, того, что ценно для него и для всех, ни от дарения мелких, но необходимых для поддержания жизни вещей, ни от готовности дарить, помогая феноменам жизни (детям, жене, людям). Возвышение над жизнью невозможно, даже если возвыситься человек решает щедрым даром, ибо невозможно гармонизировать жизнь, ее «жиринки» и ее губительных невидимых «сволочей». Очевидно онтологическое (в отличие от христианского) представление Шукшина о жизни как о даре. Дар природы – жизнь – сопряжен с его временностью, неизбирательностью, нетелеологичностью. При отсутствии разумного субъекта дарения сущность дара (подлинного или ложного) определяет одариваемый, он же и распоряжается даром существования во благо или во зло.

В романе «Я пришел дать вам волю» обнаруживается подобная трактовка дарения не как сакрального и гармонизирующего акта, а как феноменальной, конкретной ситуации в отношениях человека в людьми, социумом, бытием. Сущность дара зависит от истолкования его как дарителем, так одариваемым, последствия дара могут быть как жизнетворящими, так и губительными. Сю-

жет романа демонстрирует рождение идеи дарения не вечных благ (награбленное казаками имущество легко расточается, не приносит блага), а блага, которое по-разному понимается людьми, поэтому Разин приходит в идею дать не свободу, а волю, т. е. осуществление хотений людей. Сначала он хочет дать волю сподвижникам, затем – всему народу (крестьянам, закабаленным не только дворянами, но и трудом). Шукшин демонстрирует процесс искажения дара реальными обстоятельствами (необходимость объявление себя царем, выразителем воли народа) и предательством не только самого Разина, но и идей вольности людьми, не готовыми быть свободными, обладающими разной волей. Даром нельзя наделить, нельзя заставить им распорядиться, с другой стороны, «воля» лишает возможности гармонично соединить себя с миром, с другими людьми, дар оборачивается произволом, не учитывая экзистенциальных потребностей одариваемых. Так, разинская воля отвергается не только крестьянами, но и любимой женщиной Разина, Алёной; для них ценности связей, ответственности, любви – выше вольного существования. Воля – подвижная связь внутреннего и внешнего, она не тождественна гармонии как состояния мира, это экзистенциальное состояние, когда у индивида «не болит душа» от дисгармонии жизни; при нарушении идеала индивида и состояния жизни воля превращается в произвол дарящего или в сопротивление его дару. Противоречие в сознании Разина: он любит, жалеет человека – и ненавидит его, если видит неблагодарность; его негодование распространяется на тех, кто терпит собственное унижение, не желая принимать дар воли. Идеал «воли» исходит из понимания высокого предназначения, дарованного богом: «Бог тебе ум дал, а ты измусолил его – по углам рассовал» [т. 4, с. 302]. Опасность отказа от принятия жизни как дара, ненависть к неидеальной жизни проявляется и в Разине: «Чем же тебе жизнь так мила, что ты ее, как невесту дорогую, берегёшь и жалеешь? Поганая ведь такая жизнь! Чего ее беречь, суку, если она то и дело раньше смерти от страха обмирает? ...Чего так цепился? Не было тебя и не будет. А народился – давай трястись: как бы не сгинуть!» [т. 4, с. 176].

В таком сознании возникает возможность отказа от дара жизни, желание либо подарить ее, либо поглумиться над нею в карнавальном обряде (дарение шубы воеводе Прозоровскому, повлекшее кровавые события). Экзистенциальный выбор Разина, война против несвободы, не сводится к глумлению над жизнью, но моменты карнавализации жизни (игра в царя) и смерти (похороны Стыря) свидетельствуют, что дар Разина не только не принят, но и неабсолютен: он не смог дать людям ту жизнь, какая соответствовала бы его собственным ценностям.

## АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ НАРРАТИВ И ЕГО МОТИВЫ В ПРОЗЕ СОВРЕМЕННЫХ ПИСАТЕЛЕЙ УРАЛА

---

*Е.К. Созина*

Объектом нашего внимания стали повести о детстве, созданные на Урале, даже более того – в Екатеринбурге или его окрестностях – за последние годы, хотя само понятие «последних лет» оказывается здесь довольно растяжимым. Это повесть Г.Ф. Дробиза «Мальчик. Фрагменты из жизни» (1979–2002); повести В.А. Блинова «Вождь и красotka» и «В синем небе красный парашют», первая из них датируется автором 1983 годом (что достаточно сомнительно), вторая обычно публикуется без даты; «хроника» «Насущные нужды умерших» И.Ф. Сахновского, опубликованная в последней книге 2009 года, но написанная значительно раньше, в 1998 году; «Бесконечный поезд» Е.П. Касимова 2003 года; «Имя от пришельца» Б.Н. Телкова в книге 2009 года. Их объединяет 1) упомянутая выше география; 2) литературная топография: во всех повестях речь реально идет о детстве героев-рассказчиков, проведенном в небольших уральских городках или городах, но – за исключением «романа-хроники» Сахновского – локализованных до одной-двух улиц, где и проходило детство героя (особенно показательны здесь повести Блинова); 3) вытекающая отсюда некая общность, а одновременно и своеобычность детства, определяемая особенностями как топографической, так и социальной среды – «особым бытом Урала», если воспользоваться словами классика. Уральский отпечаток очевиден даже в произведении Сахновского – несмотря на то, что он, единственный из всех авторов, движим стремлением покинуть этот край раз и навсегда, и в финале повести его герой осуществляет авторскую мечту.

Уральское детство героя каждой из этих повестей трудно и обильно не столько разнообразными «дарами», сколько лишениями и тяготами обычной жизни, которая в ту пору не особо отделяла ребенка от взрослого. Поскольку повести писались уже в новый (постсоветский) период, в каждой из них в большей или меньшей степени подчеркнуты реалии именно советской жизни, отразившиеся в сознании ребенка и подчас причудливо трансформированные им, а скорее даже – сознанием взрослого повествователя, для которого детство, согласно общепринятой мифологеме, – это «золотая» пора, а значит, переживаемые в нем трудности, даже боль и страдания обязательно искупаются иными и счастливыми качествами самого детского сознания, способного скоро забывать обиды и волшебным образом преобразовывать черное если не в белое, то в розовое, голубое и пр.

Из всех упомянутых произведений наиболее репрезентативной является, пожалуй, повесть Г. Дробиза «Мальчик. Фрагменты жизни», поистине знаковая для последних, нисходяще «советских» и постсоветских, десятилетий. О том, что выразил здесь Г. Дробиз, что влекло его к написанию этой вещи, М.П. Никулина – сама писатель и весьма уважаемый в Екатеринбурге человек, сказала так: «Повесть писалась долго – с 1979 года по 2002-й, т. е. продиктована пафосом кризисного возраста, когда неудовлетворенность прожитой жизнью заставляет человека искать виновных и беспощадно судить и себя и жизнь как не оправдавших надежды»<sup>1</sup>. Быть может, сказано чересчур резко и категорично – жизнь Дробиза, Блинова да и всех других, более молодых авторов из обозначенных выше, безусловно, сложилась, хотя последний судья здесь – сам «герой», т. е. сам автор, заявляющий свою (само)оценку созданием текста о своей жизни и в нем неизбежно судящий (а скорее все-таки – оценивающий) своего героя, а с ним вместе и время, и окружение, и тех, кто его воспитал и взрастил. По-видимому, таковы законы жанра – автобиографической повести о детстве.

Осуществляя разбор этих произведений, мы исходим в первую очередь из того уровня их организации, что держит структуру автобиографического текста: это особый характер повествования и способность рассказчика проникнуть во внутренний мир героя-ребенка. Однако анализ текстов с указанных позиций неминуемо влечет за собой отслеживание и мотивов, которые означивают вхождение ребенка в мир взрослой жизни и потому оказываются сквозными для всех повестей, и своеобразия их сюжетики, несмотря на ее фабульную заданность общепсихологическими законами развития личности и не менее общими законами среды.

Как известно, в любом автобиографическом повествовании присутствует некий зазор между героем и повествователем, он естествен и кроме чисто литературоведческих факторов объясняется различием в возрасте: обычно повествователь пишет о себе-герое, пребывая в ином временном режиме. Однако этот зазор, или промежуток, снимается переходом повествователя на точку зрения себя-героя – ребенка, подростка, юноши, благодаря чему достигается иллюзия достоверности, правдоподобия повествования, читатель обретает состояние искомого вживания в мир произведения, эмоциональной сопричастности, без чего трудно достигим эстетический эффект искусства. И именно позиция соучастия повествователя не столько в жизни, сколько в видении героя дарит читателю

<sup>1</sup> *Никулина М.* За мальчика (Вместо рецензии) // Урал. – 2008. – № 8. – С. 136.

нечто вроде рецептивного открытия, порой граничащего с впечатлением шока: в детстве героя мы обнаруживаем что-то, безусловно важное для нас самих, трогаящее нашу душу, снимающее с нее защитный слой взрослого цинизма и взрослого же забвения себя. Хотя сюжетная схема рассказа о детстве обычно незатейлива и содержит общие для всех кульминационные эпизоды: семья и родители (сестры/братья, бабушки/дедушки), первая любовь, смерть близких, инициация подростка, происходящая тем или иным способом, школьные передраги...

В повести Г. Дробиза используется нетипичный для автобиографий способ повествования: рассказ ведется от 3-го лица о некоем мальчике, в котором читатель, однако, без особого труда угадывает отражение авторского лица и авторского опыта жизни (диегетический нарратор, согласно терминологии Ж. Женетта и В. Шмида)<sup>2</sup>. Аналогичный характер имеет, казалось бы, и нарратив В. Блинова, также основанный на личном опыте жизни автора и использующий диегетическое повествование. Но повести последнего изобразительны и сюжетны – это «автобиографический мимесис» в чистом виде, сотворение беллетристики из материала своей жизни, и лишь временами, ближе к концу рассказа, автор-повествователь, меняя залог, вторгается в ткань повествования со своим собственным «я». Тем самым происходит нарушение закона «внеаходимости» автора созданному миру, вполне отвечающее законам современной литературы и маркирующее важность темы для автора, его личный интерес, личную ангажированность, т. е. все то, что обычно и называют автобиографичностью. Во многом это связано с тем, что в повестях воссоздается история страны в один из ее наиболее драматических периодов – время накануне смерти Сталина, поэтому лирические ноты смешиваются здесь с острой болью автора от воспоминаний о собственной, далеко не безобидной, наивности и преданности идеалам. Полифония экспрессий становится очевидной в моменты, когда рефлексия повествователя выходит на первый план и побеждает не собственно художественное, а документальное и публицистическое начало повествования: «Вот она, вот она, наша старая милая улица Стеньки Разина! Когда, свернув за угол, я ступил на ее тротуар, верите ли, чуть не заплакал. Хотя узнать ее, прежнюю, теперь нелегко: новые панельные дома, асфальт. <...> Но главное, что чудом сохранилось – это деревья нашего детства! <...> Кто же все-таки донес тогда в органы на школьников Соколова и Шишкина и на саму директоршу Ольгу Викентьевну? <...> А сам Василий, во всем ли

---

<sup>2</sup> В числе предшественников Г. Дробиза – И. Бунин (рассказ «У истоков дней»), В. Астафьев («Ода русскому огороду»), В. Набоков и др.



ты был чист в ту пору, не навредил ли кому, ни на кого не наклепал? Вспомни-ка, вспомни... Ах, странное было времечко, страшное, жесткое, жуткое. Бдительность, бдительность, бдительность!»<sup>3</sup>. Однако в масштабе целостного произведения беллетристичность, выражающаяся в сюжетной последовательности и «оцельняющей» завершенности внутреннего мира произведений, побеждает открытость повествовательной линии, экстраполирующей внедрение личного «я» рассказчика в изображаемый мир, так что повести Блинова воспринимаются скорее как именно «повести о детстве», автобиографический «затекст» которых актуализирован слабо.

У Дробиза все иначе. Не изображение собственно истории детства-отрочества-юности героя волнует здесь автора – как в повестях В. Блинова или Б. Телкова, и даже не опыт переживания им своей жизни, уникальность которого (переживания – не опыта!) подчеркивает И. Сахновский. Скорее – некое внутреннее развитие, внутренний рост, в процессе которого происходит освоение героем мира, как внутреннего, так и внешнего, расширение кругов взаимодействия с миром, по которым мир наступает на человека, а человек входит в него. Во многом «фрагменты жизни» мальчика Г. Дробиза перекликаются со знаменитой трилогией Л.Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», хотя само письмо уральского автора имеет гораздо более «затяжной», более комментирующий и менее динамичный характер.

С Толстым автобиографическую повесть Дробиза объединяет не только сосредоточенность на внутреннем мире ребенка-отрокаюноши (все три возрастных этапа в его «Мальчике» соединены и плавно переходят один в другой), но и одна из центральных проблем, занимающих автора-повествователя в том и другом случаях, причем у Дробиза она выражена, пожалуй, еще сильнее и отчетливее, чем у Толстого 1850-х годов – эпохи классического реализма в русской литературе. Эта проблема – человек и среда. У Дробиза она проведена не только через содержание повести, ее, так сказать, проблематику, о чем мы скажем чуть позже, но и через структуру повествования. Оформляется своего рода тройная точка зрения на героя: самого мальчика, повествователя и обобщенной среды, которую учитывает и сообщает читателю повествователь, ибо эта последняя точка зрения – выражение пресловутого «жизненного воспитания», а к нему принято относиться как к роковой неизбежности и потому стараться оценивать позитивно (ведь «жизнь» все равно не исправишь – так уж лучше извлечь из ее «уроков» побольше плюсов и отнести к ним как к плохой пого-

<sup>3</sup> Блинов В.А. Избранное. – Екатеринбург, 2008. – С. 69.

де, которой у природы, как известно, не бывает). Вот типичный пример тройственной позиции повествователя: «**Кем ты будешь?**» *Этим вопросом взрослые облегчают ребенку его размышления о будущем. В самом вопросе заложена подсказка, что будущее поддается определению и уточнению, в нем можно стать “кем-то”, и именно тем, кем хочется в настоящее время. Но для мальчика в этом вопросе важнее не “кем”, а “будешь”. Оно подтверждает его тревожную догадку, что когда-нибудь он станет взрослым. В это верится с трудом. Он ничем не похож на взрослых. А они ничем не напоминают бывших детей*»<sup>4</sup> (в тексте жирным прямым шрифтом выделена точка зрения «взрослых», т. е. обобщенной среды – своего рода максимы common opinion, о чем в применении к реализму XIX века нам приходилось писать прежде<sup>5</sup>; курсивом – точка зрения собственно повествователя, а жирным курсивом – героя, мальчика).

Отсюда главный вопрос повести – как складывается индивидуальность героя, чем, как и почему удается ему отличаться от остальных, каким образом побеждать давление среды, преобразовывать «дух времени», да и удается ли... И если в мире внешнем эти отличия носят скорее унижающий ребенка характер: неумение драться, склонность к драматизации жизненных ситуаций и частые слезы, излишняя робость и неуверенность в себе, то в мире внутреннем они оборачиваются его личностным своеобразием и приковывают к себе повышенное внимание автора-повествователя. Заинтересованное, даже пристрастное отношение повествователя к герою подчас минует стадию комментария и рождает своеобразную повествовательную диалогичность – нарратор пытается оспорить взгляд героя на самого себя, поправляет его, выполняя роль объективного наблюдателя – по сути, зеркала. Реальное зеркало, в которое смотрится мальчик, показывает ему его «уродливость» – «зеркало» же взора рассказчика говорит об ином: «Меж тем напрасно он полагал свою внешность полностью безнадежной. К примеру, не ценил по достоинству свой истинно мужской нос – с едва заметной горбинкой, с красивым вырезом ноздрей. Не понимал, что у него выразительные карие глаза, длинные ресницы, густые брови. А главное, лицо его было очень живым, все, что он чувствовал и переживал, отражалось на нем так же ясно, как он сам в “старинном” зеркале. Оно вспыхивало от восхищения или горело краской стыда, или хмурилось от внезапно нагрянувшей заботы.

---

<sup>4</sup> Дробиз Г.Ф. Свидетель. Повести и рассказы. – Екатеринбург, 2003. – С. 117.

<sup>5</sup> См.: Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург, 2001. – С. 257–340.

Особенно хорош он был, когда обижался: нижняя губа так трогательно оттопыривалась и такая замечательная глубокая печаль светилась в темно-карих зрачках!»<sup>6</sup>

Мальчик приходит в мир, когда не ценятся ни его выразительная внешность, ни его чувствительность и простодушие. «Мало хорошего в богатой чувствительности, особенно во времена, когда жизнь поставлена в такие условия, при которых непременно проста и груба. А нравы были именно таковы. В этом тоже была война»<sup>7</sup>. Война, на которую пришлось детство мальчика, накладывает свой отпечаток на взаимоотношения людей, на их лица («Когда страна воюет, даже в самом ее глубоком тылу не может быть такого обилия спокойных лиц», – из рассказа «Последняя пуля»<sup>8</sup>). Но дело даже не в ней, дело в законах среды, которым поневоле подчиняется растущий ребенок и которые вбирают в себя все: и время с его приматом общего над частным, и собственно «среду» – окружающий его разномастный рабоче-крестьянский люд, не склонный к сантиментам, и колорит края – уральцы всегда отличались некоторой угрюмостью и суровостью характера, в согласии с окружающей их природой, стилем труда и жизни. А поэтому, как пишет Дробиз, «Простыми, как кукиш, были законы повседневного общения. Ни за что и ни перед кем нельзя было добровольно извиняться, зато извинений страстно требовали. В драке: не переставать лупить, пока поверженный не попросит пощады. <...> Много неписаных правил было в играх. Главное: никогда нельзя было выйти из игры по собственному желанию»<sup>9</sup>. Запрет на желание – вот что составляло суть законов этой среды. А желание, как мы знаем, определяет свободную волю человека: ее и запрещали жизнь, обстоятельства, время Урала советской эпохи – ее всегда запрещала жизнь, тем более в России, тем более на Урале – производственном крае, сильном своими коллективными рабочими традициями.

Одним из центральных мотивов, более того – образов – детства и отрочества мальчика, раскрываемых в повести Дробиза,

<sup>6</sup> Дробиз Г.Ф. Свидетель... – С. 102. Ситуация героя перед зеркалом достаточно распространена в автобиографической прозе, укажем лишь еще раз на рассказ Бунина «У истока дней» и его же роман «Жизнь Арсеньева», кроме того, она стала предметом известных рефлексий М. Бахтина («Человек у зеркала») и Ж. Лакана («Стадия зеркала»). О заимствовании здесь говорить трудно, скорее это именно типологизм самой ситуации, ставшей удобным способом демонстрации того, как проблема «я и другой» открывается сознанию взрослеющего ребенка.

<sup>7</sup> Там же. – С. 102.

<sup>8</sup> Там же. – С. 270.

<sup>9</sup> Там же. – С. 103.

становится образ-мотив *запрета*. Он вырастает из снов героя о слепцах-погорельцах, бредущих мимо него. Пытаясь понять свой детский сон, повествователь интерпретирует его неоднократно. Вначале: «Люди в бинтах шли через его сны как молчаливый знак всего потаенного и жуткого, что есть в жизни и с чем неминуемо придется столкнуться»<sup>10</sup>. Но что есть это жуткое, о чем оно умалчивает и что прячет за собой? И тогда, из сопоставлений с другим детским кошмаром – о гибели города от руки карающего его человека («Надо думать, это была инсценировка “Гиперболоида инженера Гарина”»<sup>11</sup>), возникает еще одно толкование страшного сна: «Он посягнул и он наказан, навсегда, до конца дней своих обречен идти среди безмолвия, нескончаемым путем тишины и мрака, через тени и столбы лунного света, в которых не шевелились даже пылинки. Другие слепцы шли рядом, покорно вытянув перед собой руки. Они тоже посягнули и тоже наказаны»<sup>12</sup>. Причем – на что «посягнул» или «посягнули», не сообщается, это совершенно неважно, ибо важна сама цепочка, которую мальчик раскручивает в обратном направлении: раз есть наказание, значит, был проступок, а раз был проступок, значит, был нарушенный запрет. Из понимания, доступного сознанию героя, рождается знание повествователя, которым он обобщает свой детский опыт взаимодействия с жизнью: «Так укреплялся в нем образ запрета, сам по себе не имевший никаких очертаний, он ощущался как тягостная сила и непрерывное давление. Множество самых разных “нельзя”, явленных ему в семье, во дворе, позже – в школе, действительно произнесенные, а также такие, на которые намекалось обстоятельствами, и, наконец, внушаемые самому себе, – вместе составляли этот невидимый, ощущаемый только производимым ими давлением образ»<sup>13</sup>.

Запрет и далее будет сопровождать жизнь героя Дробиза, и власть запрета будет все время расширяться, захватывая в свою орбиту даже прошлое, предстающее в воспоминаниях: как любой интроверт, мальчик ставит между собой и внешним миром некий барьер, состоящий из его чувств, мыслей, переживаний, а скорее, мыслей о переживаниях, и поэтому власть прошлого над ним небыорима, и поэтому же он всегда немного запаздывает по отношению к миру. Без запрета невозможно и нечем жить – по сути, теперь он составляет часть его самого, это поистине его суперэго, и поэтому – «Освобождение от прошлого и радовало и опустошало. Словно размыкались ограды некоего длительного плена, и можно

---

<sup>10</sup> Там же. – С. 115.

<sup>11</sup> Там же. – С. 116.

<sup>12</sup> Там же. – С. 117.

<sup>13</sup> Там же. – С. 117.

было идти на все четыре стороны, но плен за это время стал условием существования, постоянным обстоятельством; чувствовать себя подавленным, обиженным, окруженным запретами было привычно, а идти – куда же?»<sup>14</sup>. Отношения мальчика с запретами образуют нечто вроде самостоятельной интриги в сюжетном движении повести и соответственно в его возрастном, личностном развитии. «Он уже и тогда плохо отличал запреты, действительно наложенные на него временем и обстоятельствами, от тех, которые налагал на себя сам. Он только постоянно чувствовал, как их много, различных запретов, и как он несвободен»<sup>15</sup>. В конечном итоге, несвобода от самого дорогого и любимого – от дома и улицы, где он родился и прожил жизнь мальчика, от своего города и самого себя – не позволяет ему уехать, как уезжали иные и, возможно, менее талантливые, не позволяет, как можно предположить по интонации повествователя, по-настоящему реализовать себя.

Каждый из писателей Урала дает свой топографический портрет детства, в котором тема индустрии, горно-промышленного и горно-добывающего Урала тесно связана с советским наследием. Г. Дробиз и В. Блинов, и Б. Телков, и Е. Касимов подчеркивают коллективистский пролетарский дух, пропитывавший быт их семей, весь уклад жизни советского общества эры строящегося социализма. Пожалуй, это неактуально лишь для героя И. Сахновского – он, как принципиальный и органический индивидуалист, несколько не страдает от необходимости соглашаться с мнением большинства, противоречащим его собственному, выбор такого рода для него просто отсутствует – свой собственный взгляд и своя позиция однозначно более ценны, чем любые «общинные» установки. Остальные писатели так или иначе показывают, насколько труден рост индивидуальности в мире, где общественное всегда выше личного. Каждый останавливает внимание на эпизодах, когда индивидуальности приходится пробивать себя сквозь обстоятельства времени и места, иначе говоря, рождаться. У Дробиза этому способствует резкая непохожесть чувствительного, нежного мальчика на прочую мальчишескую братию, поэтому инициационными эпизодами становятся и первая драка, и первая любовь, и первые опыты творчества.

Похожая проблема, но иначе поставленная, образует завязку конфликта в повести В. Блинова «Вождь и красотка»: семиклассники послевоенного времени задают учительнице истории каверзный вопрос о причинах высоких налогов на скотину. Последующее разбирательство политической ошибки ребят едва не разру-

<sup>14</sup> Там же. – С. 141.

<sup>15</sup> Там же. – С. 177.

шает их судьбы – «спасает» смерть Сталина, повергшая в траур всю страну. Своеобразной вакциной от власти всеобщей идеи для Василия Шишкина, одного из двух центральных героев повести, является крестьянское прошлое их семьи: родители – выходцы с Вятки, и мать, наделенная здоровым крестьянским умом, будучи вынуждена сдать любимую корову на бойню, подвергает сомнению оценки и суждения партии, так что поневоле задумывается о происходящем и сам Василий. Расставание героя с идеалами и идолами прошлого – со Сталиным, кумиром эпохи, показано Блиновым чересчур декларативно (неизвестный срывает со стены его дома портрет Сталина, который в своей искренней скорби прикрепил туда мальчик, и через некоторое время, обнаружив портрет на грязной дороге, сам Василий затаптывает его), но это вполне отвечает сюжету и стилю произведения, написанного в период пробуждения страны от сумерек истории.

По степени правдивости и обилию разнообразных подробностей в изображении жизни и быта тогдашнего времени наиболее близко к Г. Дробизу стоит Б. Телков. Но здесь же есть существенное различие. Б. Телков, вспоминая свое детство, восстанавливая жизнь родителей, дедов и бабок, нисколько не переживает за свое неприглядное место рождения и жизни. Его герой-повествователь ничего не преодолевает: растет, как все, как нормальный, средний представитель своего клана, поселка, наконец, просто «общества». Мораль семьи героя вполне совпадает с поселковой моралью: Телков показывает редкое единодушие его домочадцев и близких, а равно дальних соседей. Это не та задавливающая «свинцовыми мерзостями» среда российской провинции, что знакома нам по произведениям отечественной классики – а ее атавизмы в жизни рабочего люда Свердловска прослеживает, по сути, и Дробиз. Вполне естественный для уральского менталитета дух поселкового и заводского (пролетарского) коллективизма в не меньшей степени пропитывает картину жизни, рисуемой Телковым, но для него этот «дух» составляет нечто вроде духовного же стержня самой жизни: без взаимопомощи и «плеча» соседа, с которым ты вместе ходишь в шахту или на завод, здесь не прожить и дня.

Авторы-уральцы дотошно и крайне любовно воссоздают подробности тогдашней жизни семьи, и эти детали наполняют жизнь любого из их города или поселка, да и любого жителя региона, а некоторые, особенно символические, – любого человека советской страны и соответствующей эпохи. У Телкова это самогонный аппарат, напоминавший «космический летательный аппарат в миниатюре», елка в шахтерском клубе с сияющими праздником игрушками, сами праздники с несметным количеством бабушкиных пирогов и всеобщей обжираловкой, французские фильмы с Жаном

Маре, на которые вечерами бегают одна из молоденьких тётъ, поездки с отцом на рыбалку, история нескольких телевизоров, появление и смена которых в семье знаменует смену эпох. У Дробиза – «плоские железные колеса, с зубчиками по внутреннему кругу», которые мальчишки катали по улицам (позже мальчик понимает, что это были «тормозные диски “тридцатьчетверки”», подобранные на заводской свалке), металлические ленты, опоясывающие огороды, – еще одна примета военного времени, особняк, ставший коммунальной квартирой, с подвалом и полуподвалом, где тоже жили люди, полотняные фитили на окнах, по которым в специальные бутылочки стекали капли с «плачущих» окон. Вещи означивают время и наполняют его смыслом, на них оседает эта текучая и тягучая, как патока, материя. В повести Телкова есть несколько символических метафор, заключающих в себе стремление каждого, пишущего автобиографию, вернуть утраченное время. Это фотография и сам фотограф, ассоциирующийся у рассказчика с чудом – «...человек прячется под черную накидку, чтобы там, в темноте, поймать за хвост время»<sup>16</sup>. Это «свой, вернее, частный дом ... крохотная точка на карте, но она твоя, собственная»<sup>17</sup> (хотя «свой» дом, построенный родителями героя в его детстве, по ходу жизни он утрачивается). Меньше всего вещей оказывается в повести Касимова: это скорее вещи-символы, знаки определенных событий, важных для становления его автобиографического героя: старая шляпа, найденная в шкафу и преображающая весь мир (символ игры и детской фантазии), родной дом и дом бабки Матрены на Разрезе, финка Баразика – одноклассника героя, внезапно потерявшего мать.

Повесть Касимова наиболее фрагментарна: автор лишь придерживается автобиографической линии, порой весьма далеко отходя от нее и пытаясь воссоздать историю воображаемых предков своего героя. Он целенаправленно создает *миф* о себе-герое, причем миф романтический и этнорегиональный: подчеркнуто смешение в его герое татарских корней со стороны матери, точнее, бабки Матрены, издавна живущей на Урале, и болгарских истоков отца. Вымышленные истории болгарских предков, вынесенные в финал, конкурируют с суровой правдой уральского детства героя и в то же время обнаруживают свою художественную необходимость: они словно задают и проясняют романтическую настроенность героя-повествователя, его тягу к странствиям, его южные, морские симпатии и привязанности. Повесть Касимова – это повесть не столько о детстве, сколько о своем видении детства, о его значе-

<sup>16</sup> Телков Б.Н. Имя от пришельца: сборник рассказов. – Нижний Тагил, 2009. – С. 41.

<sup>17</sup> Там же. – С. 227.



нии в сегодняшней жизни человека. Вспоминающее-визуалистское письмо в чистом виде, приводимое в действие сенсорикой взгляда, зримыми ощущениями тогдашнего восприятия мира<sup>18</sup>. Автор стремится координировать все «свое», что таится внутри и требует выхода, включая личную и родовую, генетическую память, носящую доиндивидуальный характер. Поэтому метафора времени Касимова – это часы, которых много в доме его отца. «И все они тикали вразнобой, хотя время показывали одно»<sup>19</sup>.

Вещи, а равно дома и улицы, о которых рассказывают наши авторы, составляют прошлое, которое безвозвратно ушло – его уже не вернуть. Это история, причем не только личная, но и буквально «общественная». «Вещный мир» Дробиза предметен и зрим, но вещи и обстановка дома важны, пока мальчик еще мал: они целиком заполняют его мир, и автору важно показать, из чего состоит этот мир, интериоризуемый его героем. Вместе с мальчиком он рассматривает простые вещи словно впервые – это действительно некая философия детства (что заметила в повести Дробиза М.П. Никулина). Узнавание вещи происходит через действие, запоминание имени диктуется прагматикой – автор выстраивает цепочку совершенно «по Витгенштейну»: «Предмет произвел впечатление круглого, вытянутого, суженного кверху, прозрачного тела – и отлично, запомни, что он называется бутылкой, запомни его вид и кличку; затем обрати внимание, что в эту “бутылку” наливают воду или молоко – и это его предназначение... Итак: внешний вид, название, применение, меры безопасности – предмет освоен, можно переходить к следующему»<sup>20</sup>. Однако это – в

---

<sup>18</sup> Термин «вспоминающе-визуалистское письмо» был введен нами в книге: Созина Е.К. Сознание и письмо в русской литературе... – С. 362–373.

<sup>19</sup> Касимов Е.П. Бесконечный поезд. Повести и рассказы. – Екатеринбург, 2003. – С. 35.

<sup>20</sup> Дробиз Г.Ф. Свидетель... – С. 112. Ср.: «Представим себе такой язык: – 1) Его функция – это обеспечение коммуникации строителя А и его подручного В. В должен подавать А строительные камни. Это блоки, кирпичи, балки, колонны. Соответственно язык состоит из слов “блок”, “кирпич”, “балка”, “колонна”. А выкрикивает одно из этих слов, на что В приносит камень определенного типа. Представим себе общество, в котором это единственная языковая система. Ребенок обучается этому языку у взрослых посредством тренировки в его употреблении. <...> Часть этой тренировки заключается в том, что мы показываем на строительный камень, направляем внимание ребенка на него и произносим соответствующее слово» (*Витгенштейн Л.* Избранные работы: пер. с англ. – М., 2005. – С. 231). Г. Дробиз заканчивал политехнический институт и специально философии не обучался, поэтому сказать, насколько осознанный характер имеет в его повести аллюзия на «языковую игру» Витгенштейна, достаточно трудно.

детстве. В целом же, освоение героем мира и жизни происходит по последовательно возникающим в повествовании (и пространяющим его) векторам, означающим постепенное развитие и взросление мальчика. Такого рода векторами являются линии его взаимоотношений либо со значимыми участками среды и ее персональными «представителями», либо с получившими вдруг вес и значение символическими репрезентантами мира культуры, вообще духовности, к которой так естественно и закономерно тянется мальчик. В силу безусловной и одинаковой важности для его подросткового сознания и того, и другого миров в одном ряду здесь оказываются векторы «я и девочки», «я и Лермонтов» (провоцирующий его на размышления о себе и своем месте в мире), «я и время» (причем в буквальном смысле: как субстанция времени, которое для мальчика течет «из будущего в прошлое», и здесь неминуемо напрашивается еще одна аналогия: «почти по Хайдеггеру»), «я и школа», «я и Москва» (где живут «настоящие» писатели и куда он непременно уедет, когда подрастет), «я и соседи», а также коммунальный быт в целом, «я и мама» (ее болезнь, а затем смерть совпадают с наступлением взрослости мальчика), наконец, «время и я» (и здесь уже время – властная сила, которой вынужденно подчиняются все: «...оно тащит с собою всех: и тех, кто торопится и сам усердно гребет, добавляя к скорости течения собственную скорость, и тех, кто, как он, влачится в струях времени покорно и оцепенело»<sup>21</sup>, это возраст, сила и развитие самого героя: «Время нарацивает тебе мускулы, вытягивает тебя вверх, раздвигает тебе плечи, ломает твой голос»<sup>22</sup>). Мотив времени, смыкающийся с мотивом воспоминания и памяти, чрезвычайно важен в произведении Дробиза. Как личность его герой рождается именно тогда, когда пытается вспомнить себя и свое детство, сам еще будучи ребенком – восьмилетним мальчиком: «Вспомнить, вспомнить! Он примостился на табурете в любимом уголке за печкой, полуприкрыл глаза и разбудил в себе дорогие ранние картинки, он тасовал их в надежде, что между ними мелькнет что-нибудь новое...»<sup>23</sup>. Поэтому сюжет воспоминаний и рассказ о воспоминаниях в повести Дробиза смыкаются, переходят один в другой, а само повествование становится все более последовательным и системным по мере того, как герою удастся вспомнить о себе и о своем детстве все больше и больше подробностей. В сущности, эта закономерность объяснима психологией развития (возрастанием памяти вместе с разумом) и проходит через почти все автобиогра-

<sup>21</sup> Дробиз Г.Ф. Свидетель... – С. 231.

<sup>22</sup> Там же. – С. 233.

<sup>23</sup> Там же. – С. 138.

фические произведения, начиная с классических аксаковских, толстовских, герценовских и др.

Повести Касимова и Телкова организованы несколько иначе: это собрание в одну кошелку различных, хотя также весьма значимых эпизодов жизни автобиографического героя, образующих отдельные главы на правах целостных рассказов. «Бесконечный поезд» Касимова именуется автором «повестью в рассказах», а «Имя от пришельца» Телкова вообще определяется как «сборник рассказов» в силу того, что книга создавалась не одновременно и не последовательно. Но в собранном виде она все-таки претендует на повесть. Связь между отдельными рассказами-главами имеет не генегический характер, а чисто произвольный: что вспомнилось, что запечатлелось в памяти и на письме – и что взрослый повествователь распределяет по главам в согласии примерно с той же логикой, что выделена нами ранее у Дробиза. Однако в произведении Телкова векторы развития и воспоминания о детстве в силу их композиционной функциональности и отобранности автором более обобщенны и целостны, а кроме того, в них воплощена история не только самого героя, но и его семьи, всего поселка. Об этом говорят уже названия глав: «Имя от пришельца», «Мой дядя – Синяя Борода», «О свалках и находках», «История болезней, колдовства и врачевания», «Мои дома на земле» и т. д. Автобиографический текст и не может не быть фрагментарным, ибо таковы законы человеческой памяти, хранящей лишь то, что *запечаталось*, запечатлелось, т. е. стало основой впечатления. Поэтому подзаголовок повести Дробиза – «фрагменты жизни» – наиболее отвечает природе этих произведений.

Свои и тоже непохожие на все вышеописанное отношения между героем и повествователем складываются в повести И. Сахновского, пожалуй, наиболее безупречного художника из всех названных писателей. Автор вводит нас в сознание себя-героя-мальчика постепенно, без какой-либо оговорки своего тогдашнего возраста, т. е. фабульного времени героя: обычное вечернее укладывание ко сну, которое определяет содержание его самого раннего воспоминания о Розе – спутнице детства – могло бы происходить когда угодно, мы не сразу переключаемся в регистр восприятия ребенка и лишь по мере его рассказа о ночных думах и фантазиях начинаем понимать, кто перед нами. Однако повествователь еще долго не отпускает героя от себя, он словно простушивает его сознание своим взрослым всезнанием, комментирует своим теперешним пониманием – как, например, здесь: «И в этом новеньком пространстве тишины вдруг зазвучало наше с Розой молчание, наше обычное, ничуть не тягостное одиночество вдвоем. Мы, можно сказать, почти не замечали друг друга – бытовая

участь самых нужных людей и предметов, если они постоянно рядом»<sup>24</sup>. Последняя ремарка явно завышает возможности и героя, и повествователя, следующего за героем, – она носит авторский характер. Подчеркнем также, что создается почти двусмысленная ситуация – двое готовятся ко сну, и кто же Роза, кем она приходится герою, мы не знаем. Интрига незнания, или неполного знания, прочерчивается далее, сам герой размышляет: «Мне нужно было понять, кто такая Роза. Я только что обнаружил, что почти ничего не знаю об этой женщине»<sup>25</sup>. В ситуации почти детективной, почти криминальной неопределенности формируется первое впечатление о Розе – оно будет окрашивать последующую жизнь героя, и автор-повествователь делится им с читателем как самым дорогим и красивым воспоминанием детства. Роза встает ночью, чтобы успокоить неспящего мальчика и поправить его упавшее на пол одеяло; Роза нагая, потому что, как говорит герой-повествователь, «Роза всегда спала голая, она и меня к этому приучила». Но вот это ночное вставание, одаривающее нас синестетикой зримой телесности: «Ее лицо заслоняла плотная тень, но голое тело, гладкое и тонкое, было просвечено почти насквозь ночным серебряным светом. Едва успев прикрыть глаза, я ощутил волну теплого телесного ветра и сквозь опущенные ресницы увидел прямо перед собой маленький волнистый живот. Его затеняли груди, похожие на два высоких кувшина»<sup>26</sup>. Пронизанность женского тела ночным серебряным светом; соотнесем этот образ с последующим, главным и единственным зрительным впечатлением от Лоры, первой и главной любви Сидельникова – ее взглядом, ушедшим «необратимо»: «Но пока он все еще длится, и серо-голубые льдистые радужки, опрокинутые в невидимый жар, начинают плавиться и прибегают к защите слабой заресничной тени»<sup>27</sup>. Герой Сахновского смотрит на женское сквозь ресничную тень, его обдает жаром лунного тела, и именно лунные женщины отныне станут определять его личную «аниму» – термин Юнга здесь вполне уместен.

Первые эротические и сексуальные впечатления героев-подростков, их первые опыты общения с женским – сюжетная ситуация, нередко организующая повествование и становящаяся сквозным мотивом «повестей о детстве» и автобиографических произведений в целом. Чаще всего сам этот опыт также запрограммирован «средой» – воспитанием мальчика, происходящим не столько дома, сколько на улице, в школе, во дворе. В повести Дробиза обще-

<sup>24</sup> Сахновский И. Нелегальный рассказ о любви. – М., 2009. – С. 10.

<sup>25</sup> Там же. – С. 12.

<sup>26</sup> Там же. – С. 13.

<sup>27</sup> Там же. – С. 52.

ние с полюбившейся герою девочкой оказывается невозможно в силу того перешедшего внутрь его личности запрета, который наложен на отношения подобного рода негласными, но жесткими законами дворового сообщества («Но надо было пройти вместе через двор, под чьими-то взглядами, и все увидят, что они идут не просто так, а – вместе, они чем-то связаны; это значило открыть двору тайну, сломать собственным приказом устроенный в душе запрет»<sup>28</sup>). Внутренний запрет и впоследствии препятствует мальчику в осуществлении его влечений: как туго свернутая пружина, он несет их внутри, и подавление плоти оказывается сродни подавлению чувства свободы, так что о его женитьбе в последующей взрослой, точнее, юношеской жизни сообщается как о чем-то случайном и неважном, буквально вскользь. В этом плане погружение в стихию женского, волнующе и красиво описанное Сахновским, нетипично для разбираемого круга произведений уральских прозаиков – в той же мере, в какой нетипичен и подчеркнуто индивидуален, даже индивидуалистичен его герой. Совсем иным рисуется опыт общения с девочками и женщинами героев других повестей писателей.

Чаще всего это также взглядывание-высматривание, но имеющее отчетливый привкус запретного и стыдного. В повести Блинова подросток случайно оказывается зрителем любовного свидания учительницы и военрука, и эта общая – его и ее – тайна сближает их, а впоследствии позволяет герою осуществить страстно желаемое обладание этой женщиной, что и составляет завершающий этап его взросления. В детстве героя Телкова сексуальный опыт героя-вайера вообще имеет чрезвычайную значимость для его личностного созревания, хотя не распространяется далее смотрения или подглядывания. Здесь он несет подчеркнуто социальный, средовый смысл: так делают *все* мальчишки в окружении героя, и нарушать этот неписанный закон – значит, выглядеть белой вороной, парией. Что, впрочем, не исключает личного интереса подглядывающего мальчика. Насколько для Сахновского, а также для Дробиза важна прикрытость, утаенность сокровенного (романтический дискурс), настолько мальчика Телкова привлекает выход потаенного из сокрытия. Это обнажение сокрытого, знаменующее переход ко взрослости и к иной, не советской социальности символизируется в его повествовании образом скульптуры, увиденной им-ребенком в Тагиле, куда он изредка наезжал с матерью из своего поселка: «Я скакал впереди, пока сквозь чугунную ограду и заросли кустарника не увидел нечто такое, отчего, споткнувшись, едва не боднул головой тротуар. ТАМ стояли, вернее, бежа-

---

<sup>28</sup> Дробиз Г.Ф. Свидетель... – С. 144.

ли-порхали неведомо куда обнаженные юноша и девушка. Да! памятники... ну, конечно, не живые, но ГОЛЫЕ!»<sup>29</sup>. И тут же дается еще один вариант женского образа, воплощающего сексуальные фантазии и желания уральских подростков и мужчин: «Правда, слабую конкуренцию этой скульптуре создавало панно, висящее на бетонной перемычке между домом быта “Эра” и “Детским миром”. Конечно, нынешнему поколению подростков, видевших еще в детском садике “Эмманюэль” в натуре, по барабану наша Хозяйка Медной горы, но, как помню, пацанов из моего класса шибко впечатляла эта статная тетенька, вышедшая к людям, не то в тесном, не то в мокром платье. По холмам и впадинам на ее рельефном теле ползали восторженные взгляды всех проходящих мужчин, независимо от возраста»<sup>30</sup>. Характерная черта письма Телкова в целом: герои бажовской мифологии не просто введены в жизнь – они спущены на уровень языка, так что Хозяйка Медной горы, например, становится центральным элементом символического поля, в котором располагаются желания уральских мужчин; осуществляется «символизация символа», если воспользоваться выражением Лакана<sup>31</sup>. Одновременно эта сцена показывает нам, как для персонажей дискурса Телкова происходит замещение реального символическим воображаемым (что в целом было характерно для той эпохи и на что бывают рассчитаны средства городской рекламы и артдизайна в любое время), а сам повествователь благодаря прописыванию им этих смыслов овладевает своими фантазмами, как и своим телом, – овладевает символически, через речь<sup>32</sup>.

Но вернемся к Сахновскому. Детский опыт постижения мира определяет у него буквально всю последующую жизнь, и не только автобиографического героя, но и его женщины, его Розы: через этот опыт мы взираем на город, в котором живет Сидельников, и город возникает в руинах и серебре («Главным украшением площади служили руины будущего драмтеатра – летаргическая стройка...», «Гипсовые мешковатые фигуры труженика и труженицы у Дома культуры “Серп и молот” блистали чистым серебром...»<sup>33</sup>). А потом маленький герой дарит своей Розе самый дорогой подарок – 11 лет жизни: в день рождения он желает ей дожить до 1975 года – ведь это так далеко, недостижимо, «почти фантас-

<sup>29</sup> Телков Б.Н. Имя от пришельца... – С. 25.

<sup>30</sup> Там же. – С. 25–26.

<sup>31</sup> Лакан Ж. Имена-Отца: пер. с франц. – М., 2006. – С. 38.

<sup>32</sup> Более подробный разбор повести Б. Телкова см.: Созина Е. Ландшафты Нижнего Магила, или «Миллионеры из трущоб» им. III Интернационала // Урал. – 2010. – № 6. – С. 234–239.

<sup>33</sup> Сахновский И. Нелегальный рассказ о любви... – С. 19.

тическая дата». Пожалуй, только здесь в отношении автора к своему герою появляется легкая ирония – и осуществляется переход к иной, безличной форме повествования («Он вдруг ощутил себя носителем бесконечной щедрости...», «Преисполненный добрыми чувствами, Сидельников обвел пожирнее завершающий восклицательный знак...»<sup>34</sup>), хотя здесь же уловлена особенность обращения ребенка со временем – нечувствительность детского сознания к нашим привычным формам измерения и понимания времени. Сидельников задает Розе время оставшейся жизни, с этого момента часы начинают отсчет – и в этот момент мы узнаем о времени и возрасте героев, а также начинаем догадываться о степени их родства: «Истекал август неповторимого тысяча девятьсот шестьдесят четвертого. Месяц назад Сидельникову пошел седьмой год. Розе через два дня исполнится пятьдесят. Жить ей останется ровно одиннадцать лет»<sup>35</sup>.

Еще главу спустя детство героя истекает и вприпрыжку переходит в отрочество, которое запоминается ему как сплошная непрерывная драка, неминуемо влекущая за собой смену очередной школы. Роза умирает вместе с взрослением внука – в период его первой любви, которая по определению может быть лишь «самой большой и несчастной», а одновременно «огромной и счастливой»<sup>36</sup>. Но Роза и остается вечным сторожем внука, его защитником в уже большой взрослой жизни. Чем более взрослеет герой Сахновского, тем больше автор-повествователь отдалается от него, тем более трезвым и подчас ироничным становится его комментарий, хотя, с другой стороны, пристальная и трансформирующая очертания предметов оптика определяет и видение героя, и взгляд повествователя – в ней они родственны; отсюда рождается проникающая в глубь предметов визуальная метафоричность стиля Сахновского.

Произведения, о которых шла речь в этой статье, в сущности, неисчерпаемы – как неисчерпаема и заповедна жизнь каждого из людей, открываемая в разнообразии ее повторений и сцеплений, неожиданных случайностей и предугаданных, но от этого порой не менее загадочных закономерностей. Представление о непрерывном взаимодействии внешнего мира с внутренним и попытка понять их сплетающийся сюжет, а в нем распознать узоры судьбы движут едва ли не всеми авторами, приступающими к автобиографическому письму, хотя личные, писательские мотивы могут быть при этом весьма различны. При всей пестроте индивидуальных

---

<sup>34</sup> Там же. – С. 23.

<sup>35</sup> Там же. – С. 24.

<sup>36</sup> Там же. – С. 44.



миров, открывающихся в этих книгах, в них прослеживается не только упомянутая выше экзистенциальная общность, но и близость жизненных путей развития личности автобиографических героев, а также их нарративных воплощений, их литературных моделей. По-видимому, некоторая часть этих схождения и близостей может быть объяснена общностью судьбы человека, рожденного в определенное время именно на этой земле, которая его возвращает и задает ему особые, только ей известные ментальные схемы, стереотипы сознания и поведения, по которым, как по языку и речи, мы всегда узнаем «человека с Урала», южанина, москвича, питерца, «коренного сибиряка» и т. д. Ни социальной средой, ни отсылкой к этносу, к историческому времени эти типологические особенности не объяснишь – хотя все эти отсылы, безусловно, значимы в некоей складывающейся совокупности примет времени, места, среды. Они-то и открываются в историях созревания личности героев писателей-уральцев и, по-видимому, могут быть представлены в своего рода сверхтекстовом, а также и метатекстовом пространстве автобиографического повествования в его региональной проекции. На уровне поэтики литературного текста эти общие особенности отражаются в специфике сюжетно-мотивного построения «повестей о детстве» (отрочестве и юности), что мы попытались наметить в данной статье.

## МОТИВНЫЙ КОМПЛЕКС ВОЛК/ВОЛЧИЙ В ПОЭЗИИ ЮРИЯ КАЗАРИНА

---

*Т.А. Снигирева*

Ю.В. Казарин – доктор филологических наук, профессор кафедры современного русского языка Уральского государственного университета, автор крупных научных работ: «Поэтический текст как система» (1999), антология-монография «Последнее стихотворение. 100 русских поэтов XVIII–XX вв.» (2004), монография «Поэт Борис Рыжий» (2009).

Ю. Казарин – автор прозы, выполненной в жанре, утвержденном в конце XX века в художественном статусе, жанре записных книжек, «Пловец» (2000, 2006). В ней он на вечный, заданный Пушкиным вопрос русской словесности: «Куда ж нам плыть?» – отвечает с выношенной определенностью и убежденностью: «от берега».

Юрий Казарин – поэт, автор лирических книг, каждую из которых он с удивительным постоянством, кажется, не без иронии, но и не без серьезности в течение пятнадцати лет называл с одной и той же буквы, такой поэтической «мелочью» акцентируя их поэтическое единство. Дебютное издание вышедшее, когда поэту было 36 лет, – «Погода» (1991) состоит из «трех тетрадей», по сути, заместивших отдельно не появившиеся книги: «Пекло и тепло», «Погода», «Печаль». Далее: «После потопы» (1994), «Пятая книга» (1996). Состав следующей книги «Поле зрения» (1998), ставшей первым авторским «избранным»: «Поле зрения», «Пекло и тепло», «Погода», «Печаль», «После потопы», «Пятая книга», «Походка языка». Книга стихов и прозы «Пловец: Куда ж нам плыть...» состоит из стихотворных разделов «Путем воды», «Прощание с Иосифом» и записок «Пловец». Далее последовали поэтические книги «Побег» (2002), «Против стрелки часовой...» (2005). Издав «Избранные стихотворения (1976–2006)» (2006) и «Каменские элегии» (2009), Юрий Казарин ломает свою привычку, возможно, обозначая тем самым новый этап своей жизни и поэзии, о котором как-то сказал: «молодая старость».

Как поэт Юрий Казарин редко, но все же прибегает к прямой личной и творческой самоидентификации, в которой наряду с семейно-социальными («я был отцом, любовником и братом», «Мама, прохожий с дороги – это, наверное, я», «Я и сам был талантливейшей / Безбюджетной картиной»), возрастными («Я старый. / Мне себя не жалко») есть формулы, носящие отсвет его имени: «я в жизни твоей татарва и прохожий», «прохожий русский инородец».

Самоаттестации «прохожий» и «татарва» оттеняют его приращенность известной традиции, связанной с восприятием поэта как человека, неродственного норме, что в какой-то степени усилено Казариным определением места его жизни- и стихо-творения: «Я стихотворец северо-восточный». Отсюда – «снежное» качество его стиха. И еще одна самоидентификация: «я – снежный стихотворец», что оборачивается то «нежным», то «снежным человеком». Здесь явственно различима мрачноватая казаринская ирония, подчеркивающая «инаковость», чуждость поэта миру и – одновременно – предполагающая жадный интерес со стороны людей нормальных к человеку «снежному».

Поэтические формулы Казарина «Я писарь твой, Господь, я поводишь глагола» и «я – пасынок алфавита» также в традиции русской поэзии как XIX века («глаголом жечь сердца людей»), так и века XX (от ахматовской мысли о высшей «продиктованности» поэзии до максимы Бродского «поэт – часть речи»).

При всей завороченности философскими категориями, крепящими поэтический мир Ю. Казарина, такими, как пространство, время, пустота, жизнь, смерть, вечность, природа, космос, воздух, земля, вода, нельзя забывать о том, что весь этот мир «щебечет, движется, живет» (О. Мандельштам).

Природный мир (и животные, и деревья, и травы), как, впрочем, и погодный (и дождь, и снег, и свет, и темнота, и сумерки, и тепло, и холод), не только и не столько олицетворяется Казариным, не только органично и естественно становится его лирической оптикой и кругозором, но и является ландшафтом его души, накрепко связанным с его поэтической версией бытия.

И самая тесная, кровная связь возникает, если говорить о природном мире (в погодном – это, конечно, снег), с волком. С формальной точки зрения об этом свидетельствует уже названия стихотворений Казарина. Судя по всем книгам (и это, конечно, связано с магистральным способом поэтического мышления Казарина) преимущество номинации принадлежит состоянию или явлению природы. И среди них с безусловностью лидирует «волчья тема», что особенно бросается в глаза, если учитывать и стихотворения, названные по первой строке: «Волк», «Босый волк», «Соломенный волк», «Бирюк человеческий, самец волоокий...», «По волчьим следам, по сугробам...», «Волк – в клетке...».

В мифах народов Евразии и Северной Америки образ волка связан преимущественно с культом предводителя боевой дружины и идущего от него сюжета о воспитании родоначальника племени или его близнеца волчицей, отсюда – соотнесенность мифологемы волка с «близнечным» мифом (что, имея в виду знак зодиака Казарина, буквально толкает на филологическую вольность) и обо-

ротническим, ставшими основами известных представлений «о превращении человека в волка, выступающего одновременно в роли жертвы (изгоя, преследуемого) и хищника (убийцы, преследователя), и объединяет многие мифы о В. и соответствующие обряды, а также так называемый комплекс «человека-волка», изученный З. Фрейдом и его последователями и воплощенный в художественной форме Г. Хессе в романе «Степной волк»<sup>1</sup>.

Будучи одним из наиболее мифологизированных животных, волк считается в славянской мифологии символом «чужого». Причем амплитуда «чуждости» весьма велика: от соотнесенности с «мертвыми, предками, «ходячими» покойниками» до воплощения нечистой силы или осмысления волка как «инородца»<sup>2</sup>. Одновременно с определяющим признаком «чужой» волку «присущи функции посредника между «этим» и «тем» светом, между людьми и нечистой силой, между людьми и силами иного мира. Задирая скотину, он действует не по своей, а по Божьей воле. Существует представление: «Что у волка в зубах, то Егорий дал» (...) Обычно покровителем В[олка] и одновременно охранителем стад считают св. Георгия (Юрия, Егория) (что, имея в виду имя героя книги, вновь провоцирует филологические размышления о глубинных, чуть ли не мистических совпадениях в поэзии. – Т.С.) Широко распространены былички о человеке, подслушавшем, как хозяин волков (св. Юрий, царь волков) распределяет среди В. их будущую добычу»<sup>3</sup>.

В русском сознании «волк» несет множество смыслов, ведущих к длинным и разветвленным ассоциативным рядам. Опасность, мистика, оборотничество. Россия, деревня, зима, мороз, снег, ночь. Волчья сыть, волчье сердце, «волчара» (характер, тип поведения). Волк-одиночка (тип поведения). Волчица – особый женский характер, сильный, агрессивный и притягательный одновременно. Волчья тоска (характер состояния). Волчий вой (примета, атрибут одиночества, страха и заброшенности).

Культурно освоенный образ (от сказочного «серого волка» и колыбельного «серого волчка» до многочисленных рассказов «Волки» русской литературы XIX века) дополнился в веке XX новыми смыслами. Так, прижился на русской почве «Маугли» Р. Киплинга. Но ведущей стала иная коннотация, связанная с историей России, – не только определение века и времени как «волчьего» и/или «между волком и собакой», сумеречного, страшного одновременно и как волка и как волкодава. Важнейшей стала тема затравленности, зафлаженности, облавы: «идет охота на волков».

<sup>1</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. – М., 1991. – Т. 1. – С. 242.

<sup>2</sup> Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995. – С. 103.

<sup>3</sup> Там же. – С. 103, 104.

И здесь важны и тексты В. Высоцкого, и А. Жигулина, но можно вспомнить прекрасную волчицу Акбару Ч. Айтматова. Позволю себе процитировать несколько пафосные, но весьма точные размышления поэта, которого Казарин не принимает принципиально, но которому присуще «верхнее чутье» времени. Евг. Евтушенко в мемуарной книге «Волчий паспорт» определяет свою судьбу и судьбу своего поколения так: «Мандельштам писал: “Мне на плечи бросается век-волкодав”. Мандельштама, да и многих других, этот век безжалостно придушил. Но тогда двадцатый век был еще молодым волкодавом, во цвете сил. К счастью для нашего поколения, когда мы, перестав быть детьми, стали молодыми, век-волкодав постарел, его зубы начали крошиться. Он еще время от времени бросался на нас, но хватка была уже не та. На наше счастье, эпоха явилась к нам не только в образе волкодава, но и в образе волчицы, выкормившей нас. Шестидесятники – это маугли социалистических джунглей.

Я писал не чернилами, а молоком волчицы, спасавшей меня от шакалов. Не случайно я был исключен из школы с безнадежной характеристикой – с “волчьим паспортом”. Не случайно на меня всегда бросались, чуя мой вольный волчий запах, две собачьи категории людей, утробно ненавидящих меня, а заодно со мной и друг друга – болонки и сторожевые овчарки (профессиональные снобы и профессиональные “патриоты”).

Я счастлив, что с таким же “волчьим паспортом” я “исключен” из всех тусовок – я не принадлежу ни к одной партии, ни к одной мафии, ни к нашему выпендренному бомонду, который только прикидывается независимым, а на самом деле болтается между партиями и мафиями. Я ни с болонками, ни с овчарками.

“Волчий паспорт” – вот моя судьба»<sup>4</sup>.

Для Казарина важны разные смыслы «волчьего» мотива русской ментальности, кроме одного и тоже весьма устойчивого – «волчья стая» (оно появляется только один раз и, что характерно, это *небесная* волчья стая). Именно в «волчьем» более всего обнаруживается его «русскость», в стихе являющая себя в «хитро-сплетении» традиций.

Прежде всего это характеристика российского пространства, пространства «немерянной страны» – снежной, сугробной, ледяной, лунной, ночной, волчьей:

Ночью лунной негатив  
леса выпрастался тенью,  
темнотою окатив  
снег, прижавшийся к растенью.

<sup>4</sup> *Евтушенко Евг.* Волчий паспорт. – М., 1998. – С. 7.

На воде, где ни следа,  
волчий след на влаге твердой –  
это слепок, плиты льда  
на воде, до звезд протертой<sup>5</sup>.

Появление волка, «волчьего следа» в стихах Казарина – редко знак смерти и одновременно – успокоения/растворения в пространстве русского морозного космоса:

По волчьим следам, по сугробам  
с холодной луной на горбу  
к машине с Серегой за гробом  
и дедушкой Ваней в гробу –  
в другую деревню за хлебом,  
за снегом в живых волосах,  
вдвоем под единственным небом,  
а третий уже в небесах<sup>6</sup>.

Архетипический сюжет связи волчьего мира с миром мертвых существенен для Казарина:

Захлопнута изба  
на ставенки, как книга.  
И в воздухе волшба,  
и в поле изо лба  
зимы растет шишига.

Не пень, не волк, не че-  
ловек из круговерти,  
а – белый – на плече  
сыпучий холмик смерти<sup>7</sup>.

Но – и об этом надо сказать сразу – поскольку разговор о снеге сопряжен у Казарина с разговором о Слове и Боге, то образ волка нередко предваряет появление сакральных образов:

Ни глаз, ни слез и над  
лицом ни звезд, ни ветра,  
лишь снегопад до пят,  
и ангелы парят,  
как Лобачевский взгляд  
Николы-геометра<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Казарин Ю. Побег. – Екатеринбург, 2002. – С. 37.

<sup>6</sup> Казарин Ю. Каменские элегии. – Екатеринбург, 2009. – С. 12.

<sup>7</sup> Казарин Ю. Побег... – С. 37.

<sup>8</sup> Там же.

Стих Казарина вбирает в себя пословицы, поговорки, устойчивые выражения, связанные с мотивом «волк/волчий» славянской мифологии: «Как волка не корми, он все равно в лес смотрит», «Волка ноги кормят», «С волками жить, по-волчьи выть», «Не за то волка бьют, что сер, а за то, что овцу съел», «Выть тебе волком за овечью простоту», «Волк в овечьей шкуре» и т. д.<sup>9</sup> Но входят они в стихотворный текст не прямо, не в традиционных, лексически закреплённых вариантах, а в смысловом и переосмыслённом виде. Таков, сажem, казаринский вариант мотива «волки и овцы»:

Стриженой влаги пушистое бремя  
вытеснит – важно валящее – взгляд:  
соединятся пространство и время  
в ветхозаветный – с овцой – снегопад.

Серый каракуль да сивая смушка –  
гуще воды и волчицы пробор:  
это не выпушка, это опушка,  
это заглушка, не вьюшка, а взор<sup>10</sup>.

Очевидно, что в трактовке устойчивого мотива «волки – овцы» важна не мысль об их смертельной противопоставленности, но идея взаимозаменяемости и связи:

Все небо в ангелах. Баранье  
движенье снега кое-где,  
и выражение страданья  
застыло с ветром на воде.

Волк начинается в собаке,  
и открываются в волшбе  
мороза водяные знаки  
и сор растительный в гербе<sup>11</sup>.

В многочисленных сравнениях-определениях характера, поведения человека через «волчью метафору» доминантной для Казарина становится характеристика состояния души, сопряжённой с мистическим, темным, «иным» (что для поэта отнюдь не отрицательная оценка): «Тебя не будет никогда. / И, отраженный волчьим глазом, / не темный лес, а темный разум – / заводит в воду невода».

У Казарина нет и не может быть негативной коннотации при обращении к одному из самых значимых и мифологизированных

<sup>9</sup> См. об этом подробнее: *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. – М., 2007. – Т. 1. – С. 242–243.

<sup>10</sup> *Казарин Ю.* Побег... – С. 16.

<sup>11</sup> Там же. – С. 82.



образов русской ментальности, но авторская интенция органично вписывает его в очень русский и даже православный ряд «воля – волжба – волк», причем «воля» понимается Казариным в точной расшифровке Д.С. Лихачева (простор + ветер) и варьируется в таких ассоциативных ходах, как воля к жизни и воля любви. Так, в финале стихотворения «Лось» читаем:

Голубые ноздри  
вывернет водица.  
На глаза налипнут небо и откос.  
Далеко за лесом лыбится волчица –  
и целует запахи взасос<sup>12</sup>.

Еще явственнее обнаруживаются значимость и особенность «волчьего» мотива в поэзии Казарина при декодировке его культурологического пласта.

Это и детские сказочные серые волки (так легко по интонации сопоставимые с мандельштамовскими: «сусальным золотом горят / в лесу рождественские елки; / В кустах игрушечные волки / Глазами страшными глядят»): «На рассвете в августе недолгом / пахнет пыль на стеклах серым волком». Это и знак противопоставленности исторического – природному, времени цивилизации – вечности, реализуемый путем прямого обращения к известному мифу и к известному сюжету «оборотничества»:

Какой по счету Рим взрастили московиты,  
где цезарев пупок целуют мусора.  
И судьбы, как поля – дорогой перебиты,  
и горяча заплечная игра.

Отыщешь в голове зеленый волчий волос  
и человеческий грех сведешь на Божий стыд.  
Зачем из темноты в затылок зябкий голос  
Прохожее бессмертие сулит<sup>13</sup>

Но более всего это снежность русской природы и культуры:  
Как две свечи – надбровья  
смеркаются во лбу.  
Текут зимы низовья  
в февральскую трубу.

А в поле Пушкин мнится,  
Где жмурится волчица –  
хороший человек<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Там же. – С. 65.

<sup>13</sup> Казарин Ю. Поле зрения (1976–1997). – Екатеринбург, 1998. – С. 196.

<sup>14</sup> Там же. – С. 231.

Судьбы двух поэтов особо значимых для Казарина – Пушкина и Мандельштама – решены им в рамках темы «волчье» в поэте – знак избранности и обреченности. Поэтически необычайно дерзкое стихотворение «Золотой доской мороза...» обращено к пушкинской дуэли:

Он стоит – черней перчатки  
на снегу, где после схватки  
снегу выкусил поэт,  
где не сделал опечатки  
пестик, ступка, пистолет.

У зимы все гладь да поле,  
попынья без алкоголя  
и в малине сапоги,  
молодая старость, воля,  
Божья скорость, страсть и доля  
Делать полные круги.

Золотой озноб азарта,  
у осины бита карта,  
и пора бы наконец  
из промерзшей бакенбарды  
волчий выгрызть леденец<sup>15</sup>.

Характеристика судьбы Пушкина, на мой взгляд, – блестяща: от «молодая старость» до «Божья скорость, страсть и доля / Делать полные круги...». Чрезвычайно эффектна в своей якобы неожиданности концовка. К финалу стихотворения и герой, и автор оказываются одной – волчьей – породы: волчий леденец – волчий оскал агонии – заледеневшая кровь – вызывающе шокирующее описание смертельно раненного поэта, усиленное употреблением на грани (но не за гранью) этического и эстетического риска глагола «выгрызть», относящегося к субъекту речи и усиливающего ощущение единокровности поэтов.

В русле иной системы поэтических приемов решено стихотворение-памятник Мандельштаму. Казарин «разыгрывает» мандельштамовскую мысль и образность на площадке своего текста (здесь и образы века, волка, и знаковость первой строки «Еще ты жив и одинок», прямо апеллирующей к знаменитой первой строчке стихотворения «Еще не умер ты, еще ты не один»). Однако темой для вариации становится одно стихотворение Мандельштама – пророческое стихотворение 1922 года:

<sup>15</sup> Там же. – С. 280.

Умывался ночью на дворе.  
Твердь сияла грубыми звездами.  
Звездный луч – как соль на топоре.  
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты ворота,  
И земля по совести сурова.  
Чище правды свежего холста  
Вряд ли где отыщется основа.

Таёт в бочке, словно соль, звезда,  
И вода студеная чернее.  
Чище смерть, соленее беда,  
И земля правдивей и страшнее<sup>16</sup>.

Казаринская вариация на «заданную тему»:  
Еще ты жив и одинок  
в век между волком и собакой,  
где трехкопеечной бумагой  
оклеен черный городок.  
И в темноту фонарь забрит.  
Прищур ночей развел брусчатку.  
Как бы звезда упала в кадку –  
и до сих пор в глазах рябит.  
И звонко тусклых луж лобзанье  
во льдах с толченым кирпичом.  
И смерть с веселыми глазами  
за левым топчется плечом<sup>17</sup>.

В данном случае определение века «между волком и собакой» дано через констатацию особого времени дня – сумерек, и вновь является объединяющим «поэтовым» временем.

Итак, мотив «волк/волчий» для Ю. Казарина сопряжен с такими концептуально важными для его поэтического мировосприятия понятиями и категориями, как русская «природа и погода», русская культура и собственная «природа и погода». Отождествление «Я-субъекта» стихов Ю. Казарина с волком прямо являет себя в его определениях: *босый, человеческий, волоокий*.

«Волчий» мотив реализуется в том стихотворном тексте, в котором Казарин, чаще, чем в иных случаях, решается на весьма редко встречающийся в русской поэзии тип метафоры, находящейся на «перекрестке» собственно метафоры и метаморфозы – автометафоры, главной особенностью которой, по мысли Н.Д. Арутюновой, является «метафорическая самоидентификация поэта,

---

<sup>16</sup> *Мандельштам О.Э.* Сочинения: в 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 140.

<sup>17</sup> *Казарин Ю.* Побег... – С. 217.

проливающая некоторый свет на психологию творчества». «Автометафора, – продолжает характеристику исследователь, – по-видимому, рождается из непосредственного ощущения», и в этом процессе самоидентификации «поэт нередко выделяет то главное свойство или состояние, которое отвечает его природе. В этом случае автометафора пронизывает собой все стихотворение»<sup>18</sup>.

В этом ракурсе мотив «волк/волчий» Казарина – это мотивный комплекс, в котором происходит открытая лирическая идентификация себя и характера своего творчества, причем «волчья» автометафора полностью завладевает всем пространством стиха. Думается, есть смысл представить «волчий текст» поэта, имея в виду последовательность появления стихотворений-автометафор, хотя бы путем их названия: «Волк», «Босый волк», «Соломенный волк», «Бирюк человеческий, самец волоокий...», «Гон», «Не ангел – снегопад...», «Волк – в клетке...».

Рядоположение стихотворений-автометафор вскрывает по крайней мере две важнейшие характеристики казаринской поэзии. Во-первых, становится вполне очевидно, что «волчий» стягивает как некий центр все концептуально значимые для Казарина смыслы судьбы и предназначения поэта в мире. Его любовь: «Такая воля не по мне, / но шкуру снежно-золотую / я чую на своей спине, / когда в глаза тебя целую. / Когда от холода в утробе / зевну, поскуливая, власть / и с черным пятнышком на нлбе / открою рубчатую пасть». Его слово: «Он может собою деревню поджечь – / и волка берут с потрохами на мушку. / В такой тишине зарождается речь, / когда убивается кто-то в подушку». Его поведение: «Смотри, как радуется кровь / на круговерть крещенской пыли, / пока тебя не приручили / кормушка, пуля и любовь».

«Волчье» самоопределение вскрывает сложность диалога поэта с Богом, и совершенно неслучайно возникает одно и то же, очень казаринское, определение «босый» по отношению к трем субъектам, которые становятся тремя ликами поэта: «босый волк – босый человек – босый Бог»:

Ах, босый волк, тяжелый и прекрасный,  
твой долгий след, и легонький кадык,  
и твердый глаз, зеленовато-красный,  
и азиатский бешеный язык –

все это есть, и свято, и велико,  
однако время составляет век,  
и ты уже счастливо и безлико  
живешь себе как босый человек<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 30.

<sup>19</sup> Казарин Ю. Погода. Из трех тетрадей. – Екатеринбург, 1991. – С. 155.

В другом из стихотворений читаем: «Озябли Божьи ноги, / и мается поныне / душа в подкожной глине, / а глина на дороге. / А глина на дороге – и тянет прямым / туда, откуда Боги / приходят босиком».

Судьба поэта и его слово стягивают в одну точку и обнажают трагизм русской истории, сопряженной с общемировой («И чуешь, как женщина – весь волоокий, / и сивый, как море Марины живой: / в Елабуге стонут сопливые волки / и любят луну над твоей головой»). Резко обнажается конфликт цивилизационного и природного, о чем свидетельствует сюрреалистическая контаминация «Водопроводного волка», в котором волчий вой становится утробным воем водопроводных труб городского дома:

Не ангел – снегопад, я узнаю походку,  
так упрощается до шелкопряда шелк –  
до трепета дерев. Вот так вздувает глотку,  
распатывая дом, водопроводный волк.

Водопроводный волк, в тебе не кровь, а дратва  
надрочена смолой от уха до хвоста,  
как твердая вода – и снегопад, и жатва, –  
которой, как жратвой, набита пустота.

Во-вторых, «волчий» мотив свидетельствует, что Казарин принадлежит к «поэтам с историей» (М. Цветаева), к поэтам с чувством пути. Не только проблематика, но и поэтика «водопроводного волка» и, особенно, «волка в клетке» весьма ощутимо отлична от «волка» и «босого волка» 70–80-х годов:

Волк – в клетке  
на ребухе и воде.  
Где твои детки,  
волчица где?  
Кто это рядом? –  
Я до сих пор стою,  
встречным взглядом  
вкопанным на краю  
двух клеток –  
этой и остальной.  
Глухонемой трехлеток  
с крыльями за спиной<sup>20</sup>.

Это уже – нынешний Казарин. В стихотворении откровенно иная фактура стиха: короткая строка, формально отсылающая к

---

<sup>20</sup> Казарин Ю. Против стрелки часовой... – Екатеринбург, 2005. – С. 81.

графике детской считалки, правда, усложненная особым трехсложным в основе своей дактилическим размером, который несет ритм считалке противоположный. Рифма «детки – в клетке» вновь прямо отсылает к классическому циклу детской поэзии, актуализируя тем самым детскую память и расширяя время стихотворения – вся жизнь, что «от противного» усиливает трагический быто-бытийный смысл текста. При внешней простоте и ложной легкости ритма Казарин использует сложный прием «обнажения приема»: разделение «Я-субъекта», являющегося ситуативным героем (задающим вопросы, разговаривающим, смотрящим) и собственно героя – «волка в клетке». Но, естественно, разделение это мнимое: очевидна зеркальность героев, общность судьбы-смыслотраты. «До сих пор стою»: взгляд на волка – это непрекращающийся взгляд в свою душу и жизнь («стою как вкопанный»). Край клеток – вновь мнимость, две клетки суть ипостаси одной – жизни. «Глухонемой трехлеток с крыльями за спиной» – автохарактеристика, вновь ведущая к открытому сопоставлению своей породы и судьбы с волчьей, но теперь уже не свободной и вольной, способной «деревню поджечь». Однако, попав, вернее осознав себя в клетке/тюрьме, узилище жизни, утративший почти все, поэт помнит/чувствует свою инаковость и избранность – «с крыльями за спиной». Так возникают несколько иные координаты поэтического мира и несколько иная лирическая интонация.

## ПОВТОРЯЮЩИЕСЯ МОТИВЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ЮРИЯ РЫТХЭУ

---

М.А. Бологова

Ю.С. Рытхэу (1930–2008) – один из наиболее значительных писателей малочисленных народов, один из столпов чукотской литературы, начал активно публиковаться в 1950-е годы (первая публикация – в 1947 году) на чукотском и русском языках (в том числе в авторизованном переводе А. Смоляна), в России перестал печататься с 1990 года и вернулся как писатель лишь в 2000-х годах. Его творчеству, весьма существенному по текстовому объему, посвящено немало исследований<sup>1</sup>.

Как начинатель и зачинатель, фигура, стоящая у истоков, писатель воссоздает свой мир с чистого листа, с нуля одновременно для двух читательских аудиторий – для своего народа: он должен узнать ту жизнь, о которой повествует, те места, которые описывает, а в героях отобразить своих земляков, их характерные черты, манеры, особенности: и для русского (советского) и шире – европейского, американского читателя, который очень смутно представляет себе арктическую «цивилизацию»<sup>2</sup>, но хотел бы узнать о ней больше, и об основах жизни, и о ее деталях и подробностях. Такая задача побуждает к созданию не столько отдельных произведений, самостоятельных и самодостаточных по замыслу и форме выражения, сколько к реконструкции единой авторской вселенной, где во всех книгах описывается одно ограниченное своим своеобразием пространство, действуют одни законы жизни, живут одни и те же люди, переходя из главных героев в фоновые персо-

<sup>1</sup> Из вышедших в последние десятилетия можно назвать кандидатские диссертации о творчестве писателя (*Шпрыгова В.П.* Автобиографическая художественная проза Юрия Рытхэу (Проблемы героя, духовное и эстетическое своеобразие): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1998; *Колупаева М.В.* Проблематика и жанровое своеобразие романов Юрия Рытхэу 80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005; диссертация о Рытхэу написана также во Франции М. Зальцманн), сборник научных статей о нем (Юрий Рытхэу и русская литература. – Магадан, 2000), раздел в книге (Чукотская литература. Материалы и исследования: сборник / Сост.: В.В. Огрызко. – М., 2007. – С. 103–274), книги (*Роговер Е.С., Колупаева М.В.* Творчество Юрия Рытхэу: монография. – СПб., 2005; *Роговер Е.С.* Изучение творчества Юрия Рытхэу в школе: пособие для учителя 5–11-х классов общеобразовательных учреждений. – СПб., 2006) и др.

<sup>2</sup> Особенности «циркумполярной цивилизации» посвящен сайт: <http://arcticmuseum.com/>



нажи и тем скрепляя дополнительно единство мира. Подобная поэтика создана О. де Бальзаком, Э. Золя, Дж. Джойсом, У. Фолкнером, получила распространение она и в современной русской прозе (циклы Ю. Буйды, А. Эппеля и др.). Органичной она оказалась и для Ю. Рытхэу. Его проза изобилует вариациями одних и тех же сюжетных ситуаций, повторяющимися мотивами. Однако это не издержки конвейерного творчества, когда количество перегоняет качество (в конце концов, несколько десятков литературных произведений для шестидесяти лет литературного труда не чрезмерно много), а необходимость создать единый мир, рассмотреть одно и то же явление с разных сторон, с разных временных дистанций, в разных системах взглядов и ценностей, глазами разных людей или одного и того же, прошедшего духовную трансформацию человека. Эти повторяющиеся мотивы (ситуации, образы) создают константы чукотского мира Ю. Рытхэу, для автора и читателя на них, как на скрепы и на основу, натягивается ткань всего остального бытия.

Обозначим и рассмотрим здесь хотя бы некоторые фундаментальные мотивы творчества писателя, задающие вектор развития созданному им миру. Их можно разделить на несколько обобщающих групп, характеризующих мироустройство, образ и стратегию жизни героев в целом.

I группа – испытания на зрелость и жизненную силу, которые должен постоянно проходить герой, опасности, которые он должен непрестанно преодолевать.

II группа – награды, ждущие сильного героя, радости, переход на новый уровень бытия и существования (а там испытания могут усложняться, но и добавляться новые награды, и так по спирали).

Такая структура, напоминающая прежде всего об инициациях, связана с тем, что описываемая культура чукчей исходно архаическая, с заданной и воспроизводимой из поколения в поколение моделью жизни в очень суровом краю, где борьба за выживание и неустанное доказательство своей жизнеспособности решают все; в нее вносятся новые реалии и жизненные цели, которые этой культурой принимаются или отторгаются, а также видоизменяют ее или разрушают. Кроме того, жизнь на Чукотке и ее обитатели обладают рядом неотъемлемых свойств, которые воспроизводятся от текста к тексту в формулах постоянных эпитетов, знаков места и времени, сопутствующих лейтмотивов (группа III). Со всем этим соединяются сюжеты, которых требует от писателя включенность в советскую систему и принадлежность советской (соцреалистической) литературе (группа IV). Отчасти они вписываются в общую структуру выдержанного испытания и награды за него – но

вого уровня сознания и жизни, но одновременно чувствуется, что это *извне* скрепляющая текст структура, не скелет, но каркас, который покрывается мотивами группы III, тогда как для групп I и II они – живая изначальная плоть текста. Если же говорить о литературной традиции, то в группах I и II могут проглядывать как классические литературные образцы, так и фольклор, мифология. В группе IV более очевидно воздействие прецедентов русской и советской литературы<sup>3</sup>. Выделим также группу V с собственно фольклорными сюжетами, которые попадают в тексты Ю. Рытхэу не так часто и не в том объеме, в котором бы хотелось его исследователям и читателям, преимущественно в виде вставных новелл.

Перечислим эти сюжеты и сюжетные мотивы с указанием текстов, где они встречаются; за пределами рассмотрения остались повторяющиеся эпитеты, лейтмотивы, не имеющие выраженных сюжетобразующих свойств. В группе I мужские и женские испытания разделены, поскольку образ жизни мужчин и женщин различался настолько, что женщины даже говорили на ином (фонетически, но язык чукчей до начала 1930-х годов был только устный) языке и не могли говорить на мужском, как и наоборот. Отдельно выделены семейные коллизии, поскольку в родовой жизни мужчины и женщины взаимодействуют, и иначе быть не может (сюда включаются также и мотивы, связанные с детьми), а сложности социальных отношений принципиально отличаются от борьбы за выживание в природных условиях. Женских сюжетов меньше, чем мужских, что объясняется как меньшим разнообразием женской жизни и меньшим числом опасностей, которым она подвергается регулярно, так и гендерной принадлежностью автора.

Данное исследование охватывает не все творчество писателя, но значительную его часть (все периоды и жанры), и выполнено на материале следующих текстов: «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Самые красивые корабли» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Иней на пороге» (1971), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Голубые песцы» (1964), «Любовь Ивановна» (1964), «Паруса» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Молчание в подарок» (1976), «Воспоминание о Баффиновой Земле» (1977), «Джеймс Бонд стучится в дверь» (1977), «Женитьбен-

---

<sup>3</sup> Расположение и нумерация мотивов в рамках групп – произвольные. При перечислении сюжетов под звездочками (\*) даны особые варианты мотива в рамках общего по смыслу. Знаком (-) выделены сюжеты, которые существенно отличаются друг от друга, но в то же время принадлежат более объемлющему, обозначенному цифрой.

ная бумага» (1977), «Когда киты уходят» (1977), «Любовь» (1977), «Сегодня в моде пиликены» (1977), «Хранитель огня» (1977), «След росомахи» (1977 – повесть, 1978 – сценарий), «Когда уходят киты» (1981), «Числа Какота» (1981), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2002), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Лунный пес» (2004), «Дорожный лексикон» (издано посмертно в 2010 году).

За пределами рассмотрения остались: «Волшебная рукавица» (1963), «Самые красивые корабли» (1973, сценарий), «Дорога в Ленинград» (1974), «Операция “Чукотка”» (1974), «Полярный круг» (1977), «Ирвытгыр: Повесть-путешествие во времени и пространстве по Берингову проливу» (1980), «Тэрыкы» (1980), «Снегопад в июне» (1983), «Прямо в глаза» (1985), «Аптак: Современная легенда» (1986), «Гок и Снежинка» (1986), «Люди долгой весны» (1987), «Интерконтинентальный мост. Легенда о будущем» (1989), «Свет и тени полярного сияния» (1989), «Путешествие в молодость, или Время красной морошки» (1991), «У оленьего озера» (1991), «В зеркале забвения» (2001), «Последний шаман» (2004) и некоторые другие рассказы.

## 1. ИСПЫТАНИЦ

### а) мужские

1) поединок с медведем (*умкой*<sup>4</sup>) («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Песня о двух ветрах» (1960), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Лунный пёс» (2004), «Дорожный лексикон» (2010));

2) добыча **зверя** в тяжелых природных и погодных условиях (нерпа, лахтак, морж, кит, утки, рыба) – отсрочка голода и голодной смерти («Судьба человека» (1953), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Самые красивые корабли» (1967), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Числа Какота» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След росомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Лунный пёс» (2004), «Дорожный лексикон» (2010));

\* убийство животного для жизни («Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986));

<sup>4</sup> Жирным шрифтом выделены семантические характеристики, наиболее значимые для данного мотива (смысловая сердцевина). Тексты указаны в скобках с датой первой публикации в хронологическом порядке.

\* убийство животного сверх необходимого для выживания – следует наказание человеку («Айвангу» (1964), «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987));

3) **холод**, замерзание («Имя человека» (1953), «Нунивак» (1963), «Время таяния снегов» (1967), «След россомахи» (1977, 1978), «Дорожный лексикон» (2010));

\* девушка отогревает мужчину – не мужа собственным телом, спасая его от смерти («След россомахи» (1977, 1978), «Остров надежды» (1987));

4) герой разбирает хитрый **механизм** (граммофон, часы, двигатель и т. п.), надеясь добраться до маленьких человечков, которые живут внутри, иногда получает выговор («Анканау» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Магические числа» (1986));

5) испытание **одиночеством** на охоте на несколько дней / на работе («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Айвангу» (1964), «Анканау» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Остров надежды» (1987));

6) охотник, **заметенный** пургой («Двадцать банок сгущенки» (1960) – школьник, думающий о традициях охотников, «Голубые песцы» (1964) – аэродром, невозможно улететь, «Анканау» (1964), «Самые красивые корабли» (1967) – аэродром, «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «След россомахи» (1977), «Остров надежды» (1987));

7) наказание за нарушение старинного **обычая** / запрета или наоборот, его исполнение («В долине Маленьких Зайчиков» (1962) – муж помогает жене во время родов, «Анканау» (1964) – сын полез вперед старшего за едой, пальцы попали под нож, «Время таяния снегов» (1967) – болезнь после сжигания амулета и др., «Сон в начале тумана» (1966), «Иней на пороге» (1971), «Метательница гарпуна» (1973), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

\* неисполнение обычая, когда больной родственник просит помочь ему умереть, новая правда жизни («Айвангу» (1964));

8) полноценная жизнь с **ампутированными** конечностями (обморожение, несчастный случай) («Нунивак» (1963) – большое сердце, «Анканау» (1964) – пальцы, «Айвангу» (1964) – без ног, упоминается аналог из советской литературы – «Как закалялась сталь», мотивные отсылки к «Повести о настоящем человеке», «Сон в начале тумана» (1966), «Белые снега» (1975));

9) **голодание** во время полярной зимы и пурги, когда охота невозможна: поедание ремней, подошв, отходов со стенок мясной ямы и т. п. («Двадцать банок сгущенки» (1960), «Самые красивые

корабли» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Любовь Ивановна» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След россомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

\* **воровство** ребенка во время военного голода («Айвангу» (1964), «Любовь Ивановна» (1977), «Дорожный лексикон» (2010));

10) **убить собак** во время голода / лишений. Для чукчи / эскимоса собака – член семьи, не отличается от человека, этот поступок невозможен / отношения с **собакой** («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Голубые песцы» (1964), «Айвангу» (1964) – собаку Айвангу убивает русский за свинью, «из людей ты худший», «Время таяния снегов» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Молчание в подарок» (1976), «Числа Какота» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

\* **мысли собаки о жизни / собака становится человеком** («Вэкэт и Агнес» (1972), «Лунный пёс» (2004));

\* **высшая оценка женской красоты – сравнение с сукой** («Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

11) **овладение пришлым человеком языком** («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Нунивак» (1963), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973) – налаживание преподавания чукотского в школах, «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След россомахи» (1977) – новое открытие глубин и тонкостей родного языка, «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003)) / **отказ разговаривать на чукотском языке** в знак сопротивления («Женитьбренная бумага» (1977), «След россомахи» (1977) – чукчанка-библиотекарь забыла родной язык);

12) **участие в переписи населения / детей для школы** (недоверие к этому процессу и его целям) («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Женитьбренная бумага» (1977));

13) **обучение грамоте / счету:**

\* **всей семьей** («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Песня о двух ветрах» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Сон

в начале тумана» (1966), «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Женитьбренная бумага» (1977), «Любовь» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

\* чукотский **Ломоносов** – из яранги до Ленинградского университета («Тэгрынэ летит в Хабаровск» (1953), «Песня о двух ветрах» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Время таяния снегов» (1967) – становится писателем, «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975); «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След росомахи» (1977) – ученая степень, фольклорист);

14) не **утонуть** в ледяной воде – чукчи не умеют плавать, по обычаю спасать тонущего нельзя – это жертва богам («Судьба человека» (1953), «Песня о двух ветрах» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «След росомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

15) **унесенные** на отколовшейся льдине («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Судьба человека» (1953), «Самые красивые корабли» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972) – как возможная опасность, «Белые снега» (1975), «След росомахи» (1977), «Любовь» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

16) угроза смерти от **сжатия льдов**, ледяного вала («Самые красивые корабли» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Остров надежды» (1987));

17) отношения с **торговцами** (американскими и русскими до-революционными), несправедливый обмен, кабальная зависимость («Люди с того берега» (1953), «На шхуне “Мэри Сайм”» (1953), «Новогодняя ночь» (1953), «Рождественская ночь» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Самые красивые корабли» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

18) **алкоголизм** чукчей, не поддаются ему («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След росомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));



\* революционеры / американцы выливают спирт на снег – чукчи собирают и едят его («Новогодняя ночь» (1953), «Рождественская ночь», 1960), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Остров надежды» (1987) – собаки);

\* бедственная жизнь спившихся эскимосов в Канаде и США, их попытки подработать на выставках экспонатами («Люди с того берега» (1953), «На шхуне “Мэри Сайм”» (1953), «Нунивак» (1963), «Иней на пороге» (1971), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Воспоминание о Баффиновой Земле» (1977), «Джеймс Бонд стучится в дверь» (1977), «Чукотский анекдот» (2001) – инверсия, спиваются в России, не пьют в Америке);

\* подвыпивший чукча пародирует советские штампы официальных речей и издевается над ними («Вэкэт и Агнес» (1972), «Дорожный лексикон» (2010));

\* выпивший чукча становится слишком болтливым и предаёт друзей и семью («Голубые песцы» (1964) – просто разговорчивым, «Самые красивые корабли» (1967) – продает дочь, «Сегодня в моде пиликены» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

19) животное наносит **ущерб** имуществу: съедает запасы пицци, олень наступает копытом на пластинку, песец сгрызает унты («Голубые песцы» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987));

20) **повторение** действия-ритуала совершенного в прошлом самим героем или тем, кого он любил, чтобы понять / воспроизвести переживания и мысли того момента («Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987));

21) общение чукчи с **милиционером** в крупном городе – недоверие к «нарушителю» переходит в помощь ему («Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975) – присланный милиционер как помощник чукчам, «Конец вечной мерзлоты» (1977) – милиционер обыскивает жилище чукчи, «Чукотский анекдот» (2001) – инверсия, милиция поддерживает русских преступников, «Дорожный лексикон» (2010));

22) чукча – герой дня – отвечает на вопросы о жизни и культуре своего народа русским / иностранцам, защищает прогресс, а не устаревшие обычаи, с честью выдерживает **экзамены** («Соседи на десять суток» (1953), «Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Молчание в подарок» (1976) – инверсия, слишком

говорливый русский, чукча дает ему рок молчанием, «Чукотский анекдот» (2001));

23) проход по опасной скале, чреватый падением:

\* успешный («Имя человека» (1953), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964));

\* герой падает («Нунивак» (1963), «Анканау» (1964));

24) **рэккэны** (маленькие человечки на маленьких нартах) привозят в селения болезнь, многие люди умирают («Айвангу» (1964), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Когда киты уходят» (1977)) / **кэле**, по утверждению шамана, требуют жизни больного («Песня о двух ветрах» (1960), «Время таяния снегов» (1967), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987) – борьба со злым духом острова);

25) при чукче говорят на **иностранном** языке о нем – он понимает, о чем речь, говорившие смущаются («Соседи на десять суток» (1953), «Айвангу» (1964), «Магические числа» (1986), «Чукотский анекдот» (2001));

26) чукчу **арестовывают** и сажают в «сумеречный дом» / ссылают («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964) – где обычно живет русский милиционер с чукотской женой и детьми, поскольку преступников нет, «Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987) – упоминание, «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

27) **образованный** человек (аспирант) выбирает жизнь в стойбище для этнографического исследования, выдерживает все испытания и постепенно отрекается от своих прежних взглядов, проникаясь образом мыслей и чувствами людей, с которыми сроднился и желает им счастья («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Остров надежды» (1987) – частично, «Чукотский анекдот» (2001) – чукча Михаил Меленский, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – счастья вне цивилизации, коллективизации, разрушения уклада);

28) **побег** чукчи / эскимоса через Берингов пролив в Америку («Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Остров надежды» (1987) – освоение острова, чтобы его не заняли иностранцы, «Чукотский анекдот» (2001) – мечты о том, что Россия продаст Чукотку США, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – Анна выживает, Атата гибнет);

\* братья остались по разные стороны границы, иногда ее случайные пересечения в бурю («Нунивак» (1963), «Дорожный лексикон» (2010));



29) **белый человек** поселяется вместе с чукчами, достойно проходит все трудности их жизни, приобретает уважение, отказывается в итоге от возвращения в свою среду («Сон в начале тумана» (1966), «Белые снега» (1975), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003)):

\* эскимос, воспитанный белыми, не может прижиться в мире предков, но и не может вернуться назад («Воспоминание о Баффиновой Земле» (1977));

30) испытания на **шамана**: путешествие к мертвым с помощью мухомора, на разрушение моральных норм, на неуязвимость от оружия и т. п. («Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

31) испытание новым **знанием**: о числах и их бесконечности («Числа Какота» (1977), «Магические числа» (1986), «Дорожный лексикон» (2010)); о технике («Самые красивые корабли» (1967), «Остров надежды» (1987));

32) конкурс традиционных **танцев** и песен, их переделка по заказу времени («Люди с того берега» (1953), «Нунивак» (1963), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

33) душевные муки, чувство **вины** (за неспособность прокормить семью, защитить близких, алкоголизм), раскаяния, своей ненужности, неприспособленности, стыд, отчаяние, унижение – самоубийство как итог, часто вместе с женами и детьми («Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

\* случайное убийство друга («Сон в начале тумана» (1966));

34) снежная **лавина** из-за выстрела – смерть под ней / спасение («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

35) совместная постройка **школы** и заботы о ней в ущерб охоте и сохранению добычи («Время таяния снегов» (1967) – общезнания, «Иней на пороге» (1971), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Остров надежды» (1987));

36) **авария** / поломка мотора – найти суть проблемы и починить («Анатолий и Инрын» («Товарищи» (1953, 1960)), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010) – приручение автомобиля);

37) тяжелая **работа** в советском коллективе – долбить вечную мерзлоту и т. п. («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Остров надежды» (1987));

38) **шторм** («Имя человека» (1953), «Нунивак» (1963));

39) **чукча-путешественник** по разным странам («На шхуне “Мэри Сайм”» (1953), «Новогодняя ночь» (1953, «Рождественская ночь», 1960), «Сон в начале тумана» (1966), «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Джеймс Бонд стучится в дверь» (1977), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

\* прогулки по Ленинграду, подробная топография («Время таяния снегов» (1967), «Дорожный лексикон» (2010));

#### **б) женские**

1) женщина выбирает **самостоятельный** путь в жизни, не торопится замуж («Анканау» (1964), «Метательница гарпуна» (1973));

2) женщина-**охотница** (традиционно мужское занятие, дева-воительница) («Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «След росوماхи» (более очевидно в кино-сценарии 1978 года, в повести 1977 года героиня занимается этим в силу необходимости, от отсутствия выбора, когда основной уже сделан) / подпольщица, выдерживает пытки («Конец вечной мерзлоты» (1977));

3) красавица-**чукчанка** влюбляется в русского / иностранца, рождает от него детей («Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Метательница гарпуна» (1973), «Женитьбренная бумага» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Сегодня в моде пиликены» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

4) **тангитанка** (русская женщина) влюбляется в чукчу / эскимоса, рождает от него детей («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Нунивак» (1963), «Время таяния снегов» (1967), «Метательница гарпуна» (1973) – неразделенная любовь, «Белые снега» (1975), «Любовь Ивановна» (1977), «След росوماхи» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

5) **художник**, творческая личность, в том числе и женщина («Последняя яранга» (1960), «Самые красивые корабли» (1967), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Сегодня в моде пиликены» (1977), «След росوماхи» (1977), «Магические числа» (1986), «Когда уходят киты» (1981), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

\* чукча – талантливый художник (независимо от пола) создает необычный подарок белому человеку, произведение искусства:

а) оно оценено по достоинству («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Трубка мира» (1953), «Айвангу» (1964));

б) человек не понял глубины символа («Сегодня в моде пиликены» (1977));

б) **Асоль**: женщина проводит все свободное время на берегу моря, наслаждаясь его видом / ожидая уплывшего возлюбленного («Анканау» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001));

7) **собираательство**: на берегу дары моря (морская капуста и др.), в тундре сладкие корешки в мышиных норках, листья для закваски, морошку («Песня о двух ветрах» (1960), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Сегодня в моде пиликены» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001));

8) **хозяйственные**: забота о пологе, одежде (шитье), чистоте жилища и т. п. («Окошко» (1953), «Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «След росамахи» (1977), «Женитьбная бумага» (1977), «Любовь» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977) – чукчанка в услужении у русских, «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

9) **завистливая** чукчанка («Айвангу» (1964), («Анканау» (1964), «Магические числа» (1986), «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – зависть ревнивой соперницы);

10) эскимоска / чукчанка – санитарка / медсестра ради бескорыстной помощи людям («В долине Маленьких Зайчиков» (1962) – врач, «Чукотский анекдот» (2001));

11) спасение девушки от **насильника** («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Любовь Ивановна» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001) – не спасли);

## **в) семейные**

1) отцы и дети, отношения:

– отцы погружены в традиционный уклад жизни, неграмотны или не вполне овладели письменной речью; дети учатся в школе, интернате вдали от родителей, потом возвращаются, чтобы перенять и продолжить дело предков, но уже образованными людьми,

справляются с традиционными трудными задачами («Окошко» (1953), «Тэгрэнэ летит в Хабаровск» (1953), «Анканау» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Молчание в подарок» (1976));

– дети сбегают из интерната, тоскуя по дому («Белые снега» (1975));

– ребенка забирают для воспитания и образования в Европе / Канаде («Числа Какота» (1977), «Воспоминание о Баффиновой Земле» (1977), «Магические числа» (1986));

– отец мечтает о светлом будущем сына / дочери, связанном с образованием – конфликт с выбором взрослого ребенка («Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), – чтобы дочь стала учительницей, «Вэкэт и Агнес» (1972));

\* инверсия – сына направляют в педагогическое училище, отец хотел бы, чтобы он продолжал семейное дело («Скитания Анны Одинцовой» (2003));

– пасынок сопротивляется воспитанию отчима («Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967));

– отец дает сыну спартанское воспитание («Имя человека» (1953), «След росомахи» (1977));

– рождение ребенка: пришедший «гость» дарит подарки всем пришедшим в ярангу и показавшим мизинец, выказывает свою щедрость («Имя человека» (1953), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «След росомахи» (1977), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

– название новорожденного говорящим чукотским именем («Имя человека» (1953), «Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Судьба человека» (1953), «Самые красивые корабли» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Метательница гарпуна» (1973), «Джеймс Бонд стучится в дверь» (1977) – не могут выговорить эскимосское имя и переименовывают в киногероя, «След росомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

– отец ставит на новорожденного ребенка клеймо, как и на свой скот («Метательница гарпуна» (1973));

– мать, разлученная с сыном / дочерью на долгие годы («Сон в начале тумана» (1966));

\* с повзрослевшим ребенком отношения не складываются («Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «След росомахи» (1977));

– мать воспитала хорошего сына («Последняя яранга» (1960), «Самые красивые корабли» (1967));

– мать спасает своего ребенка («Метательница гарпуна» (1973) – волк идет за истощенной женщиной по следу);

– ребенок рождается похожим на того, о ком мать думает во время зачатия, запреты во время беременности («Остров надежды» (1987));

– бабушка как главная воспитательница и авторитет («Время таяния снегов» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Когда киты уходят» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

– маленький / грудной ребенок умирает от болезни / голода – переживание отцом / матерью его смерти («Сон в начале тумана» (1966), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

– все родственники умирают во время голода / эпидемии («Воспоминание о Баффиновой Земле» (1977), «Числа Какота» (1977), «Магические числа» (1986));

– семью убивают пришлые белые с особой жестокостью (преступники, бежавшие из лагерей; представители власти) («Иней на пороге» (1971), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

– русские хотят усыновить чукотского ребенка и уехать – ребенок отказывается («Самые красивые корабли» (1967));

– муж убивает жену в пьяной ссоре («Чукотский анекдот» (2001)) / избивает непослушную жену («Самые красивые корабли» (1967));

– чукчи как народ вымирают под властью русских («Чукотский анекдот» (2001));

– переживание ребенком болезни родителя («В долине Маленьких Зайчиков» (1962)) / слепой старый чукча, мечта дочери вернуть ему зрение («Магические числа» (1986)) / сын мечтает о выздоровлении больной матери («Самые красивые корабли» (1967), «Белые снега» (1975));

## 2) брачные структуры:

– чукотский брак – фактический, жена – женщина, с которой мужчина стал близок («Сон в начале тумана» (1966), «Любовь» (1977)), накладывается структура советского миропонимания (до революции власть этими вопросами не занималась), где брак – это его регистрация на «женитьбной бумаге», следовательно, возможны разнообразные внебрачные отношения, конфликтные из-за неполного совпадения взглядов и потребностей:

\* влюбленные вместе живут, но девушка не хочет выходить замуж, чтобы реализоваться профессионально (это вызывает горе родителей и жениха), брак заключается из-за рождения ребенка («Анканау» (1964));

\* адюльтер – герои идут навстречу своим чувствам, несмотря на брак одного или обоих («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Метательница гарпуна» (1973), «След россомахи» (1977) – чукотские Ромео и Джульетта, трагический финал; «Чукотский анек-

дот» (2001) – несмотря на брак обоих, препятствия властей их соединению, «Дорожный лексикон» (2010));

\* мужчина отказывается от женщины, потому что не принимает ее ценностей и жизненного выбора («След росомахи» (1977));

\* из-за отсутствия регистрации брака ребенка записывают на имя матери, а не трагически погибшего до его рождения отца («Самые красивые корабли» (1967), «Конец вечной мерзлоты» (1977));

\* у женщины и отца ее ребенка было лишь один раз соединение душ и тел, но память об этом она хранит всю жизнь («Самые красивые корабли» (1967));

\* трудности в личной жизни у слишком образованной героини («Анканау» (1964) – переживает, что не приглашают танцевать в клубе, («Метательница гарпуна» (1973));

\* девушка отталкивает недостойного русского ухажера (хвастовство, алкоголизм, алчность) с применением физической силы («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Анканау» (1964));

\* неразделенная любовь чукотского чудака («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967));

\* брак регистрируется после очень длительного существования («Женитьбренная бумага» (1977));

\* по воле злого отца и из-за отсутствия регистрации муж лишается фактической жены («Айвангу» (1964));

\* власти чинят препоны за «незаконное сожительство», демонстрируют свое презрение («Чукотский анекдот» (2001));

\* брак с бумагой для его защиты от старых брачных норм / злой воли отца («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Белые снега» (1975));

\* муж-подкаблучник – рассказывает все новости дня толстой жене / женщина перестает им командовать, когда он занимается настоящей мужской работой («Нунивак» (1963), «Голубые песцы» (1964));

\* мужчина откладывает оформление отношений, заставляя женщину страдать из-за этого («Нунивак» (1963), «След росомахи» (1977));

– брачные традиции и их нарушение:

\* жену нужно было отработать на службе у ее отца, за это время она могла забеременеть, но мог прийти и «лучший» жених и забрать женщину себе («Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Остров надежды» (1987));

\* ребенок от иностранца (моряка с судна / торговца) как благо и польза, его европейская внешность и чукотское воспитание

(«В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Самые красивые корабли» (1967), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001) – временные «мужья» с легкостью бросают чукотских и эскимосских жен и детей, «Дорожный лексикон» (2010));

\* случайная связь с нелюбимой женщиной, тяжелый осадок («Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Дорожный лексикон» (2010));

\* побег с любимой в тундру от власти тех, кто разлучает их («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Айвангу» (1964));

\* осиротевшую женщину берут второй женой; первоначально конфликтные отношения между женщинами, их разрешение («Айвангу» (1964) – помощь вдове с детьми без брака, сватовство другу; «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – невеста с рождения по сговору между родителями);

\* левират: вдова переходит женой к его брату, часто второй («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Сон в начале тумана» (1966), «Когда уходят киты» (1981), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

\* групповой брак – богатый оленевод имеет много жен и волен делать, что хочет: выгнать, убить и т. д. («Соседи на десять суток» (1953) – обсуждение обычая группового брака, «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Время таяния снегов» (1967) – распросы об этом, «Метательница гарпуна» (1973), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Дорожный лексикон» (2010));

\* дружеский брак – друг пускает друга на супружеское ложе: у родившихся детей два отца и они считаются братьями по отцу даже при наличии разных матерей («Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «След россомахи» (1977), «Дорожный лексикон» (2010));

\* чукчи на свадьбе с русскими обычаями («Айвангу» (1964), «Женитьбенная бумага» (1977), «Магические числа» (1986));

\* вдова берет жить себе в ярангу пришельца / убирает у русского и живет с ним как с мужем («Белые снега» (1975), «Числа Какота» (1977), «Магические числа» (1986));

\* отец хочет обогатиться, выдав дочь замуж («Метательница гарпуна» (1973));

– женитьба **чукчи** на эскимоске («настоящего человека» на женщине с другого берега) («Нунивак» (1963) – эскимоса на чукчанке, «Айвангу» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

\* увозит красавицу-сироту силой («Женитьбенная бумага» (1977));



– **универсальные** мифологические и литературные сюжеты на чукотском материале:

\* Адам и Ева («Когда киты уходят» (1977));

\* Ромео и Джульетта: родители героев враждуют, трагический финал («След росомахи» (1977));

\* Филемон и Бавкида: супружеская пара, прожившая всю жизнь вместе, понимание, что связывала их любовь («Женитьбная бумага» (1977), «Любовь» (1977));

\* «среди шумного бала случайно...» – герой видит на танцах девушку и влюбляется в нее – их соединяет ее интерес к неизвестным ей обычаям жизни (этнографический) и музыка («тайна») – расстаются: он едет за нею на ее родину, но ее образ в новом контексте (среди другого бала) уже не вызывает прежнего чувства, уезжает от нее, чтобы сохранить память о ней в неприкосновенности («Вэкэт и Агнес» (1972));

\* чукотский Айвенго: у него отбирают невесту и изгоняют из дома, подвигами доказывает, что он достоин жизни и любви («Айвангу» (1964));

\* два друга (Ахилл и Патрокл, Орест и Пилад и т. п.): взаимопомощь и соперничество / соревновательность («Женитьбная бумага» (1977), «Магические числа» (1986)), слезы над телом умершего друга («Айвангу» (1964));

\* чтение Л. Толстого для осознания своей любви («Вэкэт и Агнес» (1972), «Любовь» (1977));

\* квдшник пытается спасти любимую женщину от ареста, предлагая ей побег вместе («Скитания Анны Одинцовой» (2003) – до этого едет, чтобы расправиться с ее мужем – «Утомленные солнцем» Н. Михалкова);

\* переживание смерти любимой жены / мужа – ее/его явление в виде призрака – однажды покидает насовсем («Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974) – плач-песня на могиле любимого, «Конец вечной мерзлоты» (1977) – нетленное тело, проводит дни на могиле мужа, «Магические числа» (1986));

\* **Дары волхвов:** у молодых супругов нет денег на жизнь, тайком друг от друга продают личные вещи, чтобы достать деньги для любимого («Время таяния снегов» (1967));

\* Мцыри – герой побеждает автомобиль как великолепного зверя и готов умереть за это: приговорен к расстрелу за «угон» («Дорожный лексикон» (2010)).

## II. Новый уровень, награды

1) обретение русского имени (чукотское имя, данное при рождении, становится фамилией в паспорте; свое имя-отчество дарит

русский друг, хороший уважаемый человек) («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Самые красивые корабли» (1967), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986) – обретение нового имени после спасения от смерти, «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

2) побывать в **России** / узнать новое о жизни в средней полосе России или на юге (реже) («Окошко» (1953) – о высотных зданиях, «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Когда киты уходят» (1977) – о теплых странах вообще, «Остров надежды» (1987));

\* как растет хлеб, деревья в лесу («Тэгрынэ летит в Хабаровск» (1953), «Анканау» (1964) – героиня мечтает побывать в лесу, «Айвангу» (1964) – вкус хлеба, «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – как несбыточная мечта);

\* доят коров («Анканау» (1964) – Чейвын, отец выросшей дочери через газетную заметку, «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974) – студент в русской деревне);

\* попробовать свежее яблоко, а не консервированное, – подается через прием остранения («Время таяния снегов» (1967), «Остров надежды» (1987) – лакомства, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – в обсуждении наказания Евы);

\* комический вариант: китайская мебель как символ житейского благополучия и благосостояния; консервированные китайские утка и курица не отличаются на вкус друг от друга, но это деликатесная еда за деньги («Нунивак» (1963), «Голубые песцы» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972));

\* достижения цивилизации в повседневности: стремление женщин получить швейные машины («Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Анканау» (1964), «Остров надежды» (1987));

\* чрезвычайная любовь к кинематографу: каждая картина смотрится десятки и сотни раз, чтобы посмотреть новую, герой после трудного дня может преодолеть большое расстояние («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Анканау» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972)); проецирование увиденного в кино на свою жизнь («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Женитьбенная бумага» (1977), «Чукотский анекдот» (2001) – вынуждены смотреть рекламу по телевизору, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – фильмы о счастливой жизни русских в колхозах и ожидание, когда наступит то же и у чукчей, «Дорожный лексикон» (2010));

\* поездка чукчи в Москву / Ленинград («Люди с того берега» (1953), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Женитьбенная бумага» (1977), «След росомахи» (1977));

3) **деревянный дом** вместо яранги: свет через окна и электричество (вместо жирников и костра), холод преодолевается обкладыванием снегом и т. д. («Окошко» (1953), «Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Последняя яранга» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Женитьбенная бумага» (1977), «След росомахи» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001) – осуждение построек вместо яранг; новая пекарня взамен разрушенной, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – у гэбэшника Ататы);

4) **музыка**: граммофон, приемник («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Анканау» (1964) – отец не может слушать, потому что электричество дают лишь на несколько часов в сутки, «Паруса» (1964) – оркестр на берегу Ледовитого океана, «Айвангу» (1964) – патефон на первую зарплату, симфонии по радио, «Самые красивые корабли» (1967), «Белые снега» (1975), «Джеймс Бонд стучится в дверь» (1977), «След росомахи» (1977)), выступление оркестра, живое пение, танцы («Песня о двух ветрах» (1960), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972) – симфоническая музыка, «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001) – дружба чукчей с опальным Ростроповичем, «Дорожный лексикон» (2010));

5) **матерчатая одежда**, белье, «мохер», «синтетика», «болонья», мини в дополнение к торбасам, кухлянкам, меховым штанам и наоборот; переодевание чукчи в цивилизованного человека («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Голубые песцы» (1964), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Женитьбенная бумага» (1977), «След росомахи» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

6) **стихи**, которые любит чукча / чукчанка – сроднение с прекрасным, трансформация мотива обретения своей песни в обретение себя посредством знания русской культуры («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972) – Блок, Пушкин, «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Ма-

гические числа» (1986) – Блок, Пушкин, «Остров надежды» (1987) – попытка познакомить эскимосов с «Русланом и Людмилой», «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – Пушкин);

7) индивидуальная **песня**, дарованная морем и ветром («Песня о двух ветрах» (1960), «Нунивак» (1963), «Самые красивые корабли» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Когда киты уходят» (1977), «След россомахи» (1977), «Магические числа» (1986));

\* любовь к русским песням и их исполнение («Айвангу» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Время таяния снегов» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

\* пение от радости («Песня о двух ветрах» (1960), «Анканау» (1964), «Белые снега» (1975), «След россомахи» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

8) **посмертное бытие** «за облаками»:

\* герой становится камнем в море, которое любил при жизни, обучил людей пользоваться его дарами («Анканау» (1964) – легенда об Анкакымыне);

\* павший на войне герой там, где северное сияние («Айвангу» (1964), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Дорожный лексикон» (2010) – Созвездие Печали);

\* просьба умирающего облегчить ему путь за облака (задушить) («Песня о двух ветрах» (1960), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

\* прародитель становится китом («Когда киты уходят» (1977) – после убийства кита находят труп человека);

\* умерший уходит птицей («Магические числа» (1986));

9) **спасение** пропавших в тундре / море:

\* успешное («Судьба человека» (1953), «Двадцать банок сгущёнки» (1960), «Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972));

\* организация экспедиции, финал не ясен («След россомахи» (1977));

\* моление шамана, чтобы кончилась пурга («Скитания Анны Одинцовой» (2003) – успешно) / предсказание погоды («Имя человека» (1953), «Магические числа» (1986));

10) женщина (жена, мать) **встречает** охотника с добычей у порога с ковшиком воды с льдинкой: нужно смочить голову нерпы, а остальную воду выпить («Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Самые красивые корабли» (1967), «Метательница гарпуна» (1973),

«Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «След россомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

11) **удачливый** охотник делится мясом со всеми, кто нуждается в еде («Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

12) подарки от власти, нужные в хозяйстве («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Самые красивые корабли» (1967), «Женитьбренная бумага» (1977), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

13) лучшая женщина достается победителю («Время таяния снегов» (1967), «Когда киты уходят» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – мечты Ататы);

14) счастливая **находка еды** во время голода («Вэкэт и Агнес» (1972) – банка сгущёнки, «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974) – разрешение брать в магазине нужную еду бесплатно, «Чукотский анекдот» (2001) – гуманитарная помощь американцев, еда на выборах);

15) посещение чукчами **ресторана** в городе («Нунивак» (1963), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Чукотский анекдот» (2001)) / музеев и театров («Время таяния снегов» (1967), «Дорожный лексикон» (2010));

16) осознание **тайн** жизни, смысла неизбежного в ней («Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964) – как слово может ранить, как приходится умирать, «Время таяния снегов» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972) – прощания, любви, встреч и разлук, «Молчание в подарок» (1976), «Любовь» (1977), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

17) первый в жизни **полет** на самолете, восторженные переживания (чаще девочки / девушки) («Тэгрынэ летит в Хабаровск» (1953), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Голубые песцы» (1964), «Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Остров надежды» (1987) – отказ от него, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – мечта Анны может осуществиться только при аресте, «Дорожный лексикон» (2010));

18) исполнение **мечты** – чукча становится капитаном («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Айвангу» (1964), «Метательница гарпуна» (1973));

19) увлеченность чукчи **чтением** («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975)) / слушанием чтения книг («Тэгрынэ летит в Хабаровск» (1953), «Время таяния снегов» (1967), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

20) работа в **газете** («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Дорожный лексикон» (2010));

21) встречи с **интересными людьми** за границей («Люди с того берега» (1953) – эскимосы во время бури попадают на Чукотку, «Время таяния снегов» (1967) – в Ленинграде, «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Белые снега» (1975) – путешествие через пролив, чтобы приобрести карандаши и тетради для школы, «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010)).

### III. Знаки места, детали образов<sup>5</sup>

1) **моржи**<sup>6</sup> («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987)) / **киты** («Нунивак» (1963), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Остров надежды» (1987), «Лунный пес» (2004), «Дорожный лексикон» (2010)) / **лахтак**, их добыча, разделка, подробное описание в деталях, что для чего используется («Анканау» (1964), «Женитьбенная бумага» (1977), «Чукотский анекдот» (2001) – попытка воскресить добычу морского зверя) / **олени** («Самые красивые корабли» (1967));

2) отсутствие привычки к **соли**, перекрученному на мясорубке мясу, тоска по привычной пище без приправ («Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

<sup>5</sup> В сущности, это те же испытания (звери, непривычная еда) и награды (ласка, письма).

<sup>6</sup> В каждом из произведений есть все звери, но с разной расстановкой акцентов – для жителей тундры важнее олени, для морских охотников – моржи и киты.

3) скупое выражение **ласки** при подлинном глубоком чувстве («Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Когда киты уходят» (1977), «Любовь» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

\* обнюхивание (традиция) как альтернатива поцелую (нововедение) («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Женитьбенная бумага» (1977), «Дорожный лексикон» (2010));

\* **поцелуи** («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След россомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

4) необычность / непривычность бумажного **письма** («Песня о двух ветрах» (1960), «Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «След россомахи» (1977)), переписка влюбленных – письма приходят лишь с началом судоходства, вестей ждут месяцами, письма в одну сторону («Самые красивые корабли» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Остров надежды» (1987));

5) голоса **собак** в поселке как радость узнавания родных мест («Анканау» (1964), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977) – их непривычное отсутствие, «Дорожный лексикон» (2010));

6) узнавание о разных **национальностях** людей («Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972) – эстонка, «Белые снега» (1975), «Женитьбенная бумага» (1977) – многонациональная семья, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – комический вариант: боги разных национальностей, «Дорожный лексикон» (2010));

7) описание традиционной **одежды** («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Время таяния снегов» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Женитьбенная бумага» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

8) обучение **новичка** премудростям охоты («Имя человека» (1953), «Анканау» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987));

9) соединение в одном предмете чукотских традиций и мировых достижений («Голубые песцы» (1964) – шкурки становятся голубыми только от искусной выделки, «Женитьбенная бумага»



(1977) – шариковая ручка из моржовой кости; «Айвангу» (1964) – скульптура Ленина, в которой он изображен чукчей и похож на отца художника, «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – четырехугольные яранги, «Дорожный лексикон» (2010) – яранга с деревянной стеной):

\* окна в яранге («Окошко» (1953), «Старый Мэмыль смеется последним» (1953), «Женитьбенная бумага» (1977));

\* рукомойник в яранге («Сон в начале тумана» (1966));

**10) похороны умерших:**

\* на холме, обкладывая оградкой из камней («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Самые красивые корабли» (1967), «Женитьбенная бумага» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Лунный пес» (2004), «Дорожный лексикон» (2010));

\* по русскому обычаю в «ящике» из досок, закладывая его камнями сверху, поскольку вечная мерзлота не позволяет выкопать глубокую могилу («Иней на пороге» (1971), «Метательница гарпуна» (1973) – в вечной мерзлоте с установкой памятника, «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След росомахи» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

\* умерший возносится на небо (ни тела, ни одежды не найдено) («Чукотский анекдот» (2001));

\* у кереков сжигание на костре – старик заготавливает дрова для себя, а потом отдает их нуждающимся геологам («Хранитель огня» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977) – сжигание во время северного сияния);

\* пронеся тело над очистительным огнем, опускают в воду («Когда киты уходят» (1977));

**11) традиционная еда и чаепитие («Анканау» (1964), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Самые красивые корабли» (1967), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «След росомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));**

**12) иностранные экспедиции, проверяющие возможность выживания человека в арктических условиях / полярные исследования («Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Числа Какота» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001) – ирония над гордостью тангитанов, «вынесенных» столь суровый климат, «Дорожный лексикон» (2010));**

13) больного героя везут на собаках к доктору («Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Конец вечной мерзлоты» (1977));

14) русские учителя уезжают на **фронт** («Самые красивые корабли» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972));

15) чукчей **фотографируют**, записывают их рассказы, собирают «фольклор» («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Айвангу» (1964), «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «След росомахи» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010) – фальсификация археологии и этнографии, о сказителе Нонно);

16) приход **весны** в тундру и на берег («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

17) герой идет по берегу в поисках **даров моря**, вынесенных волнами, кладет камешек, помечая свою находку («Анканау» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «След росомахи» (1977));

\* находка на берегу кита («Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966));

18) **запах** приманки для песцов / самих песцов («Голубые песцы» (1964), «Анканау» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Лунный пес» (2004) – для росомахи, «Дорожный лексикон» (2010) – копальхена, который могут выносить только чукчи);

19) **туберкулез** на Чукотке, смерть от него («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Белые снега» (1975));

\* туберкулез проявляется в Ленинграде и обуславливает возвращение недоучившегося студента домой («Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

20) чукча неправильно / в меру своего понимания **переводит** речи большевика («Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

\* дети имитируют русскую речь, овладение русским («Время таяния снегов» (1967), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Дорожный лексикон» (2010));

21) празднование **Нового года** («Новогодняя ночь» (1953, «Рождественская ночь», 1960), «Песня о двух ветрах» (1960), «Айвангу» (1964), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

22) традиционное **празднество** («Айвангу» (1964) – оленных людей, «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

23) **шкурки** ценных животных как валюта и как универсальный подарок («Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

24) **электричество** в яранге («Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Дорожный лексикон» (2010));

25) чукча погибает на войне с **фашистами**, остается женщина с ребенком («Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

26) смерть в **блокаду** всей семьи русской девушки / юноши, живущего среди чукчей («Время таяния снегов» (1967), «Любовь Ивановна» (1977), «След росوماхи» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

27) **шаман**, говорящий с духами и умершими, камлание и т.п. («Песня о двух ветрах» (1960), «Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Время таяния снегов» (1967), «Сон в начале тумана» (1966), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

28) казусы принятия **христианства** («Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Конец вечной мерзлоты» (1977) – желают попасть в ад, потому что там жарко, «Скитания Анны Одинцовой» (2003) – крестятся, чтобы получить крестик и сделать из него рыболовный крючок);

29) чукчам кажется странным **ведущий записи** человек («Сон в начале тумана» (1966), «Конец вечной мерзлоты» (1977) – самоучка придумывает для чукчей иероглифическую письменность, «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003)) / чукча, ведущий непрерывные записи – подсчеты («Магические числа» (1986));

30) русская **баня** для чукчи – обретение необыкновенной легкости («Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «След россомахи» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

31) **моча** как универсальная жидкость для всего – дубления кож, умывания, совершения брачного обряда, настоя священного гриба, угощение для оленей и т. п. («Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Лунный пес» (2004), «Дорожный лексикон» (2010));

32) **самолет**, пугающий спасающихся от советской власти оленеводов («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

33) ожидание корабля / **парохода** на берегу с новыми людьми и товарами («Время таяния снегов» (1967), «Самые красивые корабли» (1967), «Белые снега» (1975), «Любовь Ивановна» (1977) – проводы, «Сегодня в моде пиликены» (1977), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

34) чукча-**покупатель**: казусы с покупками (попробовали продукты – не понравилось – пришли обменивать / выбросили; купили то, что не знали как есть; алкоголь вместо еды в магазине; страх мнения продавцов и т. п.) («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Голубые песцы» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Вэкт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975) – удивление справедливыми ценами, «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

35) **воинственность** чукчей до прихода советской власти: войны с другими племенами, отказ платить налоги русскому царю («Белые снега» (1975), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Лунный пес» (2004), «Дорожный лексикон» (2010));

36) **золотоискательство** на Чукотке и Аляске («Нунивак» (1963), «Сон в начале тумана» (1966), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), Чукотский анекдот» (2001));

37) чукча **уничтожает** предметы, вызывающие у него опасения (сжигает и т. п.) («Числа Какота» (1977), «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

38) сильный **ветер** в селениях эскимосов и чукчей («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Время таяния снегов» (1967), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и раз-

мышления)» (1974), «Белые снега» (1975), «След россомахи» (1977));

39) рассматривание чукчами **глобуса** / карты («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977) – пытается убедить чукчанку, что земля круглая, «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Чукотский анекдот» (2001));

40) жертвенное **угощение** богам моря и др. («Нунивак» (1963), «Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Остров надежды» (1987), «Лунный пес» (2004)).

#### **IV. ОБЩИЕ ТЕМЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, СОПРЕАЛИЗМА**

1) молодежь уезжает из колхозов и маленьких поселков в более крупные – положительный герой решает приносить пользу родине именно в родном месте, несмотря на хорошее образование и таланты («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972));

2) люди физического труда критикуют молодого образованного героя за отсутствие сноровки и навыка («не пером водить»), но он успешно овладевает ремеслом / мастерством («Анканау» (1964) – срезать моржовый жир с кожи);

3) молодой чукча пробует множество рабочих профессий, иногда допускает промахи («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Магические числа» (1986) – шаман Кагот быстро обучается на европейского повара, но, увлекшись числами, допускает много оплошностей и уволен);

4) проводы на пенсию («Женитьбенная бумага» (1977));

5) речи уважаемых чукчей в собраниях («Судьба человека» (1953), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Голубые песцы» (1964), «Айвангу» (1964), «Анканау» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Женитьбенная бумага» (1977), «След россомахи» (1977));

6) последствия индустриализации и экологические проблемы («Женитьбенная бумага» (1977), «Чукотский анекдот» (2001));

\* спор: нужна ли северу индустриализация или она уничтожает его («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Сон в начале тумана» (1966), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Молчание в подарок» (1976), «След россомахи» (1977), «Магические числа» (1986));

\* зверофермы: убыточность, сочувствие зверям в неволе («Нунивак» (1963), «Анканау» (1964), «Голубые песцы» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973));

7) критика практики приезжать на Север «за длинным рублем» (алкоголизм, воровство торговых работников, малограмотные учителя) («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Чукотский анекдот» (2001), «Дорожный лексикон» (2010));

8) русские юноши и девушки едут **учителями** в самые труднодоступные и суровые места («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Белые снега» (1975), «Молчание в подарок» (1976), «Остров надежды» (1987));

9) будни и заботы **председателя** / бригадира / депутата («Окошко» (1953), «В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Голубые песцы» (1964), «Айвангу» (1964), «Вэкэт и Агнес» (1972), «Метательница гарпуна» (1973), «Чукотский анекдот» (2001));

10) юный герой становится передовиком производства, но в нем есть черты, нарушающие однозначность светлого образа («Анканау» (1964) – внебрачная беременность, «Чукотский анекдот» (2001) – исключенный из партии);

11) женщина в мужском мире показывает пример, мужская профессия («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Анканау» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Метательница гарпуна» (1973), «Чукотский анекдот» (2001)) / **равноправие** мужчин и женщин («Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986));

12) спасение челюскинцев / папанинцы («Айвангу» (1964), «Самые красивые корабли» (1967), «Чукотский анекдот» (2001));

13) **большевики** / демократы устанавливают новую **власть** и законы («Сон в начале тумана» (1966), «Иней на пороге» (1971), «Под сенью волшебной горы (Путешествия и размышления)» (1974), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));

\* экспроприация имущества богатых, они уходят в Америку (принудительное выселение иностранцев, бросают свои местные семьи) / сходят с ума / вредят большевикам: портят имущество или убивают людей («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Нунивак» (1963), «Айвангу» (1964), «Иней на пороге» (1971), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Магические числа» (1986), «Конец вечной мерзлоты» (1977));

\* борьба с религиозным культом – сжигание амулетов и т. п. («Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Магические числа» (1986));

\* постоянное поминание Ленина и его забот о чукотском народе («Пять писем Вали Крамаренковой» (1960), «Айвангу» (1964), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Метательница гарпуна» (1973), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986));

\* попытки оленеводов сбежать от коллективизации («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Самые красивые корабли» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Магические числа» (1986), «Чукотский анекдот» (2001) – от новых русских, «Скитания Анны Одинцовой» (2003));

\* выборы («Окошко» (1953), «Нунивак» (1963), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977), «Чукотский анекдот» (2001) – их фальсификация, «Дорожный лексикон» (2010));

\* празднование **Первомай** («В долине Маленьких Зайчиков» (1962), «Белые снега» (1975), «Любовь Ивановна» (1977), «Белые снега» (1975), «Остров надежды» (1987)) / **7 ноября** («Нунивак» (1963), «Время таяния снегов» (1967), «Джеймс Бонд стучится в дверь» (1977), «Остров надежды» (1987)) / 30 лет образования Чукотского округа и дня рождения героя («Голубые песцы» (1964));

\* расстрел революционеров в Анадыре / убийство коммунистов («Иней на пороге» (1971), «Белые снега» (1975), «Конец вечной мерзлоты» (1977));

14) на собственную зарплату чукча спасает зверей на ферме от голодной смерти / болезни («Нунивак» (1963), «Голубые песцы» (1964)).

## V. ЛЕГЕНДЫ

1) о **пуночке**, продолбившей клювиком небо, чтобы был свет («Магические числа» (1986), «Скитания Анны Одинцовой» (2003), «Дорожный лексикон» (2010));

2) о **вороне**-первотворце («След росوماхи» (1977), «Лунный пес» (2004), «Дорожный лексикон» (2010));

3) о первопредке, научившем людей охотиться («Анканау» (1964));

4) о человеке, унесенном на льдине, который становится **тэрыкы** – существом, покрытым красноватой шерстью («Белые снега» (1975), «Когда киты уходят» (1977), «След росوماхи» (1977));

5) о **китах**, от которых произошли люди, и **Великой Матери** («Сон в начале тумана» (1966), «Время таяния снегов» (1967), «Иней на пороге» (1971), «Метательница гарпуна» (1973), «Когда киты уходят» (1977), «Остров надежды» (1987), «Дорожный лексикон» (2010));



6) изначально люди благоденствовали и не знали нужды – из-за ссоры двух братьев появился впервые снег («Белые снега» (1975));

7) о добром **великане Пичвучине**, помогающем морским охотникам («Время таяния снегов» (1967), «Белые снега» (1975), «След росوماхи» (1977), «Магические числа» (1986));

8) **Великая Любовь** превращает животное в человека («Когда киты уходят» (1977), «Лунный пес» (2004));

9) мать оставила ребенка среди скал – он превратился в камень, но расплакался, когда она бросилась со скалы в море, – так появился водопад «Детские слезы» («Нунивак» (1963));

10) об охотнике, который отказался от жертвоприношений и морж унес его жить на дно, чтобы он осознал свои ошибки, возвращается обратно с даром – стадом моржей на лежбище – эскимосы не только убивают их, но и охраняют их покой («Нунивак» (1963));

11) волшебный остров изобилия, затерянный в лабиринте ледяных гор («Остров надежды» (1987));

12) о маленьком храбром палтусе, отучившем волков нападать на белух («Остров надежды» (1987));

13) влюбленный юноша должен шить одежду из меха росوماхи для Дочери Солнца, чтобы она не мерзла, – росوماха запутывает свои следы и влюбленный уходит в неизвестное («След росوماхи» (1977));

14) Вечноскорбящая – женщина с ребенком дни и ночи ждала мужа на берегу и превратилась в камень («Время таяния снегов» (1967));

15) удачливый охотник возомнил себя богом и отказался от жертвоприношений – море отомстило, послав красного зверя и бурей разрушив поселок людей («Время таяния снегов» (1967)).

Глядя на сюжеты группы I, видим, что это уже не чисто чукотская жизнь в ее нетронутой архаичности, но жизнь, в которую стремительно входит прогресс и сила других народов – русских (прежде всего) и американцев. Однако знаки «местного колорита», который здесь суть жизни, преобладают. Очень большую роль играют именно изменения духовной реальности с приходом иной культуры – овладение языком, особенно письменным, другими новыми знаниями. Изменения физической реальности связаны больше с инокультурными наградами, хотя качество этих наград (действительно ли это благо) пересматривается в текстах разных периодов. Собственно испытания связаны со своей исконной жизнью, а награды (группа II) – с чужой, новой (хотя сам ее факт является испытанием по сути: любое новое – испытание привычного). Новое быстро становилось традиционным в архаической куль-

туре, и поэтому так важно было отметить, когда подобное событие совершалось впервые или же как оно повторялось и повторялось (мотивы группы III).

Ю. Рытхэу менял свои взгляды и оценки людей и событий, менял язык и стиль повествования, выбирал между различными жанровыми формами, однако сюжетно-мотивный набор оставался одним и тем же на протяжении всего его творчества: менялось освещение, но не суть предмета.

Ю. Рытхэу предпочитает несобственно-прямую речь, повествование развертывается как рефлексия героя/героини чукчи, но сквозь авторскую опосредующую точку зрения. Цель этой формы – переживать свой народ как самого себя и показывать его мировому читателю изнутри, как самого себя, чтобы вся «экзотика» казалась естественной и органичной. Преимущественно это приморский народ – охотники, реже оленные люди. Часто произведение представляет собой воспоминания героя о прожитой жизни и ее осмысление во время суровых будней настоящего времени. Все испытанное и пережитое пропускается сквозь серию повторов и возвращений, как через фильтр, и в рамках одного текста, и в рамках всего творчества, чтобы читатель получил не сырую «экзотику», но экстракт, квинтэссенцию пережитого. Отсюда же избегание ожидаемого «фольклора», он приходит, лишь став органикой текста, пройдя рефлексии персонажей и автора, став тем, что воспроизводится и рассказывается повторно.

В то же время мир для чукчи Рытхэу – мир, исполненный постоянного удивления, начиная с раннего детства человека, но продолжающегося и до глубокой старости, всегда присутствующего в жизни. Все его книги, от первой до последней («Дорожный лексикон», 2010, издана посмертно), – о встрече человека с удивительным, необычным, не отвечающим исходным представлениям, стереотипам, неизвестным. И эта черта способствует его любви к сюжетам испытания-награды. Надо полагать, это тоже не только часть авторской индивидуальности, но и черта своеобразия национальной литературы, созданной им. Удивляется чукча традиционной культуры, сталкиваясь с цивилизацией и предметами из других стран, и от углубления в новое знание удивление не уменьшается. Удивляется русский/европеец, знакомясь с чукотским миром. Удивляется тайнам природы охотник, выходящий на промысел, тайнам жизни человек, переживающий любовь или причащающийся искусству. Удивляется странной игре судьбы человек, наблюдающий за другими людьми или общающийся с животными, и т. д.

Книги Ю. Рытхэу для читателя могут занимать ту же нишу, что и робинзоны, произведения Дж. Лондона, Н. Чуковского,

литература о путешествиях. Сюжеты выживания человека в экстремальных условиях, подробности неизвестного быта в современной культурной ситуации не утрачивают своей актуальности, а, напротив, обретают ее заново, как свидетельствуют и стратегии массовой культуры: сюжеты сериалов: документальных и игровых, телешоу, детективной литературы (об экстремальном туризме). Учитывая инициальный характер прозы Ю. Рытхэу, ее можно было бы использовать как базу для компьютерных игр (в ряду выдуманных миров; не для коммерческого успеха, но с просветительскими целями), популяризирующих непридуманную, но захватывающую оригинальностью и экзотикой арктическую реальность, а не только как комментарии к музейным экспонатам. Оскоминой от текстов о революции и советской действительности еще страдает среднее возрастное поколение читателей, но уже ее лишено юное, и хотя, конечно, это существенный балласт прозы Рытхэу, уменьшающий ее жизнеспособность (его нет, например, у канадского друга Рытхэу Фарли Моуэта, писавшего много о животных), но не убивающий ее окончательно. Творчество Ю. Рытхэу, берущее исток в середине прошлого века и «закрытое» датой его смерти в 2008 году, уже больше достояние истории чукотской литературы, чем ее современный процесс, однако живое и заложившее почву для этого процесса органичным соединением чукотских реалий и русской литературы (мировой, пришедшей через русскую), создавшее форму национальной литературы на русском языке (современные чукотские авторы, как и в других литературах малочисленных народов, пишут преимущественно на русском).

Один из героев Рытхэу формулирует свое отличие от человека иной культуры: «...людей, которые вели свою образованность от дальних предков, а не от самих себя». Эти слова переносимы и на чукотскую литературу в ряду более древних – она не имеет предков для своих форм и берет их из своего «образования», т.е. литературы русской и переведенной на русский, но имеет «предков» мировосприятия и мироощущения, выражая русским литературным языком именно их, сознание луораветлан (лыгъоравэтлыат). Хотя по убеждению Ш. Венстена, «Ю. Рытхэу (Рытгэв) в своих первых произведениях на чукотском языке и переводах на чукотский язык создал настоящий литературный язык, который свидетельствует о потенциальных ресурсах языка», в дальнейшем он перешел полностью на русский литературный, и переводиться его тексты стали с русского на иностранные (английский, французский и др.). Однако своего мироощущения, пусть и ограниченного русской литературой, он не утратил и не изменил ему, и именно оно передается читателю.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

Представленный читателю труд – это первый шаг в сторону обобщения истории русской сюжетики. Авторы стремились, каждый в своей области, дать более или менее общую картину развития сюжетов, специфику их зарождения и дальнейшей жизни в литературе. Удалось ли это – судить читателю.

Книга заявлена авторами не просто как очередной сборник научных статей, а как коллективная монография. У данной позиции есть два основания. Во-первых, эта книга представляет основные результаты трехлетней работы сплоченного коллектива ученых-единомышленников из ряда ведущих научно-образовательных центров страны в рамках комплексного научного проекта «Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе контекстуальных и интертекстуальных связей (общенациональный и региональный аспекты)». Во-вторых, и это самое главное, книга объединена внутренне, содержательно, единой монографической темой и проблематикой литературных сюжетов и мотивов – в их жизни и функционировании в культуре, в их характерных для определенной исторической эпохи и литературного течения комплексах. Эта тема так же глубока, как и сама литература, и авторы книги рассчитывают продолжать и развивать намеченные исследования.

Перспективой таких исследований может выступить сопоставительный мотивный анализ повествовательного творчества различных писателей и эпох, проведенный в плане исторической поэтики, и конкретно – с точки зрения проблемы литературной преемственности и развития тематики и художественной семантики, сферы которых и репрезентирует мотив как элемент повествовательного языка. Исключительно интересным и важным в плане исторической поэтики может стать изучение процессов генезиса повествовательных мотивов и сюжетов в художественном повествовании литературы нового времени.

Наряду с отмеченным исследованием в рамках исторической поэтики не меньший интерес вызывает проблема создания общей истории русской литературы через историю сюжетов. Но для этого необходимо детальное изучение их комплексов в уже отмеченном контексте; такая перспектива начинает просвечивать в итогах представленного труда.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

|   |     |
|---|-----|
| Введение. . . . .   | 3   |
| ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТОВ. . . . .  | 9   |
| Пополнение комплекса сюжетов русской литературы за счет переводных сборников ( <i>Е.К. Ромодановская</i> ). . . . .                 | –   |
| К вопросу о происхождении мифа о великом грешнике в русской литературе ( <i>М.Н. Климова</i> ) . . . . .                            | 16  |
| Сюжетно-мотивные комплексы русской рукописной литературы XVIII века ( <i>Л.А. Курышева</i> ) . . . . .                              | 27  |
| СКВОЗНЫЕ СЮЖЕТЫ . . . . .   | 37  |
| Творчество позднего Н.В. Гоголя в свете эсхатологической сюжетики XVI–первой половины XIX века ( <i>В.К. Васильев</i> ) . . . . .   | –   |
| Мотивная динамика в произведениях А.П. Чехова 90–900-х годов: от скуки к терпению ( <i>Л.П. Якимова</i> ) . . . . .                 | 67  |
| Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике ( <i>обзор</i> ) ( <i>Н.А. Непомнящих</i> ) . . . . .                 | 92  |
| Лирический мотивный комплекс ( <i>И.В. Силантьев</i> ) . . . . .  | 106 |
| Тезаурус смерти в творчестве Бунина ( <i>Е.В. Капинос</i> ) . . . . .   | 115 |
| Советская конспирологическая мифология и мотив военной тайны в современной прозе ( <i>М.А. Литовская</i> ). . . . .                 | 146 |
| Верный Брут: собаки в отечественной культуре первой половины XX века ( <i>А.И. Куляпин, О.И. Скубач</i> ) . . . . .                 | 157 |
| «Гений местности» без места: мифологический сюжет о домовом в современной традиционной прозе ( <i>Н.В. Ковтун</i> ). . . . .        | 166 |
| К вопросу о возможном толстовском интертексте «Писем Иванова» Г.И. Газданова ( <i>В.А. Боярский</i> ) . . . . .                     | 176 |
| СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ РЕГИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР . . . . .  | 187 |
| Сюжетообразующая функция Урала и Сибири в творческой системе А.П. Чехова ( <i>Е.А. Макарова</i> ) . . . . .                         | –   |
| Мотивно-тематический комплекс как средство циклизации в «Уральских рассказах» Д.Н. Мамина-Сибиряка ( <i>О.В. Зырянов</i> ). . . . . | 202 |
| Дарение и дары в сюжетах рассказов В. Шукшина ( <i>Т.Л. Рыбальченко</i> ) . . . . .   | 225 |
| Автобиографический нарратив и его мотивы в прозе современных писателей Урала ( <i>Е.К. Созина</i> ) . . . . .                       | 246 |
| Мотивный комплекс волк/волчий в поэзии Юрия Казарина ( <i>Т.А. Снигирева</i> ). . . . .   | 264 |
| Повторяющиеся мотивы в художественной системе Юрия Рытхэу ( <i>М.А. Бологова</i> ) . . . . .  | 276 |
| Заключение. . . . .   | 309 |