

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ГЕОПОЭТИКА ПИСАТЕЛЕЙ СИБИРИ И АЛТАЯ

Сборник научных статей

БАРНАУЛ

2016

УДК 821(571)
ББК 83.3(253)я4
ГЗ61

Редакционная коллегия:

Т. А. Богумил, канд. филол. наук,
А. И. Куляпин, д-р филол. наук (отв. редактор),
Е. А. Худенко, д-р филол. наук

Геопоэтика писателей Сибири и Алтая : сборник научных статей / отв. ред. А. И. Куляпин. – Барнаул : АлтГПУ, 2016. – 168 с.
ISBN 978-5-88210-836-5

Сборник научных статей подготовлен по материалам очно-заочного семинара «Геопоэтика писателей Сибири и Алтая», проведенного 23 сентября 2016 г. в Алтайском государственном педагогическом университете. В центре внимания авторов проблемы геопоэтики писателей Сибири и Алтая. Особый раздел сборника посвящен мифогеографии В.М. Шукшина.

Издание представляет интерес для филологов, культурологов и для всех, кто интересуется литературой и культурой Сибирского региона.

*Сборник подготовлен и опубликован при финансовой поддержке
регионального научного конкурса «Российское могущество прирастать будет
Сибирью и Ледовитым океаном» - Алтайский край: «Семiotика пространст-
ва в региональной литературе: особенности геопоэтики В.М. Шукшина»,
грант Российского государственного национального фонда,
проект № 16-14-22001.*

ISBN 978-5-88210-836-5

© Алтайский государственный
педагогический университет, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

ГЕОПОЭТИКА ПИСАТЕЛЕЙ СИБИРИ И АЛТАЯ

<i>Абдуллина Л.И.</i> Творческая мастерская: индивидуальный почерк и территориальное самосознание	5
<i>Богумил Т.А.</i> Прогулки по Барнаулу мистическому	16
<i>Вальянов Н.А.</i> Хронотоп тайги в малой прозе М.А. Тарковского	21
<i>Габдуллина В.И.</i> «Азиатская наша Россия»: геополитика по Достоевскому	31
<i>Жаманкозова А.Т.</i> Геопоэтика художественного мира Оралхана Бокеева.....	37
<i>Завгородняя Н.И.</i> Неомифология Алтая в текстах А.В. Коробейщикова	43
<i>Изотова Я.П.</i> Георомантика лирики Вильяма Озолина.....	48
<i>Комаров С.А.</i> Тюмень и символический капитал: к проблеме культурной геостратегии территории	56
<i>Кривошапова Т.В.</i> «Topographia sacra» в поэзии Валерия Михайлова.....	60
<i>Лагунова О.К.</i> Память как скрепа топики в онтологической прозе народов Северной Азии последней трети XX века (Е. Айпин, Ч. Айтматов, А. Неркаги).....	66
<i>Лощилов И.Е.</i> Антон Сорокин: апология Сибири.....	80
<i>Маркина П.В.</i> Мифопоэтические образы и мотивы в книге Г.Д. Гребенщикова «Моя Сибирь»	96
<i>Сафронова Е.Ю.</i> Барнаульский текст Ф.М. Достоевского (к постановке проблемы).....	102
<i>Шастина Т.П.</i> Горный пейзаж в мемуарах Л.К. Полторацкой	111

МИФОГЕОГРАФИЯ В.М. ШУКШИНА

<i>Воробьёва Т.А.</i> Семантика русского леса в прозе В.М. Шукшина и В.И. Белова.....	120
<i>Куляпин А.И.</i> Катунь и Волга в мифогеографии В. М. Шукшина.....	127
<i>Марьин Д.В.</i> О семиотическом потенциале некоторых топонимов Алтая в творчестве В.М. Шукшина	135
<i>Скубач О.А.</i> Советская культурная география середины XX века в прозе В.М. Шукшина.....	141
<i>Худенко Е.А.</i> «Место преступления» в поэтике рассказов В.М. Шукшина.....	151
<i>Шестакова И.В.</i> Особенности геопоэтики фильма «Печки-лавочки» В.М. Шукшина.....	156
Сведения об авторах	166

ГЕОПОЭТИКА ПИСАТЕЛЕЙ СИБИРИ И АЛТАЯ

УДК 82:801.6

Л.И. Абдуллина

ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ: ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОЧЕРК И ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ САМОСОЗНАНИЕ

Автор статьи рассматривает приемы и формы выражения территориального самосознания в пределах художественного текста. На материалах творческой мастерской региональных писателей определяется соотношение индивидуального почерка и феномена территории.

Ключевые слова: Восточно-Казахстанский литературный текст, миф, хронотоп, феномен территории, Беловодье, антропологическая картина мира.

Репрезентативность территории в произведениях региональных авторов ферментирует антропологическую картину мира, отражает не привязанность к географической точке, а глубинную связь географического образа с мироощущением человека, его психологическими, мировоззренческими, поведенческими реакциями. Выделению территориального феномена предшествует создание мифа. Рудный Алтай – одно из красивейших мест на Земле, своеобразная «корона» Большого Алтая – гора Белуха, а Беловодье – «обетованная земля». «Экзотические достопримечательности» придают нашим местам неповторимое «географическое лицо» и мифологический колорит. «Беловодье» как хронотоп Восточно-Казахстанского текста культуры имеет вполне конкретные географические и исторические характеристики. В древних русских летописях времен правления Владимира I Святославовича упоминается о чудесной стране Беловодье. По словам «очевидца», тайного посла Великого князя Владимира, отца Сергия, «страна Беловодье не сказка, но явь». Описания приводятся исключительно в «волшебных категориях»: «Там Царство Духа Чистого, красоты, чудных огней, возвышенных чарующих тайн, радости, света, любви, своего рода покоя и непостижимых величий...» [9, с. 134]. В очерке «Бухтарминское Беловодье» краеведа А.Г. Лухтанова конкретные очертания «Страны Беловодье» не исключают ее мифологического содержания: «Сверкающим яхонтом и серебром водная гладь реки несется из края в край, пересекая горы, укрытые изумрудными ков-

рами лесов, извиваясь, спешит передать привет от двуглавой царицы снегов Белухи седому Иртышу. ...И не потому ли Беловодье, что в августе, в разгар таяния ледников, вода в Бухтарме становится белой, будто подпустили туда струю молока» [10, с. 45]. В художественной интерпретации писателей-земляков чудесная страна «Беловодье» приобретает множество определений: Земля Обетованная, страна с молочными реками и медовыми берегами, Китежград, Шамбала, Жер-Уюк, Королевство Белых Вод, Запретная Страна, Страна Белых Вод и Высоких Гор, Страна Светлых Духов, Страна Чудес, Страна Живых Богов, Страна Живого Огня...

Восточно-Казахстанский литературный текст – символический «продукт» уникального места – представлен в историко-этнографической, описательно-натуралистической прозе и публицистике, в сказочно-мифологических произведениях и введен в контекст отечественной и мировой литературы. Автобиографизм как осознанный стилистический прием в литературной практике региональных авторов заявлен на уровне заглавий: «Автобиографические главы» П. Васильева, автобиографическая трилогия «Жизнь Алексея Рокотова» Е. Пермитина, «Повесть о жизни» А. Волкова, поэтический сборник М. Немцева «Мой Риддер, мой Лениногорск», «Записки дальнобойщика» С. Комова. Часто в заглавие произведения вынесена географическая примета-ориентир: «Там, где течет Иртыш» (П. Васильев), «На Иртышском берегу» (П. Кузнецов), «Иртышанка» (Л. Медведева), «Бухтарминская лилия» (С. Комов), «Голоса Беловодья» (М. Немцев), «В центре Евразии» (А. Кратенко), «Иртышская линия» (А. Кратенко, В. Обухов), сборник «Прииртышская лира» и др. Параллель авторской судьбы обнаруживается непосредственно в сюжете повествования (трилогия «Против течения» М. Чистякова, «Алтайская одиссея» А. Егорова, «Записки уличной торговки» С. Шуваловой, «Дорога» С. Комова).

Первая публикация известного русского поэта, уроженца Зайсана Павла Николаевича Васильева «Прииртышские станицы» (впоследствии: «Там, где течет Иртыш») обозначила не столько географические, сколько духовные ориентиры художественного мира поэта. В неоконченной поэме «Автобиографические главы» Васильев кинематографически объемно – в цвете, запахе и звуках – обозначает «предмет» своего вдохновения: «голубей под крышей воркованье», «канареечные половицы», «свет лампад», «книга «Жития Святых», псалмы, «пологи из ситца». Поэтика каждого

мгновения жизни создает целостную картину детства, истоков личности, его лирической неуспокоенности: «Вот колыбель сумятицы моей!..» [2, с. 43]. Автобиография складывается из повседневного быта и осознается как книга бытия, в «главах» которой отражена биография родной земли.

Любовь поэта к родине первозданна «Так вот где начиналась жизнь моя!» и физически осязаема: «Вот родина! Она почти что рядом». Бытовой ракурс и разговорная интонация заставляют и читателя «вдруг повернуться» лицом к месту своего отчего дома. Созданный как будто бы прямо сейчас образ родины передает искренность чувства: «и побоясь произнести признание», его по-детски недоумевающий вопрос звучит самой высокой и чистой риторикой: «Как перенести я расставанье смог?». Родной с детства пейзаж приобретает масштаб вселенского бытия благодаря поэтическому слову: «Над пестрою кошмой степей / Заря поднимет бубен алый / Где ветер рыщет гибким телом, / Мы седлаем лошадей («Азиат»).

Великая казахская Степь, увиденная глазами степняка, воспринимается как данность мироздания: «степная песнь», которую поет ветер, несущий запах полыни, хранит в своей памяти и несет «навстречу» «по гривам песков / Горячие выюги побед и боев» («Конь»). При этом формы времени и образы пространства взаимозаменяемы: ветер – это «быстроногий» конь и это время, которое не может «перескочить» степь: так бесконечно ее пространство. Васильевская степь может «приподняться на цыпочки и понюхать закат».

«Модель мира» в лирике поэта выражена «на языке его пространственных представлений», и эти представления, в первую очередь, связаны со степным пространством [8, с. 252]. Васильев, подчеркивая свою принадлежность отчему краю, называет общие «черты», возможности и представления, привитые родной землей: «...Я рос среди твоих степей, я, как и ты, такой же гибкий»: Хоть волос русый у меня, / Но мы с тобой во многом схожи: / Во весь опор пустив коня, / Схватить земли смогу я тоже» [2, с. 46]. Васильевский поэтический ландшафт представлен не только степью: река, как и степь, – неотъемлемый атрибут детства, дома, родины: «река просторной родины моей»; «играло детство с легкою волной...». «Речные» номинации присутствуют в заглавиях прямо – в именах собственных, или опосредованно: «Там, где течет Иртыш»,

«По Иртышу», «Иртыш», «Повествование о реке Кульдже», «Находка на Бухтарме», «Глазами рыбьими поверья...», «Рыбаки», «Водник», «Пароход». В образной системе васьевской лирики река – это и целый мир, привычный и родной, в котором происходят важные события; и это равноправный герой повествования: «Натянутые струны твои –/Камыш,/Веселые волны твои, Иртыш!/Веселые волны твои/Во льду,/С песней рука в руку/По льду иду...» («Песня о гибели казачьего войска»). «Теки, Иртыш, выплескивай язей –/ Князь рыб и птиц, беглец зеленоводный...» («Иртыш»). Река – дорога, символ свободы, внутренней воли: «– Эй, Иртыш, родная река,/Широка дорога...».

Степь, река, дорога постепенно «настраивали» основную мелодию его лирики – любовь к родному дому: «Мой голос чист, он по тебе томится/И для тебя окидывает высь». Васильев осознает силу своего таланта и связанную с ним ответственность за поиск единственно верного «отзвука»: «Не мной ли на слова твои простые/Отыскан будет отзвук дорогой?/Так в сказках наших в воды колдовские/Ныряет гусь за золотой серьгой» [2, с. 48].

Для поиска «дорогого отзвука» необходимо окунуться в «воды колдовские» – суть божественного дара. Фольклорная основа васьевской лирики очевидна в виртуозных стилизациях народной песни: «Песня о Серке»: «Была девушка/Белая, как гусь,/Плавная, как гусь на воде./Была девушка/С глазами как ночь,/Нежными, как небо/Перед зарей...» [2, с. 77]. Или песни с ощутимой интонацией романа: «Не знаю, близко ль, далеко ль, не знаю,/В какой стране и при луне какой,/Веселая, забытая, родная,/Звучала ты, как песня за рекой» [2, с. 150]. Переплетение, сплетение высокой метафоры («мед вечеров») и религиозной обрядности (церковь, кланяться в пояс), просторечной стилистики («бабы») и фольклорной образности («Взмахни руками, обернись синицей/И щучьим повелением явись») создает неповторимый рисунок глубинного содержания. «Песня о том, что случилось с тремя сыновьями Евстигния Ильича на Беломорстрое» – песня-сказ со свойственной неспешной манерой повествования. Эпический размах образу «иртышской вольницы» также придает близость к устной народной поэтической культуре в знаменитой васьевской «Песне о гибели казачьего войска».

В известном цикле «Песни киргиз-казаков» текст песни «Охота за беркутами» сочинен самим Васильевым, как и весь цикл «Стихи Мухана Башметова», в который входит названная песня.

Автор-билингв создает героя своей поэзии – акына и передает его мировосприятие в тексте сочиненной героем песни, себя же выдает за переводчика с казахского. Песня и русская, и казахская передает глубоко лиричное слово поэта, напоенное мелодией родной земли, вобравшей все звуки и песни, звучавшие на ее просторах, из разных уст и в разные времена, людей, птиц, животных, лесов, полей и рек.

На творческой судьбе П.Н. Васильева, на его биографической и «литературной личности» (Ю.М. Тынянов) особый знак художника, «сопричастного родному ландшафту». Осознание «вписанности» своей биографии в биографию отечества рождает в поэтическом мире Васильева локальный и одновременно универсальный образ общего дома, в котором органично соединяются природа, земля, родина: «Не матери родят нас – дом родит» – так возникает неповторимо васильевский стиль, органичный генетически чужой, но ландшафтно родной поэту культуре.

Литературное наследие Ефима Николаевича Пермитина – художественный мир с конкретным географическим адресом: знаток алтайской деревни, основатель жанра «охотнической» литературы на Алтае. В раннем рассказе «Ника Козляткин» образ незадачливого, влюбленного в охоту человека определил жизненный путь самого автора и основную тему его литературных пристрастий: «Парнемком меня еще охотница собака укусила, – говорит про себя Ника, – укусила и на всю жизнь заразу свою охотницу мне передала» [11]. В лучших традициях русских классиков пермитинская проза представляла образец русского литературного языка, высвечивающего все оттенки и все звуки природы, которые может услышать человек, умеющий слушать и понимать голос самой ма-тушки природы. Обращается Пермитин и к теме поисков человеком мифической обетованной земли – Беловодья, где люди могли найти волю и счастье.

Для описания живописных уголков родного края художник находит неповторимые образы, так появляются пермитинские «горы-теремки» – горы, уступчатые, как башни княжеских теремов, вершины, заросшие кудрявыми березами и пышными рябинами у подножий, как бы в два яруса. Писатель использует общие принципы построения своих персонажей, будь то животные или люди: все они – дети природы: параллельно людскому хороводу, будто вто-

рой его круг, показан и плотный круг стрелчатых пихт попеременно с березами.

Трилогия «Жизнь Алексея Рокотова» обретает форму и функцию метаромана о писательском труде благодаря дневниковому-мемуарно-автобиографической канве и его рассуждениям о вере в волшебную силу слова. Эта вера передалась писателю от его бабушки, которая считала, что в слове великая сила, и эти слова пронес он через всю свою жизнь.

К познанию себя и основных законов словесной материи Пермитину помогает познание законов природы, он и к писательскому труду подходил, как охотник, идущий по следу собственного замысла, создавая «книгу своей жизни». Художественная летопись родного края, запечатленная в произведениях писателя, открывает читателю уникальную возможность прикоснуться к тайнам природы своей земли.

Александр Мерентьевич Волков, уроженец Алтая, вполне определенно высказался о влиянии на его становление природы родного края: «Я вырос на Рудном Алтае: снежные горы, светлые реки, могучая тайга – это все мое. Это навсегда слито со мной...» [3, с. 32]. В его биографии место жительства менялось не однажды, но, видимо, правы психологи, утверждая, что детские впечатления закрепляются в нашем сознании на всю жизнь: и писатель никогда не забывал об истоках своего Детства, которое прошло на благодатной земле нашего края. «Сказка жизни» – образ-оксюморон воссоздает фольклорно-мифологический вариант Восточно-Казахстанского литературного текста в творчестве Волкова. Период жизни, связанный с нашим краем, пусть небольшой по сравнению с другими, был самым ярким по впечатлительности, и этот факт биографии, по его собственному признанию, послужил причиной и стимулом к созданию главной книги, наполнил ее теплом родной земли.

Из всех природных ландшафтов, представленных в географии нашего края, для своей сказочной страны Волков выбрал именно степь, которая в ментальности казахского народа занимает особое место. В сказке Волкова главная героиня девочка Элли живет в степи, и это ее дом. Слово степь многократно повторяется в сочетании с определениями «серая», «скучная», «унылая». При этом автор как бы между прочим, без лишнего пафоса, а так, как думают дети – как само собой разумеющееся – просто сообщает, что для

девочки «широкая степь не казалась унылой: ведь это была ее родина». Задана сюжетная коллизия: реальная жизнь – мир мечты, царство волшебников. Жизнь в степи, где ураган – привычное явление, научила все семейство Элли относиться ко всему положительски мудро и полагаться на собственные силы. Возможно поэтому, когда девочку унес ураган, она не упала в обморок от страха, а спокойно уснула, пока ее дом «летел». В своей волшебной повести Волков использует приемы, характерные как для фольклорной, так и для авторской сказки: противостояние добра и зла, принцип двоемирия, ролевые функции персонажей, устойчивые мотивы, чудесные помощники. Изумрудный город – это волшебная страна, в которой можно найти следы воспоминаний о рассказанных матерью местных легендах о сказочной стране Беловодье: «в этой стране живут волшебники и мудрецы»...

Образы Страшилы (говорящее пугало с поля), Железного дровосека (двигающийся железный человек, вынужденный все время смазывать себя при помощи масленки) и собаки Тотошки – персонажи скорее реальной, чем волшебной действительности. Опять-таки не чудо, а их житейская хитрость и готовность прийти на помощь, учитывая сложившуюся ситуацию и подручные «средства», помогают находить правильные решения. Логика девочки безупречна и трогательна своей наивностью: «– И все же я люблю Канзас больше вашей великолепной страны! – Горячо отвечала Элли. – Канзас – моя родина» [4, с. 98]. Никакая волшебная страна не заменит родной дом, родную землю и близких людей. Художественный мир детства выводит на философский уровень осмысления автором места своего рождения. Детское ощущение мировой гармонии вырастает в эстетически определенную позицию писателя и проявляется в перспективном взгляде на культурный ландшафт отчей земли.

Атмосфера волковской сказки органично включает и художественно перерабатывает геопространство территории Рудного Алтая: границы региона приобретают для автора и его персонажей психологический, ментальный характер. Мир волковской волшебной страны, по нашему убеждению, может быть представлен и как эквивалент благодатной алтайской земле, своеобразный аналог, вариант местной легенды о Беловодье: ведь «Изумрудный город» не что иное, как город исполнения заветных желаний главных героев сказки Волкова. Фольклорно-мифологический хронотоп вол-

ковской сказки органично коррелирует, перекликается с легендой о Беловодье. В произведениях А.М. Волкова сказочная реальность соотносится с пространственным образом современности в большей степени благодаря удивительной энергетике отчего дома, возможно, этим объясняется неослабевающий читательский интерес к творческому наследию писателя-земляка.

Евгений Васильевич Курдаков родился в Оренбурге, в Усть-Каменогорск приезжает в 1968 году. Поэт неоднократно провозглашал, что истинная поэзия «не может быть привязана к определенному историческому региону», потому что «поэзия существует только в языке», «из первых рук родной земли, родной речи, собственной судьбы нелегкой» [6, с. 110]. Казахстанскую землю, с которой была связана большая часть жизни поэта, в целом Азию поэт считал «родиной человечества как самоосознанного целого». Своеобразную «память судьбы», ее «отметины» нашел Курдаков на исходе своих дней в «Велесовой книге» и в открытом им священном месте Ак-Баур.

«Знаток и выученик леса,/Его заветы древние храня», Курдаков ощущает «Полынные запахи Тарбагатая», любит, как летят «гуси над Зайсаном». Каждый запечатленный поэтом образ алтайской земли: «Холмы Чечек», «Кара-Буран», «Чудь» – представлен в своеобразном переплетении реальной действительности и мифического, фольклорного плана, исторической судьбы края и современной жизни города, а своеобразной константой человеческого бытия выступает «сон Беловодья, как память судьбы». В легенде о чудесной стране Беловодье Курдакову видится общечеловеческий контекст мировых утопий о счастливой земле, где «благодать ниспадает с небес» – «Откроется взорам страна Беловодье, /Куда эти годы нас вера вела» [7, с. 58]. В поисках своих истоков поэт создает хронотоп вечности в образе Беловодья, особой земли, наделенной архетипической функцией: «смещается время» и нет деления на «свое» и «чужое»: «Как будто мы сами по свету блуждали,/Плутали, кружили в кругу вековом, /И дом свой забытый едва узнаем...» [7, с. 79].

Балладе Курдакова «Чудь» предпослан эпиграф с пометой «алтайское поверье»: «Чудь белоглазая в землю ушла...», и далее: «...Нет имени, что б не озвучила Чудь: Алтай, Светозар, Златогор, Беловодье, – Андроновской бронзы начало и путь» [7, с. 56]. Природа алтайской земли – во всех своих проявлениях и формах:

ландшафтных и словесно-творческих – сделала поэту в конце его жизненного пути самый дорогой свой подарок: открытие археологического комплекса Ак-Баур, в котором поэт увидел «символ завершения». «Мой берег вечный» – называлась первая тоненькая книжка Поэта, которой он радовался и считал лучшей из всего, что увидело свет. Этой строкой начинается и заканчивается стихотворение: «Мой берег вечный, река без края, волна и ветер! Как мало надо, чтоб быть счастливым на белом свете!» [7, с. 3]. На исходе своих дней поэт напишет: «Вновь до боли захотелось туда, к своей Реке, на Родину души...». Именно здесь, на берегу Иртыша, в Устье Каменных гор, Евгений Курдаков состоялся как художник и поэт.

Михаил Иванович Чистяков, «старейшина» поэтического цеха, мастер-бытописатель, в своей лирике энциклопедически последовательно воссоздает разнообразие природного и урбанистического ландшафта алтайского края, ставшего родиной его творческой биографии: «Мы связаны одною пуповиной, / Которую уже не разорвешь» [12, с. 15]. География края в заглавиях чистяковских произведений изобилует урбанистическими образами: «Усть-Камень», «По Чарыму», «Зайсан», «Над Катон-Карагаем плывут облака». История городов Восточного Казахстана поэтически воспроизведена в стихотворениях-посвящениях «Лениногорск», «Курчум», «Серебрянск». В самих названиях стихов «Дым Отечества», «Отчий край», «Город моей юности», «Родина», «Моя земля» и сборников: «Мои берега», «Память сердца». Расширяя географические зоны Восточного Казахстана и России, поэт раздвигает политические и культурные границы от Байкала до Владивостока и утверждает: «Родина в душе моей одна».

В поэтическом сборнике Бориса Петровича Аникина «Странник» земля Восточного Казахстана как место жизни тематизируется в творческом сознании на уровне внутреннего присутствия: «Но сердцем я всегда с тобой, Ульба, / Моей отчизны скорбная улыбка!» [1, с. 38], в географических ориентирах-указателях: Ульба, Иртыш, Катунь. Не затеряться в пути помогает голос земли, он рождает желание «Просочиться сквозь землю в грунтовые воды/И доплыть до тебя по истокам Катуни!» [1, с. 56]. Образ-миф о Беловодье – «край, где сбываются мечты», где «Воздух чист, как память о детстве», «В чудо все верится», куда поэта влекут «сны калейдоскопные», и поэт стремится «под рокот былинный /Свою душу пус-

тять/В край бескрайнего лета,/В мир непуганых снов,/Где родятся поэты,/Где Основы Основ» [1, с. 41].

Образ земли-города передает «территориальное» сознание автора, «прогулки по ночному городу» помогают увидеть не «промышленный гигант», а поэтический образ «Родины-города», обратиться к нему доверительно по-домашнему: «Мой маленький город», «Мой город, / Взгрустнув, заплачет тысячами крыш / И улыбнется тыщами заборов...», «Мой город родной!..Только вот без тебя/Разве сможет вращаться планета?» [1, с. 77]. Поэт высокопарно и с уважением обращается к «Маэстро Утро»: «сыграйте этот день тепло и чисто,/без фальши, не сбиваясь, не картавя!» [1, с. 5].

Авторский миф Сергея Алексеевича Комова построен на сакрализации детства: «лилии детства» и «И детский язык, словно древний, забытый санскрит/Сокрыт в нас, как миф, что питает глубинным свеченьем» [5, с. 44]. Родившись недалеко от Бухтармы, он в предисловии к книге «Бухтарминская лилия» утверждает: поэзия «должна пребывать в такой вот кажущейся простоте и быть насущной, как добрый хлеб детства». «Эпический Алтай» предстает глазам поэта, «взращенным Бухтармою», в образах Иртыша, Зайсана, Бухтармы, Чистояра, «города Семи Палат», Адалары, горы Аюдага, в дорогах с детства запахах «знойного чабреца», что приносит «соленый ветер» с Зайсана. Родной ландшафт делает возможным «сон Беловодья»: «Когда-нибудь он сбудется для нас!». Любовью к родине поэт «вращивает» свою душу: «прорастая» сквозь «тяжкую земную трагическую пыль», ее «корни» становятся крепкими и «чистыми», и возле них каждый может отдохнуть и услышать «в них соки рекою звенящей».

Приоткрыв тайны творческой мастерской наших соотечественников, мы попадаем в удивительный мир, узнаваемый и в то же время новый, мы учимся любить свою родину, осознавать живительную силу природы, учимся любить людей, живущих рядом с нами. Антропологический код биографической и творческой личности помогает писателям органично «вписать» свою творческую индивидуальность в архетипические координаты евразийской культуры.

Библиографический список

1. Аникин, Б.П. Странник : стихотворения, верлибры / Б.П. Аникин. – Усть-Каменогорск : [б. и.], 2010. – 184 с.
2. Васильев, П.Н. Стихотворения и поэмы : сборник / П.Н. Васильев. – Алма-Ата : Жазушы, 1984. – 246 с.
3. Волков, А.М. Повесть о жизни / А.М. Волков // Вслух про себя : сборник статей и очерков советских детских писателей. – Москва, 1978. – Кн. 2. – С. 61-78.
4. Волков, А.М. Волшебник Изумрудного города / А.М. Волков. – Воронеж : Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1988. – 287 с.
5. Комов, С. Бухтарминская лилия: стихи и баллады / С. Комов. – Алматы : ЛиА соопрапу, 2004. – 65 с.
6. Курдаков, Е.В. Пушкинский дворик / Е.В. Курдаков // Простор. – 2003. – №2. – С. 109–131.
7. Курдаков, Е.В. Стихотворения / Е.В. Курдаков. – Великий Новгород : [б. и.], 2000. – 176 с.
8. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман. – Москва, 1988. – С. 251-293.
9. Лухтанов, А.Г. Исследователи казахстанского Алтая / А.Г. Лухтанов // Семь дней. – 2002. – 14 июня. – С. 8.
10. Лухтанов, А.Г. Алтайское притяжение. Очерки по истории Восточно-Казахстанской области / А.Г. Лухтанов. – Усть-Каменогорск : Медиа-Альянс, 2006. – 459 с.
11. Пермитин, Е.Н. Ника Козляткин [Электронный ресурс] / Е. Н. Пермитин. – Режим доступа: <http://huntset.com/page201.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
12. Чистяков, М.И. Мои берега : стихи, поэмы / М.И. Чистяков. – Алма-Ата : Жазушы, 1988. – 272 с.

ПРОГУЛКИ ПО БАРНАУЛУ МИСТИЧЕСКОМУ

В статье сопоставлена пространственная организация двух романов современных алтайских писателей – «Иту-Тай. Темный Ветер с зеленых холмов» (2002) А.В. Коробейщикова и «Сбор трюфелей накануне Конца света» (2014) В.Н. Токмакова. В точках пересечения романских миров обнаружены тождественные топосы: нагорное кладбище, церковь, музей, старинный особняк. Обозначена инвариантная функция указанных пространств – медиация разного рода. Двоемие, характерное для обоих авторов, имеет дополнительное измерение у В.Н. Токмакова – зону цитаций, культурной памяти.

Ключевые слова: городской текст, барнаульский текст, В.Н. Токмаков, А.В. Коробейщиков, двоемие, медиальное пространство.

Любой город обладает «метафизической аурой», высокая степень выраженности которой обеспечивает способность города продуцировать тексты о себе, превращать материальное в знаковое. Индивидуальный образ города создается совокупностью только ему присущих «доминантных точек», формирующих подобие «образного каркаса» места. В то же время очевидно, что уникальность базируется на неких универсальных структурах [4]. В настоящей статье предпринята попытка выявления инвариантной барнаульской топики путем сопоставления пространственной организации романов Андрея Коробейщикова («Иту-Тай», 2002) и Владимира Токмакова («Сбор трюфелей накануне Конца света», 2014). Несмотря на хронологическую преемственность этих произведений, полагаем уместным утверждать, что наблюдаемая общность «градообразов» писателей имеет скорее типологическое происхождение. Оба автора разделяют концепцию двоемия, видят сквозь привычный мир иную реальность. Соответственно, те хронотопы, о которых пойдет речь, воплощают в себе семантику перехода между мирами, их благого или катастрофического контакта.

Задуманный как путеводитель по Барнаулу, роман В.Н. Токмакова содержит в себе фрагменты недоволощенного замысла. Огромный фактологический материал раздроблен и поделен между рядом повествующих субъектов (краеведы, милиционер, журналист). Все эти персонажи – alter ego автора – умерщвляются, подобно тому, как был убит Ленский – воплощение изжитого А.С. Пушкиным романтизма. Фольклорно-мифологический мате-

риал сконцентрирован в квартире поэта-авангардиста Полозкова. Карнавальная маска передается по кругу, каждый ее «носитель» становится сказителем городской байки, приобщается к анонимной стихии «всеавторства».

В зоне напряжения между двумя полюсами: историей (серьезной реальностью) и мифом (карнавальной виртуальностью) рождается сюрреалистический образ Барнаула. Мифологизация нашего города, начатая писателем в романе «Детдом для престарелых убийц» (Волопуйск), продолженная в романе «Настоящее длится 9 секунд» (Букаранск), здесь достигает своего апогея. Густо замешанный на архивных фактах, документах, мемуарах, мистических домыслах, литературных стереотипах локальный текст и миф, «собранный» автором, и есть искомые трюфели-клад-дневники. Рукописи, которые не горят и выживают даже после Конца света.

В своем патриотическом начинании В.Н. Токмаков, конечно, не одинок. Достаточно вспомнить «сверхзадачу» М.И. Юдалевича, автора историко-публицистического очерка о Барнауле. Она заключалась в полемике «против укоренившихся ложных представлений» о том, что «наш город в старину был глухотным, темным, невежественным» [7, с. 4]. В.Н. Токмаков свою установку тщательно маскирует, многократно «обзывая» Барнаул забытым богом «захолустьем», «унылым, безнадежно провинциальным, городишкой», «тупиком цивилизации» [5, с. 21-22] и все-таки проговариваясь: «Это город с нераскрытым потенциалом. Точнее, с хорошо и намеренно сокрытым...» [5, с. 197].

Его город чрезмерно, избыточно инфернален. Потусторонний мир свободно проникает в как бы реальность, создавая параллельный Барнаул, альтернативные версии событий, двойников и множества истины. Адский хронотоп с тягучим временем, блуждающим пространством, пеклом-потопом, ожившими мертвецами и расплодившимися гадами усиленно нагнетается. Апокалиптичность города оказывается той крайностью, за которой спасение. Автор из романа в роман цитирует слова Христа: «Да будь ты горяч или же хладен, но не будь тепл». Барнаул осуждается героем как «город средний», «ни рыба, ни мясо, ни то, ни сё» [5, с. 90]. Барнаул, действительно – город средний. Но в ином смысле. Он стоит в центре Евразии, есть пуп континента. Именно поэтому он является порталом между мирами, перенасыщен медиальными пространствами (шкаф, дверь,

окно, лестница, колодец) и «переключателями» (телефонные звонки, алкоголь, галлюциногены).

А.В. Коробейщиков в своих характеристиках Барнаула более прямолинеен и откровенен: «Центр духовности и гармонии, провозвестник грядущего расцвета человеческой цивилизации» [3]. Его проза претендует быть эзотерической и потому отсылает к авторитету Рерихов, которые, пребывая в городе в 1926 году, назвали его «мистической столицей мира» [3]. Это место, «где пересекаются явь и сон, разум и предчувствие, небо и земля» [3].

Система «доминантных точек» Барнаула у обоих авторов практически тождественна. «Осевыми» пространствами, связующими сферы мироздания являются Нагорное кладбище, церковь, музей, старый особняк на окраине города.

Гора. Самое высокое место Барнаула – бывшее ВДНХ, построенное на месте Нагорного кладбища. Данный локус совмещает в себе признаки высоты и абсолютной, потусторонней глубины. На горе начинается роман В.Н. Токмакова: бомж обнаруживает раскопанную могилу генерала Бэра, из которой идет ход в дом-призрак. На Змеиной Горе (по названию Змеиногорского тракта) происходит очередная инициация героя романа А.В. Коробейщикова. Описание горы в «Иту-Тай» обнажает мифологическую семантику отграничения и посредничества: «Холм словно разделял два разных ландшафта: суетливый, дымный, подсвеченный огнями – городской, и бесконечно спокойный, безмятежный и величественный – природный» [3]. После ритуального избиения наставник говорит ученику: «Это место очень способствует гибели, оно насквозь пропитано смертью. <...> В сумерках же двери Земли открываются, и то, что было сокрыто за ними, может беспрепятственно выходить наружу» [3].

Церковь. Пространство храма в обоих романах оказывается профанированным. У В.Н. Токмакова Воскресенский храм осквернен змеями, окружившими молящегося у алтаря священника. Наступают Последние времена, и лишь вера открывает путь к спасению [5, с. 177-178]. В соборе же наставник героя А.В. Коробейщикова совершает святотатственную шутку: подсказывает венчающейся паре встать на колени: «Через минуту в гулких стенах собора уже гремел тщетно сдерживаемый всеми присутствующими хохот» [3]. Объяснение поступка дано вполне в духе У. Эко («Имя Розы»): «...отсутствие юмора и смеха давит вас изнутри. <...> ту-

да, – Айрук поднял руку вверх, – невозможно попасть отягощенным чувством собственной важности» [3].

Музей. В романе В.Н. Токмакова в залах ГМИЛИКИ происходит очередное убийство. Реальность двоится: во время исторической реконструкции посвящения в масоны вдруг мелькает голубое бальное платье легендарного барнаульского призрака [5, с. 227], слышен цокот копыт, будто к воротам подъехал экипаж [5, с. 229]. В стенах «Алтайского государственного краеведческого музея» герой А.В. Коробейщикова переживает экзистенциальный опыт, подвергается шоковой процедуре восстановления памяти о своей магической природе. В обоих музеях происходит страшное: гаснет свет, нарастает чувство тревоги, сон и явь путаются.

Дом/Особняк/Коттедж замыкает цепь пространств-медиаторов. В здании старого особняка, который отсутствует на картах и может быть найден лишь заблудившись, происходит кульминационная сцена романа В.Н. Токмакова – нырок героев в колодец, уводящий от восставшего из мертвых Ленина, расплодившихся гадов ползучих и других примет Апокалипсиса в иную реальность. В романе А.В. Коробейщикова «Дом Тишины», трехэтажный коттедж, стилизованный под русскую усадьбу, расположен в лесу, недалеко от города по Змеиногорскому тракту. Под домом находится Колодец, Родник, Пятно Силы, Скважина – Аркол – источник энергии Земли, «сродни Чистилищу, месту между Раем и Адом» [3]. В финале романа герой сжигает опасное для простых смертных здание.

Понятно, что подобного рода системные совпадения ключевых барнаульских мест в обоих романах вызваны, в первую очередь, тождественной функцией этих локусов в культуре – объединение горного, дольного и инфернального; прошлого, настоящего и будущего; жизни и смерти. В целом, смысловые доминанты Барнаула совпадают с семантическим ореолом Перми: взаимодействие «мессиански окрашенной идеи избранности пермской земли и столь же интенсивно переживаемой идеи отверженности и проклятости этого места» [1, с. 396]. Как замечают исследователи барнаульского текста, цитируя В.Н. Топорова [6], «история любого города представляет собой подобное “превращение Вифлеема в Бетлам”» [2, с. 187].

Остается добавить, что двоемирие, характерное для романов обоих авторов, достраивается у В.Н. Токмакова еще одним измере-

нием. Галлюциногенный мир опирается на литературные истоки: «муки совести Достоевского, самобичевание Маркиза де Сада и бодлеровский сплин» [5, с. 79]. Топонимика Барнаула отчетливо цитатна, город прочитывается как книга: «На улице Гоголя мы нашли старую прострелянную в нескольких местах шинель, на улице Пушкина к нам привязались цыгане, а на улице Горького перед нами лежала огромная пролетарская лужа. “Осторожно, не окажись на дне”, – улыбнулся я <...>» [5, с. 145]. Сны, видения, иные измененные формы сознания героя – не просто зона виртуального, но область творчества, исторической и культурной памяти.

Библиографический список

1. Абашев, В.В. Пермь как текст: Пермь в русской культуре и литературе / В.В. Абашев. – Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 2000. – 404 с.
2. Десятов, В.В. Барнаульский миф в русской литературе / В.В. Десятов, А.И. Куляпин // Культура и текст. Литературоведение : сборник научных трудов. – Санкт-Петербург ; Барнаул, 1998. – Ч. 1. – С. 187–199.
3. Коробейщиков, А.В. Иту-Тай. Темный Ветер с зеленых холмов [Электронный ресурс] / А.В. Коробейщиков. – Барнаул, 2002. – Режим доступа: http://samlib.ru/k/korobejshikow_a_w/itutai.shtml, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
4. Меднис, Н.Е. Сверхтексты в русской литературе [Электронный ресурс] / Н.Е. Меднис – Новосибирск : НГПУ, 2003. – Режим доступа: <http://rasvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
5. Токмаков, В.Н. Сбор трюфелей накануне Конца света : роман-хроника / В.Н. Токмаков. – Барнаул : Мираж, 2014. – 328 с.
6. Топоров, В.Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифопоэтическом аспекте / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – Москва, 1987. – С. 121–132.
7. Юдалевич, М.И. Барнаул / М.И. Юдалевич. – Барнаул : Алт. кн. изд-во, 1992. – 216 с.

ХРОНОТОП ТАЙГИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ М.А. ТАРКОВСКОГО

В статье на примере малой прозы М.А. Тарковского подробно рассматривается хронотоп тайги. Это ключевой образ в поэтике сибирского писателя. В ранних и зрелых текстах автора хронотоп тайги наделён чертами сакрального миропространства, идиллического топоса, в границах которого герой способен проделать нравственный путь (от греха к покаянию), исповедаться перед самим собой. В работе обозначены несколько определяющих значений топоса тайги. Хронотоп тайги в художественном мире писателя реализуется как место промыслового труда, пространство инициации, исповедания, как природный объект эстетического любования.

Ключевые слова: хронотоп, тайга, Михаил Тарковский, современная русская литература, традиционалистская проза.

Малая проза М.А. Тарковского рассматривается в контексте литературы позднего традиционализма [6]. В художественном мире сибирского писателя сформирован традиционный для «деревенской прозы» комплекс хронотопов: наиболее распространены здесь пространственные категории – тайга, деревня, дом, река, дорога, город. Как сюжетообразующий элемент прозы писателя для нас ценностное значение имеет хронотоп тайги.

Тайга – ведущий хронотоп в малой прозе М.А. Тарковского. Этот пространственный образ является центровым и сквозным в художественной поэтике писателя. Заметим, что большая часть художественного повествования у М.А. Тарковского сконцентрирована на описаниях и изображении сибирской таёжной глуши, куда на постоянное поселение отправляется литературный герой, для того, чтобы устроить свой быт. Тайга воссоздаётся художником как отдельное умиротворённое пространство, в котором персонаж обретает смысл собственного бытия, определяет жизненное предназначение. В художественном мире М.А. Тарковского тайга наделается, с одной стороны, чертами идиллического пространства, где герой находит гармонию с собой и природным миром. Так, А.А. Митрофанова замечает: «Мир, который создает Михаил Тарковский – мир идиллический. Его главные составляющие: особенный хронотоп, признание природы как великого хозяина и родного дома, незыблемая крепость человеческих отношений, физический

умелый труд, семейное тепло, свободное существование исполненного достоинства человека» [7]. Исследовательница отмечает, что идиллия, выстроенная в прозе сибирского писателя совпадает с положениями об идиллическом хронотопе, сформулированными М.М. Бахтиным: «Идиллический хронотоп представляет пространство, прикрепленное к родному дому; в этом ограниченном мире проходит жизнь нескольких поколений, незаметная смена которых снимает переживание трагизма бытия, связанное с осознанием быстроекующего необратимого времени и непреодолимое для индивидуалистического сознания» [1, с. 158]. В идиллическом хронотопе время человеческой жизни вступает в циклическое природное. Основными моментами идиллии, по Бахтину, становятся «рождение, труд, быт, любовь, семья, еда, питье и возрасты» [1, с. 159]. Необходимым условием идиллической картины мира является земледельческий труд, через который реализуется реальная связь и общность человека и природы. Идиллия, имеет своим основным содержанием повседневный быт, возвышает его до значимости бытия [7]. Н.В. Беляева выстраивает условную модель этого мира: человек – дом – природа (космос) – человек. Таёжная деревня, по её мнению, является центром объективного пространства, воссоздаваемого писателем, становится идеальным пространством, где человек чувствует себя в гармонии с самим собой и всем миром [3].

Вся художественная система писателя выстраивается на основании взаимоотношений – человеческих и природных. Мир природы и мир человека находятся в постоянном пересечении, взаимодействии. Автор не просто описывает состояние природы, но показывает, как она влияет на человеческие судьбы. Природные пейзажи сибирской тайги нередко помогают раскрыть характер персонажа. Как и в прозе В.П. Астафьева, таёжное пространство у М.А. Тарковского поэтизируется, представляется как типичное, сибирское, русское [3].

Тайга у М.А. Тарковского – пространство идеализированное. С одной стороны, оно замкнуто, изолировано, с другой – писатель отмечает его ширь и безграничность. События, как правило, видятся не во времени (время у писателя – замороженное, остановленное, оно уподоблено вечности), они развиваются и мыслятся в пространстве. Для Тарковского не столь важно, когда происходит действие. Мы не заметим у него упоминания конкретного времени (за исключением некоторых произведений, где время условно, оно

лишь фон, оттеняет читательские представления о развитии намеченных событий). Задача писателя – показать, как развивается личность в ограниченном пространстве.

Герой Тарковского стремится создать собственное пространство – некий сакральный центр (не в классическом, но в повседневном, бытовом понимании), вокруг которого он, в соответствии со своим жизненным опытом, выстраивает личностную философию, создаёт иную географию. Так и формируется идеология отшельничества, понимаемая как добровольный отказ от современной системы условностей, социальных догм. Оказавшись на другой земле, он пытается обжить новое пространство – «освятить» его и обустроить по собственным законам. Попытка выйти из хаоса цивилизации, урбанизированного мира, осмыслить внутреннее «Я» в границах своего пространства, приводит к тому, что персонаж обозначает исходную (ценностно-поведенческую) модель, и ее пытается воспроизвести на новой территории. Тайга понимается как основание «нового мира» и, по сути, внедряет в себя составляющие утопического проекта. Жизнь в тайге протекает по иным законам, человек свободен от общественных устоев, подчиняется собственной внутренней морали. В фильме «Счастливые люди» (2007) автор, рассказывая про таёжное поселение Бахту, отмечает: «Есть на земле место, где нет ни автобусов, ни огромных домов, нет милиции, нет зарплат. Там не ругают власть, олигархов. <...> Это место в центре нашей страны – на реке Енисей. Люди здесь надеются только на себя и спрашивают тоже только с себя» [9].

Рассматривая хронотоп тайги в художественной прозе писателя, необходимо подчеркнуть, что у М.А. Тарковского он измеряется в нескольких представлениях.

Тайга – это место производительного труда, где герои – рыбаки, охотники, экспедиторы – осуществляют промысловый быт. Неоднократно в произведениях описываются процессы охоты, рыболовства – герои ставят и разбирают капканы, охотятся на дичь, добывают соболей, занимаются строительством собственного жилища. Практически в каждом литературном тексте мы сталкиваемся с сюжетным действием, когда персонажи занимаются обустройством тайги, «одомашнивают» географическое пространство, делают его бытовым. В рассказе «Вековечно» молодой охотник Митька Шляхов кладёт дюралевую заплату, колет торосы, строит печурки, охотится, рыбачит. Большая часть произведения посвящена описанию

промыслового труда. В другом произведении – «Каждому своё» герой Коля едет в тайгу, чтобы запустить соседский участок, добыть пушнины. Интересно описание в рассказе «Ледоход» – Тарковский изображает труженицу тетю Надю: «Рыбачила она всю жизнь, девчонкой, когда отец болел, военными зимами, не жалея рук, в бабьей бригаде, и сейчас, хотя уже «самолов не ложила», а ставила только сеть под коргой, которую каждое утро проверяла на гребях...» [10, с. 46]. Далее автор продолжает: «Зимой тетя Надя настораживала отцовский путик и ходила в тайгу проверять капканы с рюкзаком и ружьём, с посохом в руках, на маленьких камусных лыжах, в игрушечных, почти круглых бродешках, в теплых штанах, фуфайке и огромных рукавицах» [10, с. 47]. Изображению мужицкого труда в пространстве сибирской тайги писатель придаёт особое значение – этому посвящены рассказы «Васька» (1993), «Ветер» (1998), «Охота» (1999), «Лес» (2000), повести «Стройка бани» (1998), «За пять лет до счастья» (2001), «Замороженное время» (2003), «Енисей, отпусти!» (2003), «Фундамент» (2004) и др. Как верно замечает А.А. Митрофанова, человек в художественном мире Тарковского оценивается по труду – это главная мировоззренческая ценность. Труд утверждается как единственное, что придает устойчивость жизни, дарует душевное равновесие и свободу, делает человека независимым и свободным от иных социальных нужд [7]. Так, например, в ключевой повести автора «Стройка бани» (1998) отец Иваныч вступает в спор со своим сыном, укоряет его: «какой ты мужик, если ничего не умеешь», то есть сам старик считает, что «свобода это когда все умеешь и ни от кого не зависишь» [11, с. 237]. Огромное художественное значение Тарковский придает именно таёжному быту героев – описание инструментов, спецтехники, лодок, камусных лыж, буранов и прочих охотничьих орудий – все в произведениях автора не просто поэтизируется, но принимает высокое эстетическое значение. Мужики Тарковского словно «возвращают предметам их первоначальную святую функциональность – быть помощником человеку в познании и досотворении мира», они «стремятся к совершенству в овладении мастерством» [7]. Исследователь прозы М. Тарковского – И.А. Каргашин – анализируя художественное творчество писателя, отмечает, что «здесь поражает не “закрученность” фабулы, не цепь выдуманных событий, но повседневность – каждодневное пребывание в мире природы и труда» [5]. Главной задачей героя Тарковского стано-

вится добыть зверя, выбрать правильную сеть для рыбного улова, наколоть дрова для зимы, принести воды, накормить собак. Для писателя, как мы видим, значим сам процесс работы, не менее важен – её результат. В рассказах автора мы сталкиваемся с тем, что герой долбит лодку из осины, заливает фундамент, строит дома, бани, связывает плот, ставит капканы, выделяет кожу, чинит бураны. Как справедливо замечает А.И. Разувалова, большие фрагменты прозы Тарковского «отданы скрупулёзному изображению процессов, технологий и предметов, которые сохранились в быту енисейских промысловиков (например, приспособления для вылова из воды подмытых лесин, изготовления юсков, бродней и т. п)». Овладение такими навыками в новом сообществе, по мнению исследовательницы, центральный момент его самоописания» [8, с. 553].

Итак, представляя тайгу как место промыслового труда человека, одновременно стоит заметить, что это также и пространство инициации. Герой-интеллигент покидает город, поселяется на лоне природы. Мужской труд на земле становится особым испытанием для литературного персонажа – в новом, осваиваемом пространстве, он меняет свой статус, мышление, принципы отношения к людям, животным, природе. Герой постигает опыт настоящего сибирского ремесленника, овладевает исконным пониманием крестьянского труда. Неслучайно М.А. Тарковский финализирует рассказ «Охота», выражая надежду на возрождение, совершенствование природного пространства: тайга представляется автором как мир, который сведен до размеров и «в нём еще можно навести порядок своими руками» [11, с. 67].

Тайга нередко выступает как пространство эстетического наслаждения, любования. Поэтическое воспевание образа переходит не просто в любование природой, а в самолюбование – герой мыслит себя частью мироздания, выражает подлинную гордость за то, что он живёт в этом месте, его окружает природа в её первозданном виде. В каждом произведении писателя мы видим художественно-эстетические панорамы: пейзаж играет первостепенную роль в формировании сюжетного описания, образа героя, целостной поэтики текста. Об этом упоминается в работах Е.А. Балашовой [2], Н.В. Беляевой [3], А.В. Давыдовой [4], И.А. Каргашина [5]. Вот каким предстаёт описание природы в рассказе «Каждому своё»: «Всё у избушки было засыпано, будто облито снегом. Затопив, Ко-

ля вышел с ведром на реку, глянул вдаль: жёлтое небо, плоские серые облака, плоская сопка, торосы в наплывах снега, белый лес». В рассказе «Туристы» приезжие немцы любуются таёжной красотой: «А река с каждым поворотом только краше, скалы, камни, вода – кристальнейшая <...>. В «Осени» Тарковский заключает, что природа – «самый простой язык, на котором небо разговаривает с людьми <...> она любит труд, терпение, и не переносит жадности с верхоглядством <...> кто служит вечной красоте, тот не боится повторений» [11, с. 84]. В очерке «Образы, которые нас охраняют» М.А. Тарковский написал: «Охота всегда была для нас поводом к разговору о главном, фоном для глубинного осмысления жизни, путёвкой в мир вечной красоты» [11, с. 414].

Тайга представлена как сакральный топос – пространство исповедания / духовного очищения. Это место воспоминаний, размышлений, это пространство памяти. Неслучайно сюда приезжает Прокопич и предается теплым семейным воспоминаниям, в финале герой приходит к мысли о раскаянии – признаёт свои ошибки, словно проходит обряд причащения: «<...> Прокопич встал в снег на колени и помолился, чтобы серебряно и легко отлила от души её уходящая нежность <...> День был ясным и длинным, но каким далеким ни казалось бы его начало, Прокопич знал, что навсегда душа в том серебряном утре и не будет вовек ей остуды» [11, с. 319-320]. В рассказе «Каждому своё» (2003) Николай, после похорон своего друга, уезжает на охотничий участок в лес, чтобы не просто заняться промыслом, но отвлечься от повседневного деревенского быта, последних скверных событий, с ним произошедших. Тем самым, герой словно пытается переосмыслить всю свою жизнь попыткой уединения своего «Я» с подлинным миром природы, её красоты и гармонии: «В начале января Коля поехал в тайгу – запускать Пашин участок, перед собой хоть чуточку легче <...> в тайге настроение не то, что улучшилось, просто остальное отошло, загородилось привычной обстановкой, ожиданьем висящего припорошенного соболя» [11, с. 53]. Сама сцена раскаяния, осознания совершенного греха (Николай соблазнился женой своего друга) происходит в тайге: «И от этой несоизмеримости будто током прошло. Ведь значит простил! Значит есть! От дур-рак! Лежал бы с прострелянными ляжками. Значит, есть Он, есть, есть». [11, с. 54]. В повести «Енисей, отпусти!» тайга рисуется в сознании героя словно раем: «Отъезд в тайгу представлялся огромными воротами,

которые так окрепли и отстоялись в воображении, что казалось, когда он войдёт в них по-настоящему, сотрясут все его существо до самых глубин <...>» [11, с. 283].

В прозе писателя находит свое художественное отражение сакрализованный, таинственный образ сибирской тайги. Она отделена от города и деревни. Это особое место, куда попасть можно лишь избранным. В повести «Енисей отпусти!» автор отмечает: «Енисей брал на духовное иждивение лишь тех, у кого выбора не было» [11, с. 280]. Любая встреча с тайгой (или возвращение туда) – становится событием долгожданным, радостным, и одновременно психологически трудным, отчасти даже интимным. Неслучайно писатель проводит параллель образа тайги с образом женщины – это два главных архетипа, которые особняком стоят в его художественной системе. Ведь сам герой находится между ними, нередко разрывается, пытаясь определить своё истинное место: быть дома с любимой, или быть в другом доме (в тайге). Вот как он размышляет по этому поводу в повести «Енисей, отпусти!»: «Есть две тайны в жизни – глубь женщины и даль пространства, и как ни тщишься – не пересечь их за горизонтом» [11, с. 318]. В том же произведении Тарковский особенно тонко подходит к описанию встречи с тайгой: «<...> чем ближе была деревня, тем сильнее тем сильнее давила душу тревога и беспокоил вопрос, примет ли его тайга <...> Хотелось встретиться с ней глазами, убедиться, что признала, но она глядела мимо и особенно ласково окачивала волной убогую лодчонку паренька и его обшарпанный мотор, будто награждая за неподкупную связь с Енисеем» [11, с. 280].

Здесь стоит отметить временную специфику авторского повествования. Художественное время в тайге – застывшее, вечное, замороженное. Оно не ощутимо – ни героем, ни читателем, это бессюжетное время. С другой стороны, герой, находящийся в тайге, всегда обдумывает прошлое – реализуется так называемое время памяти. Вся специфика художественного мира Тарковского построена на том, что образ героя, его характер, судьба выстраивается именно через воспоминания. Они становятся объективным центром повествования, расширяют пространственную модель текста, позволяют сформировать авторское отношение (через персонажа) к происходящим событиям и окружающей действительности. Воспоминания – это не просто обращение к прошлому, с целью вспомнить череду жизненных моментов, но это возможность переосмыс-

лить взгляд на свою судьбу, воссоздать настоящее путем собственных размышлений и анализа событий из прошлого. Так, воспоминаниям в таёжной глуши предается молодой охотник Васька («Васька», 1993). Сначала он не принимает тайгу, Бахта представляется ему «широкой и неприветливой», «с бесконечными камнями, косами, скалами», героя совсем не устраивают названия здешних мест. С невозможной тоской Васька вспоминает деревню, Енисей, родные места, где он провёл детство – и от этого герой еще больше понимает свою родственную близость с теми местами, где он родился и жил. Так, немаловажное значение в прозе писателя приобретает идиллический хронотоп (детства), который помогает сконструировать представления о прекрасном времени жизни.

Несомненно, в художественном мире М.А. Тарковского тайга изображается как пространство реальное, оно сохраняет свое вещественное, предметное выражение (непосредственно в географическом аспекте), Однако, как и у В.П. Астафьева, в сознании персонажей Тарковского, тайга является как пространство мифологическое – это живое, одухотворенное существо. Означенный мифопоэтический образ берёт свое основание в легендах и сказаниях древних северных народов. Отсюда, одушевленной становится вся окружающая природа, техника – все несет огромный философский смысл. И.А. Каргашин склонен полагать, что весь мир писателя «всецело очеловеченный и одушевленный» [5, с. 208]. Мифологическое одухотворение всех явлений жизни, по мнению исследователя, в произведениях писателя, становится основным принципом образотворчества [5, с. 208]. В повести «Кондромо» родство с природой, слиянность человека и Универсума выражено автором как метаморфоза: «Топорище срасталось с топором и напивалось срубленными избушками, ночами в тайге у костра, кулёмками, жердушками, разрубленным мясом, колотыми дровами и льдом, становилось тёмным, затёртым, восковым, насыщаясь настоем работы до самой сердцевины, делаясь бесценным и называясь уже вместе с лезвием Топором с большой буквы, и потеря его тоже была Потерей» [10, с. 192]. В повести «Енисей, отпусти!» тайга становится Душой, которая «берет на иждивение», после долгой разлуки «принимает» и «признаёт» – это место, куда герой едет с надеждой и верой, что земля его пустит обратно. Вот как герой пытается снова воссоединиться с миром природы, вернувшись в родное пространство: «И в рукопашной схватке с работой, замесив в одно со-

лёное тесто снег, опилки, кровь, рыбью слизь, бревна и соляренный выхлоп, надеяться, что заметит небо твой грубый хлеб и в один великий вечер так одарит закатом, что не останется сомнения – признало» [10, с. 315-316].

Как и у В.П. Астафьева, в произведениях М.А. Тарковского, художественное время в тайге характеризуется как вечность. Через хронотоп тайги вечность реализует идею противостояния природы и цивилизации. В художественной литературе вечность сопоставимо со временем ночи, когда у героя возникает элегическое восприятие мира, наполненное мотивом одиночества, размышлениями о смерти, о бренности жизни, онтологическим беспокойством. Так, обозначенная идея дважды реализуется Тарковским в произведении «Петрович». Первый раз, когда старик мчится на поезде под покровом темноты и наблюдает за происходящим в окне поезда: «Мимо неслась ночь. Пахло влагой и покосом. С неистовой силой стрекотали кузнечики, казалось, поезд мчится по стрекочущему тоннелю» [11, с. 6]. Второй похожий момент мы наблюдаем, когда Петрович возвращается в родную Бахту на теплоходе: «Теплоход шёл мягко по Енисею. Ночь была светлой, палубы влажными и пустыми. Впереди на носу неподвижно стоял Петрович в трепещущем от ветра пиджаке. Волнистый силуэт берега, свежий ночной воздух, чисто протертое стекло неба с бархоткой облака на пылающем севере – все, казалось, переплавлялось в этот упругий ветер, пахнувший молодой талиновой листвой и цветущей черемухой <...>» [10, с. 39].

Итак, тайга является ключевым хронотопом в малой прозе М.А. Тарковского, в отдельных произведениях автора выступает сюжетным конструктом, символическим и поэтическим образом, конструирует авторское мировидение в целом.

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – 304 с.
2. Балашова, Е.А. В. Шукшин и М. Тарковский: пространство идиллического героя / Е.А Балашова // Шукшинский текст: опыт прочтения : межвузовский сборник научных статей, посвященных восьмидесятилетию В.М. Шукшина. – Барнаул, 2009. – С. 50–57.
3. Беляева, Н.В. Лирическое начало в прозе М.А. Тарковского: дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Беляева. – Уссурийск, 2009. – 191 с.

4. Давыдова, А.В. Образ русской природы в творчестве Валентина Распутина и Михаила Тарковского / А.В. Давыдова // *Время и творчество Валентина Распутина: история, контекст, перспективы.* – Иркутск, 2012. – С. 247–257.
5. Каргашин, И.А. «Великий лад с окружающим» художественный мир Михаила Тарковского / И.А. Каргашин // *Aktuelle Aspekte der Erforschung und Vermittlung der russischen Sprache und Literatur: Materialien der Internationalen wissenschaftlichen Konferenz in Halle (Saale) am 11. und 12. Oktober 2012. Seminar für Slavistik Philosophische Fakultät II Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Das Neue in Erforschung und Vermittlung des Russischen, Bd. 1. Schöneiche bei Berlin, 2013.* – S. 205–216.
6. Ковтун, Н.В. Современная традиционалистская проза : учеб. пособие / Н.В. Ковтун. – Красноярск : СФУ, 2013. – 352 с.
7. Митрофанова, А. А. Идиллия Михаила Тарковского / А.А. Митрофанова // *Современность в зеркале рефлексии: язык-культура-образование : Межд. науч. конф., посвящ. 90-летию Иркут. гос. ун-та и фак-та филологии и журналистики.* – Иркутск, 2009. – С. 432–438.
8. Разувалова, А.И. Писатели-«деревенщики»: литература и консервативная идеология 1970-х годов / А.И. Разувалова. – Москва : Новое литературное обозрение, 2015. – 616 с.
9. Счастливые люди [Электронный ресурс] // Документальный фильм, 2007. – 54 мин. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=bITelb4l_SY, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
10. Тарковский, М.А. Замороженное время : книга прозы / М.А. Тарковский. – Новосибирск : Историческое наследие Сибири, 2009. – 416 с.
11. Тарковский, М.А. Избранное / М.А. Тарковский. – Новосибирск : Историческое наследие Сибири, 2014. – 456 с.

«АЗИАТСКАЯ НАША РОССИЯ»: ГЕОПОЛИТИКА ПО ДОСТОЕВСКОМУ

В статье исследуются ориенталистские взгляды Достоевского в связи с его мыслями о будущем «азиатской России», в качестве которой писатель рассматривает Сибирь и «киргизскую Степь». Утверждается, что персональный ориентализм Достоевского связан не только с исторически и геополитически обусловленным интересом русской культуры, историографии и философии к проблеме Востока, но и с непосредственными впечатлениями от пребывания писателя в азиатской части Российской империи в период сибирской каторги и ссылки. В качестве основного материала привлекаются письма Достоевского и статьи из «Дневника писателя».

Ключевые слова: Достоевский, ориентализм, Восточный вопрос, биографический контекст, «Дневник писателя», Сибирь, Азия.

Вопрос об отношении Ф.М. Достоевского к «Восточному вопросу» и его отражении в творческом сознании и художественном мире писателя неоднократно привлекал внимание исследователей и особенно актуализировался в конце XX – начале XXI столетия в период обострения интереса к проблемам национальной идентификации и диалога культур. Ориентализм Достоевского рассматривается в контексте эволюционных процессов русского ориентализма, как новый этап философского осмысления онтологической триады русской цивилизации «Запад – Россия – Восток» и как «персональный ориентализм» писателя [1, с. 32 – 33]; как явление «предъевразийства» [8]; как отражение этно-конфессионального и национального на мотивно-образном и мифопоэтическом уровнях текста Достоевского [5], [12], [2]; Восток в системе историософии Достоевского оценивается как «равноценное, равномошное, а в чем-то даже превосходящее Запад культурное явление, обладающее огромным духовным потенциалом» [4, с. 2].

Очевидно, что ориентализм Ф.М. Достоевского связан не только с исторически и геополитически обусловленным интересом русской культуры, историографии и философии к проблеме Востока, но и с непосредственными впечатлениями от пребывания писателя в азиатской части Российской империи в период сибирской каторги и ссылки (с 1850 по 1859 г.). Омск, в котором находился каторжный острог, – центр Западно-Сибирского генерал-

губернаторства, и Семипалатинск, входивший в состав Степного генерал-губернаторства, были городами, в которых исторически пересекались пути западной и восточной цивилизаций.

Оказавшись в Семипалатинске, Достоевский писал своему старшему брату Михаилу: «Здесь уже начало киргизской степи. Город довольно большой и людный. Азиатов множество. Степь открытая. Лето длинное и горячее, зима короче, чем в Тобольске и в Омске, но суровая. Растительности решительно никакой, ни деревца – чистая степь. <...> Порядочно торгуют, но европейские предметы так дороги, что приступить нет» [6, т. 28/1, с. 27]. В книге декабриста писателя-этнографа И.И. Завалишина о Семипалатинске сказано: «Кроме своего важного торгового значения, он не менее важен теперь и стратегически, ибо, соединяясь с Омском всюду свободным плаванием первостепенной реки (Иртыша), он между тем крайний значительный военный город России на пути в глубину Средней Азии» [7]. Волею судьбы ссыльный писатель нёс военную службу в форпосте Российской империи на Востоке. Много лет спустя в последнем выпуске «Дневника писателя» (1881 г.) Достоевский назовет Сибирь и примыкающую к ней Степь «азиатская наша Россия», – в духе популярных в то время имперских настроений.

Еще находясь в ссылке Ф.М. Достоевский размышлял о будущем этого края. В письме к молодому казахскому ученому Чокану Валиханову от 14 декабря 1856 года Достоевский указывает ему «великую цель»: «...не великая ли цель, не святое ли дело быть чуть ли не первым из своих, который бы растолковал в России, что такое Степь, ее значение и Ваш народ относительно России...» [6, т. 28/1, с. 249]. Спустя четверть столетия в последнем выпуске «Дневника писателя» за 1881 год Достоевский, возвращаясь к мыслям о значении «русской Азии», пишет: «...Трудно сказать, чтобы общество наше было проникнуто ясным сознанием нашей миссии в Азии и того, что собственно для нас значит и могла значить впредь Азия. Да и вообще вся наша русская Азия, включая и Сибирь, для России всё ещё как будто существует в виде какого-то привеска, которым как бы вовсе даже не хочет европейская наша Россия интересоваться» [6, т. 27, с. 32].

В контексте почвенничества Достоевского Азия выступает в качестве оппозиции Европе как «коренное» начало, способное дать новые соки и обновить жизнь России при условии внимания к это-

му «корню» и «оздоровления» его. В главе третьей «Дневника писателя» за 1881 год, Достоевский подчеркивает, «что Россия не в одной только Европе, но и в Азии; потому что русский не только европеец, но и азиат. Мало того: в Азии может быть, ещё больше наших надежд, чем в Европе. Мало того: в грядущих судьбах наших, может быть, Азия-то и есть наш главный исход!» [6, т. 27, с. 33]. А в черновике пишет об этом еще более определённо: «Надо вспомнить – что мы не Европа, что мы Азия» [т. 27, с. 196]. Сибирь и Азия, по Достоевскому, важнее для России, чем Европа: «Но от окна в Европу отвернуться трудно, тут фатум. А между тем Азия – да ведь это и впрямь может быть наш исход в нашем будущем <...> Азия, азиатская наша Россия, – ведь это тоже наш большой корень...» [6, т. 27, с. 35 – 36].

Несмотря на то, что «азиатская Россия» для Достоевского была местом его каторги и ссылки, он вынес взгляд на неё как на край, освоение которого может послужить делу возрождения России. Как писал в статье «Сибирь перед судом русской литературы» (1865 г.) Н.М. Ядринцев, «едва ли есть на свете страна, подобная Сибири, о которой бы существовали столь смутные и столь разнообразные мнения» [9, с. 21]. Во взгляде Достоевского на Сибирь соединились различные, порой взаимоисключающие оценки: с одной стороны, – это суровый край, куда по своей воле не заедешь, с другой стороны, – это земля, в недрах которой заключены несметные богатства.

Основанием для такого широкого взгляда было то знание, которое писатель вынес из своего непосредственного опыта жизни в сибирском остроге, солдатской службы в сибирском линейном батальоне и поездок по сибирским городам. Пройдя через каторгу, Достоевский воочию убедился в правомерности суждения о Сибири как о «гиблом месте». Автор «Записок из Мертвого дома» пишет о сибирском остроге: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром!» [6, т. 4, с. 231]. Н.М. Ядринцев, автор очерков и статей о сибирской каторге и ссылке, называющий себя «последователем Достоевского в литературе в области исследования», «собратом по духу и судьбе» [11, с. 58], замечает: «Часто слово “Сибирь” страшно звучало в ушах русского человека! С ним попряжена была самая грустная идея, самая мрачная картина. Ему виделась снежная страна, где в горных рудниках томятся люди, обреченные на каторгу среди неволи, цепей и

глухих страданий» [10, с. 21]. Сибирь, в представлении современников Достоевского, – место ссылки и каторги, куда попадают в наказание.

Однако ссыльный писатель познакомился и с другой Сибирью. В одном из писем военный инженер по своему образованию Достоевский не исключает для себя возможности остаться жить в Сибири (по примеру многих декабристов), если ему не будет разрешено вернуться в Петербург: «В Сибири такая нужда в людях честных и что-нибудь знающих...» [6, т. 28/I, с. 262]. Бывая в Барнауле, Кузнецке, Змеиногорске, на Локтевском руднике, Достоевский познакомился с некоторыми горными инженерами и золотопромышленниками и имел определенное представление о природных богатствах Сибири и проблемах их освоения [5]. Мысль Ломоносова о том, что богатство России будет «прирастать Сибирью», была близка Достоевскому, который с увлечением мечтает о возрождении этого края и всей России через Сибирь («И знаем ли мы, какие богатства заключены в недрах этих необъятных земель» [6, т. 27, с. 37]).

В последнем выпуске «Дневника писателя» Достоевский набрасывает программу освоения богатств Сибири и Азии, что должно, по мысли автора, способствовать «оздоровлению корней» и возрождению России. На первое место писатель ставит цивилизаторскую миссию России: «Миссия, миссия наша цивилизаторская в Азии подкупит наш дух и увлечет нас туда, только бы началось движение» [6, т. 27, с. 37]. В черновых набросках к «Дневнику» эта мысль еще более конкретна: «...на России ведь миссия вселенская лежит – умиротворить и цивилизовать в Азии» [6, т. 27, с. 85].

Как замечает современный исследователь ориенталистики Достоевского П.В. Алексеев, для описания Востока как категории творческого сознания писателя необходимо ввести шкалу, «сформированную колониальным дискурсом Западной Европы и России XVIII – XIX вв. – ориенталистскую шкалу цивилизованности, на которой крайними точками будут развитый Запад и варварский Восток» [1, с. 32]. Безусловно, персональный ориентализм Достоевского не лишен имперских амбиций, когда автор «Дневника писателя» рассуждает о «наступательной политике в Азии», о «непобедимости белого царя» и «несокрушимости его меча» [6, т. 27, с. 32], но главной силой в Азии он считает русских переселенцев, рассуждая: «Где в Азии поселится “Урус”, там сейчас становится земля русскою» [6, т. 27, с. 38].

При этом принципиальной для Достоевского была идея братского единения народов Запада и Востока и их совместного развития. «Мы первые объявим миру, — пишет Достоевский, — что не чрез подавление личностей иноплеменных нам национальностей хотим мы достигнуть собственного преуспевания, а, напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельном развитии всех других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические особенности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душой и духом, учась у них и уча их, и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо, осенит собою счастливую землю...» [6, т. 25, с. 100].

Одной из важнейших задач, по Достоевскому, было строительство железной дороги в непроходимой тайге и бескрайней Степи, которая позволила бы освоить эти «необъятные земли»: «Постройте только две железные дороги, начните с того — одну в Сибирь, а другую в Среднюю Азию, и увидите тотчас последствия» [6, т. 27, с. 37]. Железная дорога необходима для развития промышленности и торговли: «...Народы бы возродились с пребыванием России в Азии, и началась бы торговля, спрос и промышленность», — записывает Достоевский в своем черновике [6, т. 27, с. 83].

В рассуждениях Достоевского Сибирь, в одном случае, сравнивается с Африкой — экзотическим и малоизученным материком («Да знаете ли, что там есть земли, которые нам менее известны, чем внутренность Африки?» [6, т. 27, с. 37]), в другом, — выступает в роли своего рода двойника Америки. Сибирь, по Достоевскому, — это «наша Америка»: «О, если б вместо нас жили в России англичане или американцы <...>. Вот они-то бы открыли нашу Америку. <...> О, они бы добрались до всего, до металлов и минералов, до бесчисленных залежей каменного угля, — все бы нашли, все бы разыскали, и материал, и как его употребить» [6, т. 27, с. 37]. В рассуждениях Достоевского о Сибири как о «нашей Америке» явно просвечивает имперский колониальный дискурс, ориентированный на историю освоения Американского континента европейцами. Сравнение Сибири с Америкой встречается и в современной Достоевскому журналистике. По этому поводу Н. Ядринцев иронизирует: «Описание сибирских лесов очень часто пародирует амери-

канскую природу...» [10, с. 24]. Сам Ядринцев в одной из своих работ, рассуждая о начале преобразований на сибирской земле, использует выражение в духе подобных сравнений: «В Сибири мы заняты еще постройкой собственного вигвама, как говорят американцы» [9, с. 70].

По мнению автора «Дневника писателя», «стремление в Азию, если б оно только зародилось меж нами, послужило бы, сверх того, исходом многочисленным беспокойным умам, всем стосковавшимся, всем обленившимся, всем без дела уставшим» [6, т. 27, с. 37]. В структуре почвеннической теории Достоевского с азиатским топом связана идея писателя, содержащая в себе указание русскому обществу на возможности и пути духовного возрождения. «Да, много там наших надежд заключено и много возможностей, о которых мы здесь и понятия ещё составить не можем во всём объёме!», – восклицает писатель в завершении своих размышлений о миссии России на Востоке. Знаменательно, что мысли о будущем «Азиатской России» включены в контекст последнего выпуска «Дневника писателя», увидевшего свет в день похорон Достоевского, в силу чего, наряду с профетическим пафосом, это последнее печатное выступление писателя воспринимается как его духовное завещание.

Библиографический список

1. Алексеев, П.В. Восток в творческом сознании Ф.М. Достоевского периода крымской войны / П.В. Алексеев // Имагология и компаративистика. – 2016. – № 1 (5). – С. 30–43.
2. Алексеев, П.В. Мусульманский Восток в поэтике Ф.М. Достоевского / П.В. Алексеев // Вестник Омского ун-та. – 2013. – № 4. – С. 298–301.
3. Ашитова, Г.А. Восток в творческом сознании Ф.М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Г.А. Ашитова. – Москва, 1995. – 18 с.
4. Борисова, В.В. Национальное и религиозное в творчестве Ф.М. Достоевского (проблемы этно-конфессионального синтеза) : дис. ... доктора филол. наук / В.В. Борисова. – Уфа : БГПИ, 1997. – 312 с.
5. Гришаев, В.Ф. К пребыванию Достоевского на Алтае / В.Ф. Гришаев // Достоевский. Материалы и исследования. – Ленинград, 1985. – Вып. 6. – С. 192–200.
6. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Ленинград : Наука, 1972 – 1990. – 30 т.
7. Завалишин, И.И. Описание Западной Сибири / И.И. Завалишин. – Том 3. Сибирско-киргизская степь. – Москва : Издание Общества распространения полезных книг, В типографии Грачева и Комп., 1867. – 145 с. [Элек-

- тронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rus-turk.livejournal.com/142676.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
8. Сеитов, М.М. «Предъевразийство» Ф.М. Достоевского (А.П. Версилов и Ч.Ч. Валиханов) / М.М. Сеитов // Вестник Челябинского гос. ун-та. Сер.: Филология. Искусствоведение. – 2009. – Вып. 30, №10. – С. 131–134.
 9. Ядринцев, Н.М. Сибирь перед судом русской литературы / Н.М. Ядринцев // Литературное наследство Сибири. – Новосибирск, 1980. – Т. 5. – С. 21–28.
 10. Ядринцев, Н.М. Спящая красавица / Н.М. Ядринцев // Литературное наследство Сибири. – Новосибирск, 1980. – Т. 5. – С. 70–73.
 11. Ядринцев, Н.М. Достоевский в Сибири / Н.М. Ядринцев // Литературное наследство Сибири. – Новосибирск, 1980. – Т. 5. – С. 58–66.
 12. Thompson, D.O. Islamic motifs in Dostoevsky's Literari Works, 1846–1866 / D.O. Thompson // F.M. Dostoevsky in the Context of Dialogues. – Budapest, 2009. – P. 480–491.

УДК 821.512.122

А.Т. Жаманкозова

ГЕОПОЭТИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА ОРАЛХАНА БОКЕЕВА

В статье рассматривается геопозтика произведений О. Бокеева как творческая стратегия писателя. Пространственные образы Алтайского края выступают геопозтическими фигурами воздействия на сознание читателя. Природа остается нравственным ориентиром в раскрытии связи человека с окружающим его миром.

Ключевые слова: геопозтика, Алтайский край, чистота, нравственный ориентир, идеал, сознание, пороки, геопозтические фигуры, область смыслов.

Художественный мир казахского писателя Оралхана Бокеева пропитан темой Алтайского края. В произведениях художника неизменно присутствуют и, как правило, попадают в центр внимания читателей образы природы: горы, озера, реки. Писатель делает это, на наш взгляд, неслучайно. Возможность моделирования пространственных образов помогает читателю увидеть мир в ином ракурсе, а писателю – менять мир вокруг себя. Образы природы выступают самостоятельными компонентами произведений, неся определенную смысловую и тематическую нагрузку.

Сюжет рассказа Оралхана Бокеева «Ардак» строится вокруг судьбы одной семьи, жившей вдали от людей. Смерть главы семьи,

Есиркегена, положила начало вражде между кровными родственниками. В жестокой обиде на них Хадиша уезжает из аула, откочевав далеко на необжитые, но плодородные пастбища, вблизи озера Маркаколь. Ардак выросла вдали от людей. Чистая, искренняя душа молодой девушки не знала о том, что на свете есть добро и зло, любовь и ненависть, порядочность и подлость, зависть и лицемерие. В финале рассказа Ардак грубо изнасилована Салыком. Оралхан Бокеев не углубляется в философские размышления о феномене бытия, не поднимает вопросы вселенского масштаба, а раскрывает тему человеческих взаимоотношений в обществе. Что изменилось? Время, эпоха, социум? Почему юная, не знавшая подлости и лицемерия, не охваченная злобой и местью, невинная Ардак стала жертвой отрицательных страстей.

Ослепленным от вражды персонажам рассказа О.Бокеев противопоставляет природу. Истинную, чистую и вечную ценность на земле. Озеро Маркаколь, величественно возвышаясь над бранным миром человеческого существования, во всю мощь своего голоса заявляет о непреходящем и важном, о нравственной чистоте и гуманизме. Ребенок, родившийся в страшных муках – не сын человеческий. Это сын природы. О. Бокеев дает свое решение проблемы. Авторская позиция прослеживается в финальной сцене рассказа. Появившийся на свет младенец должен положить конец вражде поколений, он должен познать и осознать истинное предназначение человека на земле. Поэтому озеро Маркаколь благословляет его, верит в него и считает своим сыном. Трагизм искалеченной судьбы девушки должен стать уроком последующим поколениям людей. Эту простую истину, которую казахский народ хранил и передавал на протяжении своего многовекового существования, уничтожили, разрушили современники. Но эту истину сохранила природа. Она, в отличие от глупых, суетных людей, передаст ее новой родившейся жизни: «Таң аппақ атып, шығар күн Ақшоқының басына қан-қан сәулесін себезгілей бастады. Әлемді алып ұйқысынан таң емес, күн емес, жылаған бала даусы оятқандай, дүр сілкінісіп, түлеп-түрленіп сала берді. Түн түнегін серпіп тастап, зіл болып басқан ауыр мұңнан арылған адырлар ертеңгілік мөлдір шуақты сағынышпен қарсы алды. Ақшоқыдан асып кеп түскен күннің қияс нұрын Марқакөл көптен күткен қадірменді ғашығындай кеудесіне қонақтатып, айнымастай боп аймаласып жатыр. Бір-бірін қанша қуаласа да, қосыла алмай, қор болып құрып, ізінше жаңасы туын-

дап жататын Марқақолдың көк бұйра толқындары арпалысып, бас кешкен ағайындардың бірікпейтін тірлігіне ұқсап, қаз-қалпында – бәз қалпында ілгерінді-кейін итінеді. ...Сәбидің дүниеге келу мінін өз мойнына алған Марқақол: «әкең менмін, әкең менмін» деп, тебірене күбірлеп жатыр...» [1, с. 429].

Геопоэтика рассказа далека от идеологии и политики. В ткани повествования нет и намека на государственный политический строй, религию, иные социальные мифы. Писателю важно показать отношение человека с миром. Миром движения к основам человеческого бытия. Поэтому природа в рассказе выступает не злобной стихией, а олицетворением материнского мудрого начала, бессмертного и вечного, тогда как современный, подверженный негативным эмоциям человек – носителем ложной разрушительной идеи. Неслучайно, все события в рассказе развиваются возле древнего и могучего озера Маркаколь. Возле него стоит одинокая юрта Кожы, в нем любила купаться Ардак, ему доверяла тайные мечты и мысли, оно было свидетелем любви девушки к Алмасу, к озеру стремилась в преддровых муках героиня произведения. Доктор филологических наук, профессор А.С. Исмакова пишет: «Герои О. Бокеева всегда чувствуют свою изначальную связь с землей. Они видят в природе не нечто неодушевленное, отделенное от них. Им присуща живая связь со всем, что окружает их» [3, с. 372]. Ценность невозделанной, первозданной природы становится нравственным ориентиром общества. Озеро Маркаколь обладает глубиной и содержательной значимостью. Писатель обращается к нему, поскольку вырос и впитал в себя чистоту вод, величие и глубину этого озера. Алтайский край, с его кристальной чистотой, выступает идеалом совершенного общества. Тому, к чему постоянно стремится автор. И к чему призывает в своем рассказе. Доктор филологических наук, профессор Т.У.Есембеков пишет: «Для нравственной позиции существенное значение имеет разница между человеческим «быть» и «казаться». Все понимают, что подлинное человеческое бытие сложно и неоднозначно, что «нелегко быть человеком». ...Для этики и эстетики О. Бокеева ни социальное положение, ни внешние обстоятельства не представляют интереса сами по себе» [2, с. 13]. Нравственной константой, по мысли писателя, остается только природа, поэтому герои О. Бокеева в момент наивысшего напряжения, страдания или духовного прозрения находятся наедине с ней. Геопоэтика рассказа О. Бокеева «Ардак»

наполнена высоким содержанием, образ озера Маркаколь направлен на преобразование общества. Писателю важен как сам человек, с его способностью мыслить, сопереживать, прощать, так и его отношение с миром, вечно противоречивым и меняющимся. Только тогда можно говорить об истинной роли и месте человека в этом мире.

Оралхан Бокеев вновь обращается к глубинам и высотам Алтайского края в романе «Атау-кере». В центре повествования судьба двух героев, друзей юности, Тагана и Ерика. Таган – бывший преподаватель столичного вуза, написавший две диссертации, но не сумевший защитить их в силу тоталитарного режима советской эпохи. Таган, ищущий ответы на вопросы смысла жизни и истинных ценностей, пытается заглушить боль разочарования в себе. Ерик представлен полной противоположностью Тагана. Он показан расчетливым и жестоким человеком. Желая много заработать, он увозит семью далеко от людей, облюбовав плодородные места Алтайского края. Там Ерик занимается пчеловодством, собирая и продавая мед.

Геопозитическое видение мира писателя переплетается с геополитическим восприятием событий в романе. Судьба одинокой личности, пытающейся противостоять катаклизмам современной жизни, переплелась с политикой того времени. Именно поэтому Таган оставляет мегаполис и приезжает в чистый, нетронутый политикой Алтайский край. Он интересен писателю. Таган – аристократ в третьем поколении, ныне – спившийся интеллигент, ищущий ответы на вопросы общественного мироустройства и смысла жизни. У Тагана возникла потребность переосвоить пространство, людей, общество. Заново продумать свои отношения с ними, преодолеть отчуждение и разочарование. Казалось, Таган пропил все. Все, кроме мысли. Мятежный, мятущийся ум героя все еще не может смириться с никчемностью и бесполезностью суетных устремлений индивида. Оралхану Бокееву важно, прежде всего, показать думающую личность; человек не способный размышлять не представляет интереса для писателя. Поэтому герой романа утверждает в мысли, что социуму грозит опасность гибели не только от людского равнодушия, лицемерия и коварности, но и от неспособности индивидов мыслить: люди разучились думать. Тоска героя по естественной, нетронутой пороками среде, желание преодолеть внутренние конфликты приводят его к природе Алтайского края.

Доктор филологических наук, профессор В.Е. Хализев совершенно справедливо отмечает: «Мир произведения – это художественно освоенная и преображенная реальность. Он многопланов. Наиболее крупные единицы словесно-художественного мира – персонажи, составляющие систему, и события, из которых складываются сюжеты. Мир включает в себя, далее, то, что правомерно назвать компонентами изобразительности (художественной предметности): акты поведения персонажей, черты их наружности (портреты), явления психики, а также факты окружающего людей бытия (вещи, подаваемые в рамках интерьеров; картины природы – пейзажи). При этом художественно запечатлеваемая предметность предстает и как обозначенное словами внесловесное бытие, и как речевая деятельность, в виде кому-то принадлежащих высказываний, монологов и диалогов» [4, с. 158]. Название романа глубоко символично. У казахов человеку, уходящему в иной мир, перед смертью дают последний глоток воды, называемый атау-кере. Писатель дает общую оценку состоянию общества. Оно, по мысли автора, стоит на краю гибели: отсутствие веры, нравственных ценностей бытия нарушают гармонию жизни. Роман поражает своим внутренним напряжением и силой писательской мысли. Автор поднимает общечеловеческие проблемы сквозь призму внутреннего восприятия мира и размышления главного героя произведения, который поднимается до высот философского осмысления жизни. И вновь писатель обращается к природе Алтайского края. Характерные и колоритные пейзажи выступают самостоятельным компонентом романа. Алтайский край, с чистой водой, красотой величественных гор, безупречным воздухом и высоким голубым небом выступает антиподом современному состоянию общества. Таган постоянно мысленно обращается к природе. В ней он видит не только нетронутую чистоту, но и незыблемую порядочность, красоту и высшую нетронутую ценность. Вместе с грустными мыслями героя хмурится и темнеет, словно бархат, горное озеро. Вечные как мир мудрые горы Музтау, покрытые белой шапкой снега, сильная горная река Катунь-су, впадающая в Обь, словно серебряные шолпы, река Буктырма выступают в повести символом жизни. Времена и народы меняются, но смысл жизни вечен! Как вечна нетронутая природа. И назначение человека в этом мире, его смысл – остаться совершенным и достойным чистоты природы существом, быть детищем этой природы. Неслучайно, автор под-

мечает, что с двух берегов Буктырмы раскинулся аул, словно ребенок, сосущий грудь матери. Буктырма выступает символом матери человека, следовательно, природа – мать. Природа неизменна во все времена в отличие от меняющегося социума, раздираемого конфликтами и напряженными внутренними катаклизмами.

Попытка героя задержать разложение общества, болезненное осознание невозможности противостоять этому процессу, приводят к тому, то Таган уходит от привычной ему среды и по-своему противостоит судьбе. В романе нашло отражение освоение писателем новой казахской действительности с возрастающей в ней ролью денег и денежных отношений. И это нашло конкретное художественное воплощение в отдельных эпизодах, сценах, развитии сюжета. Так, в образе Ерика автор художественно воссоздал нарождающуюся прослойку людей, для которых существует только один бог, один культ – культ денег. Сцена убийства медведицы, бесчеловечное поведение Ерика в отношении пьяного Тагана, нелепая, страшная смерть матери от укусов африканских пчел – все направлено на раскрытие и убедительное воссоздание такого типа людей. Поколение Ерика становится объективной реальностью, против которой направлен субъективный протест героя романа. В то время, как казахские писатели 20-30-х годов XX века в человеческой природе различали лишь добро и зло, Оралхан Бокеев показал, что только природа осталась непреходящей, вечной, чистой ценностью. Алтайский край выступает в романе геопозитическим образом, способным заставить героя переосмыслить свое отношение к миру. Алтайский край помог Тагану переосмыслить себя, вернуться к жизни и полюбить людей.

Таким образом, геопозитика художественного мира Оралхана Бокеева выступает творческой стратегией писателя, направленной на раскрытие отношений человека с окружающим его миром. Пространственные образы природы выступают геопозитическими фигурами воздействия на сознание читателя. Представление Ардак о жизни как светлой и незамутненной ценности меняется болью и страшным прозрением, нежеланием, отрешением от мира живых, оставляя место в сознании героини только мудрой природе. Трагическому осознанию Таганом катастрофичности бытия, неприятию морально обнищавшего общества противостоит незамутненная чистота Алтайского края. Именно природа Алтайского края рождает в герое новую ценность – необходимость любить людей. Гео-

поэтика, как область смыслов, позволяет философски и нравственно осмыслить как пространство, так и роль человека в нем.

Библиографический список

1. Бөкеев, О. Ардак // Бөкеев, О. Ұйқым келмейді / О. Бөкеев. – Алматы : Жалын, 1990. – 560 с.
2. Есембеков, Т.У. Проза О. Бөкеева / Т.У. Есембеков // Проблемы гуманизма в национальной литературе : материалы науч.-практ. конф. – Караганда, 2006. – С. 12-17.
3. Исмакова, А.С. Казахская художественная проза / А.С. Исмакова. – Алматы : Ғылым, 1998. – 394 с.
4. Хализев, В.Е. Теория литературы : учебник / В.Е. Хализев. – Москва : Высшая школа, 2000. – 398 с.

УДК 821.161.1

Н.И. Завгородняя

**НЕОМИФОЛОГИЯ АЛТАЯ
В РОМАНАХ А.В. КОРОБЕЙЩИКОВА**

Предлагаемый в статье взгляд на модель мира А.В. Коробейщикова основан на идее неомифологизма как основной категории и принципе прозы XX века и характеристике постмодернистских текстов.

Ключевые слова: А.В. Коробейщиков, миф, художественный космос, сюжет, хронотоп.

*-Зри в названиях, подчас,
Корни языков и рас:
И славянской, и алтайской,
И монгольской, и китайской...*

Юрий Жильцов

*- Вы что, не видели? Разве волк может так себя вести? Это был не обычный волк! Его послал Хозяин Алтая! Там, в нем... шаман сидел...
Там, в волке. Он его глазами на нас смотрел.
Такое, говорят, в этих местах случается...*

Андрей Коробейщиков

На протяжении почти двух десятилетий алтайский писатель А.В. Коробейщиков в своей романистике одновременно расшатывает жанровую форму (определяя свои тесты как романы-мистерии,

романы-тренинги, информационно-инсайдерские романы) и укрепляет (в гумилевском смысле – «укрепились мои миры») неомифологическую модель Алтая, к которой мы обращались, исследуя структурообразующие принципы романов «Пустень» и «Тайшин. Волчья тропа», обращая внимание и на то, что сам автор применительно к своему творчеству вводит понятие резонансной литературы, в которой текст вступает с читателем в отношения «жизнетворческие» (вспомним художественную практику литераторов начала XX века и разнообразие житнетворческих художественных стратегий последующего времени). У самого А.В. Коробейщикова во вступлении к роману «Х» (2009 г.) читаем: «Книги, которые пишутся только для того, чтобы быть изданными, не имеют силы. Я считаю, что предназначение литературы гораздо глубже... С помощью книги автор пробуждает свое ВНУТРЕННЕЕ пространство и изменяет ВНЕШНЕЕ. Читатель сразу чувствует это. В этом и заложена мистическая связь между тем, кто пишет, и тем, кто читает. В огромном пространстве невидимых связей роман запускает сложные механизмы взаимодействий” [1]. Примечательно, что главным итогом такого рода взаимодействия автор считает вхождение в так называемый «шаманский круг», увенчивающий концепцию литературного «неошаманизма». Основываясь на определении неомифологизма В. Руднева, обратим внимание, что характерным является то, что в роли мифа, «подсвечивающего» сюжет, в романах А.В. Коробейщикова выступают алтайские предания, бытовая мифология, историко-культурная и автобиографическая «реальность» предшествующих книг, известные и вымышленные художественные тексты (например, «Зеленая книга охотника»). Тексты пропитываются аллюзиями и реминисценциями, а также прямыми цитатами из современной публицистики, прозы, рок-поэзии. Происходит и самое главное, по Рудневу: художественный текст сам начинает уподобляться мифу по своей структуре. Основные черты этой структуры: циклическое время, игра на стыке между иллюзией и реальностью, уподобление языка художественного текста мифологическому предязыку с его «многозначительным косноязычием», писатель придумывает свою оригинальную мифологию, обладающую чертами мифологии традиционной. [3].

Под «алтайским текстом» мы, вслед за рядом исследователей, понимаем наличие в тексте упоминаний об Алтае, его природе,

структурно-семантический комплекс мотивов и образов, объединенных темой Алтая.

Напомним, что структура алтайского мифа в поэтике А.В. Коробейщикова определена представлением о 3-х мирах (Верхнем, Среднем и Нижнем), закреплённом в древней алтайской мифологической культуре.

Мифологическая модель круга (цикла) завершается на уровне общей мотивики недавно изданного романа А.В. Коробейщикова «Возвращение в полдень», где «шаманский круг» становится основной смыслообразующей метафорой.

Универсальный хронотоп, в котором основной персонаж романов А.В. Коробейщикова реализует свой эмпирический и мистический потенциал, назван Лесом: «Лес связан с темной Землей Прочными нитями. Через них течет великая Сила.» «Х» (2009 г.)

В 2016 году вышла новая книга А.В. Коробейщикова «Метанойя». В космосе Коробейщикова, похоже, произошла корректив: «темный ветер» с зеленых холмов «Иту-Тая», вышедшего в начале века, субстанционально трансформировался в «темную волну» в книге «Метанойя». Апокалиптическая картина, явившаяся герою романа, завершается архетипически определенной точкой: «Огонь был настолько интенсивным, что ВОЛНА выглядела устрашающе черной... Я просто сидел и бездумно смотрел на эту жуткую ВОЛНУ вдалеке. Звери уже никуда не бежали... Они развернулись в направлении горизонта и тоже...смотрели на приближающуюся ВОЛНУ» [1].

Вещество мира в романе Коробейщикова приобретает «свойства жидкости»: «реальность тягуча, как смола. Только...показалось, что выход найден, как тут же вязкая реальность заливает его плотным занавесом обыденности» [2, с. 10].

Модель мира по-прежнему имеет вертикальный характер: «Мир шаманов и мир людей лежат в одном пространстве, но на разной глубине» [2, с. 11].

Место перехода между «мирами» становится все более – «узким местом». Пространство между «мирами» уплотняется, и герой романа чувствует себя вытесненным даже из безусловного места благодати: алтайский лес, который для героя-охотника практически всегда составлял спасительную альтернативу городской реальности – становится чужим: «Окрестный лес, который раньше казался мне

уютным и сказочным, сейчас настороженно ошетинился острыми ветвями деревьев» [2, с. 101].

Уплотнение мира герой романа остро ощущает через тело. Именно телесность героя осознается как материя по-граничного пространства. Симптоматично, что в качестве эпиграфа автор выбирает весьма концептуальные строки из «Писем с Границы» «Аквариума»:

Мы движемся медленно, мы движемся наверняка,
Меня пространства на ощупь.
От самой нижней границы, до самой вершины холма,
Я знаю все собственным телом [2, с. 159].

Так, герой-проводник становится героем-пограничником, несущим свою воинскую «службу» на границе миров «между Светом и Тенью» [2, с. 171].

Воля и усилие героя-шамана – в упорядочивании надвигающегося хаоса, в отличие от обывателя, «похожего на слепца, идущего вперед, размахивая руками» [2, с. 5].

Интертекстуальную природу романа на этот раз составляет «африканский текст»: легенда о сумрачном карлике и история об африканском путешествии Табо, одного из персонажей «Метанойи».

Однако пространство памяти героя по-прежнему сохраняет образ утраченного рая: живой миф о таежном и скальном Алтае периодически высветляет сознание героя, и геометрия умиряет хаос: «Справа от нас тянется череда высоких гор – Северо-Чуйский хребет...Мы сидим за большим скальником, защищающим нас от ветра и солнца.» [2, с. 64].

В идеальном мире проводником для героя становится охотник Шорхит, удерживающий ученика в «ощущении границы»: «Послушай свое...тело. Ощути, как оно впитывает мир через поверхность кожи. Это его привычные границы. Слушай кожу, ощущай прикосновения...Выйди за свои границы» [2, с. 65].

Герой, совершая своеобразный ритуал «погружения» в материю мира, учится «чувствовать рукой камень скальника», и это осознанное «заземление» становится условием перехода к новому ощущению водного потока. К финалу романа водная стихия приобретает качества устойчивости и прозрачности: «Мы сидим на берегу горного озера и смотрим в водную гладь. Это особое место. Его называют Озером Горных Духов. И хотя я знаю как минимум

три места с таким названием, этому оно принадлежит по праву. Здесь на самом деле стираются границы Яви. Это ощущается во всем – в воздухе, в самой воде, в стене из скал, окружающих озеро со всех сторон, в огромных кедрах, растущих вокруг» [2, с. 103].

Вновь гармония мира (воздух-вода-земля-дерево) в памятный миг – восстановлена героем, и вода в этом мире не устрашает: «Со скальника ниспадает вниз узкая полоска водопада – это талая вода с ледника»(103). Однако самая таинственная пятая стихия мира Коробейщикова, стихия Пустоты, требует от его героя усилия «крайней границы» – жертвы и символической смерти: «Я подхожу к воде, касаясь ее пальцами ног... Здесь Вход... Волна и Озеро – это и есть идеальные условия... Я иду... Это мой Дар Богине... Я чувствую, как вода растворяет мое тело» [2, с. 177].

В финальном пассаже текста «Метанойи» Светлая Волна вынесет героя из его Глубины, «переформатировав» не только его персональную энергию, но и модель мира, в которой откроется символический верх – «мерцающий небосвод», где «звезды...льют свой свет из безграничной Пустоты вниз...И ощущение полета. И восторг. Свобода...» [2, с. 195].

Так, анализируя тексты А.В. Коробейщикова, можно говорить о формулах «алтайского текста», о схеме «алтайского романа», об экзотизации, о том, что К.В. Анисимов вслед за В.И. Тюпой [4] определяет как негативный вариант основного сюжета: перемещение героя из «страны жизни» в пространство символической смерти, пребывание в нем и нравственное воскресение, обретение нового качества личности.

Эта сюжетная схема восходит к обряду инициации, в результате которой получается новый человек, прошедший испытания и перешедший на новый уровень развития. Как и любой образ радикально иного, чужого мира в культуре, образ Алтая у А.В. Коробейщикова амбивалентен. С одной стороны – это место символической смерти, с другой – это и место начала новой жизни, где рождается новая личность. Некий порог жизни и смерти, где умирает старое и рождается новое. Эта семантика хронотопа Алтая объединяет его с пространством сказки, где также присутствует неведомая далекая страна, куда отправляются и оттуда возвращаются в ином социальном статусе – героя и жениха [4, с. 14].

То, что исследователи сибирского текста определяют как его амбивалентность, как «семантическую «вибрацию» от идеи «чужо-

го» как «ада» к «чужому» как «краю», от условного «умерщвления» героя к условному его «оживлению», что и составляет суть двуединой сибирской мотивнообразной парадигмы, в полной мере соотносимо с алтайским мифом А.В. Коробейщикова. В.И. Тюпа [4] предлагает называть такое пространство лиминальным (пороговым) пространством. И, как кажется, этот порог, эта граница еще не вполне преодолена героем-проводником А.В. Коробейщикова.

Библиографический список

1. Завгородняя, Н.И. Алтайский миф в творчестве А. Коробейщикова (к постановке вопроса) / Н.И. Завгородняя // Русская словесность в России и Казахстане: аспекты интеграции. – Барнаул, 2011. – С. 184–189.
2. Коробейщиков, А.В. Метанойя / А.В. Коробейщиков. – Барнаул : Алтай, 2016. – 218 с.
3. Руднев, В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты / В.П. Руднев. – Москва : Аграф, 2001.
4. Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве [Электронный ресурс] : коллективная монография / отв. ред. К.В. Анисимов. – 2-е изд. – Москва : ФЛИНТА, 2014. – 226 с. – Режим доступа: <https://books.google.ru/books?id=faHMBAAAQBAJ&pg=PA48&lpg=PA48&dq#v=onepage&q&f=false>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).

УДК 821(091)(571.15)

Я.П. Изотова

ГЕОРОМАНТИКА ЛИРИКИ ВИЛЬЯМА ОЗОЛИНА

Статья посвящена геопозитическим акваториальным образам в художественном тексте сибирского поэта Вильяма Озолина. Автор рассматривает пространственные реалии окружающей действительности, связанные с фактами его жизненной и творческой судьбы, нашедшие отражение в сборнике избранных произведений Вильяма Озолина «Фантазер. Гитарист. Сочинитель» (2012).

Ключевые слова: биография, хронотоп, романтический пафос, неоромантизм, топография, образы сибирской природы.

Название избранных стихотворений Вильяма Озолина «Фантазер. Гитарист. Сочинитель» [4] само по себе определяет место поэта-сибиряка в парадигме советского неоромантизма 1960-х годов прошлого века. В. Озолин оказывается в ряду бесчисленных искателей подвигов и приключений, ехавших в Сибирь, на Север, о ко-

торых в 1964 году написана ленинградским бардом Ю. Кукиным песня «За туманом», ставшая неофициальным гимном геологов и туристов: «А я еду, а я еду за мечтами, / За туманом и за запахом тайги.

Однако В. Озолин посвящает жизнь путешествиям не только из-за юношеских увлечений Севером, но и вынужденно, в связи с обстоятельствами биографии.

Родился Вильям Янович Озолин 17 августа 1931 года в Омске. Отец В.Озолина, Ян Михайлович Озолин (1911-1938), участвовавший в освоении Арктики, был омским поэтом. Дед командовал латышскими стрелками, а позже руководил Омской совпартшколой. Оба были репрессированы в 1937 и расстреляны.

Из-за клейма «сына врага народа», по словам его матери Деборы Гонт, В. Озолина «не принимали <...> ни на работу, ни в какие учебные заведения. Но Вильям нашел выход – поступил матросом на пароход и ходил на нем по Иртышу до Обской Губы», работал на Ямале журналистом, побывал с топографической партией в Горной Шории, съездил «в далекую экспедицию в Бристольский залив». И «все эти годы писал стихи» [7]. С 1953 по 1962 год В. Озолин заочно учился в московском Литературном институте им. Горького, жил в Омске, где получил писательскую известность, стал членом Союза писателей СССР (1967), а с 1980 года жил с семьей в Барнауле.

Умер поэт 16 августа 1997 года.

По словам рецензента В. Пальчикова, поэт был «человеком того действенного, напористого интереса к жизни, который мы несколько книжно называем романтикой <...>. Его влекут дальние необжитые края, омываемые грозными северными морями, и он не турист, а рыбак, газетчик ли, но всегда – работник. Ему нужны новые люди и новые моря. И он сам, с его крепкими руками, с его пытливостью и душевностью, тоже нужен им – людям и морям» [9].

В. Озолин известен своими книгами «Окно на Север» (1966), «Песня для матросской гитары» (1972), «Чайки над городом» (1975), «Возвращение с Севера» (1979), «Воспоминания о себе» (1982), «Год быка» (1989). В последние годы Вильям Озолин много работал над прозой (книги «Черные утки» (1984), «Крюкова Север знает» (1988), рассказы в периодической печати и журнале «Новый мир»). В своей статье мы обратимся к лирике последнего, посмерт-

ного сборника В.Озолина «Фантазер. Гитарист. Сочинитель» (2012).

Стихи поэта наполнены конкретными и точными названиями мест, связанных с фактами его биографии и в то же время воссоздающих точную топографию Сибири и Крайнего Севера, от Урала до Курил. Так, в «Балладе о ночном солнце» предстает почти полная административно-экономическая карта Сибири: «Доставить нефть к таймырским берегам, / Хлеб в Хатангу, смолистый лес – / в Анадырь!.. [4, с. 19]

В то же время это произведение, посвященное памяти Яна Озолина, вводит мотив родового наследия, содержанием которого являются не вещественно-предметные образы, а образы родной сибирской природы.

В финале поэт вспоминает завет отца, приведшего его к реке накануне ареста: «А утром / Ты повел меня к воде, / Чтоб я запомнил властный зов прибоя... [4, с. 20]

Так возникает первый, ведущий хронотоп лирики В. Озолина: Сибирь, река и весна. Вторым хронотопом является Север, океан, зима и короткое лето. Наконец, третьим хронотопом, организующим художественное пространство лирики В. Озолина, оказываются город и безвременье.

Остановимся на особенностях разработки первого хронотопа. Нигде в сборнике не используются традиционные метафоры и символика реки, тем не менее Озолин развивает образный ряд речного мотива в рамках антропоморфной тропики.

Биография поэта ретранслируется в биографию родной реки Иртыша. В уже упомянутой «Балладе о ночном солнце» и стихотворении «Хлеб тысяча девятьсот сорок третьего» поэт обращается к памяти своего детства на берегах реки: «Речка, игры, пряточки, / Теплая волна... / Потерял я карточки, / Мне теперь – хана!» [4, с. 89]

Согласно буддистским представлениям, «чтобы обрести просветление, нужно проследить реку жизни назад, до самых истоков» [5], что и делает автор, вспоминая голодное, военное детство, в котором потеря хлебных карточек на берегу реки для мальчишки – «беда, беда», «хана», «смертный приговор», «крышка», «позор». В связи с благополучным финалом, в котором инвалид-фронтовик честно возвращает мальчику найденные им на речном песке «желтые талончики», светлое чувство у поэта остается на всю жизнь.

В стихотворении «На Север!» продолжается развитие мотива отцовского завещания: «У нас на Север рвутся с детства / За рыжей гривой реки!.. [4, с. 51]

Лирического героя сборника В. Озолина из обыденности, в том числе и привычной глазу природы, неумолимо «тянет» в «мужское» пространство Севера – пространство силы, пространство опасности и повышенного риска.

Детство лирического героя совпадает с детством и отрочеством самой длинной реки-притока в мире: Иртыш, берущий начало на границе Монголии и Китая, впадает в Обь в районе Ханты-Мансийска.

Пора трудовой зрелости реки совпадает с «рабочей» зрелостью самого автора. Зрелость реки воссоздается в стихотворении «Половодье», где изображены ее мощь, вольнолюбие и своеобразие, плоды, которые она приносит. Река у Озолина – живая, активная, «с характером», полноводная и многоликая. Она то красная девица с вольным нравом и красотой, то руководитель-производственник, привыкший «жить», «работать», «выходить из берегов», то конница Чингисхана: «Степная буйная река / Татарской конницей косматой / Метнулась ночью к берегам» («Половодье» [4, с. 58]).

Метафорой поэт «включает» в текст историческое прошлое реки: с берегов Иртыша осенью 1219 года Чингисхан с войском начал наступление на Запад, после чего в 1223 году приступил к захвату Руси.

Описание «буйной» реки вызывает ассоциации и с «неудержимым характером» [9] самого автора, и с силой творческого процесса.

Старость реки изображена в стихотворении «Письмо из порта»: «Старуха Обская губа / Жует меня, как лед в апреле, / С зловещим хрустом на зубах! [4, с. 50].

Здесь описан последний этап жизни реки, когда она в своем устье ведет себя так, как будто торопится насытиться живой плотью. Таким образом, вся жизнь реки повторяет основные периоды жизни человека и, прежде всего, самого поэта. С родной рекой связаны самые знаменательные, памятные моменты его не только личной, но и творческой судьбы.

Метафорика весны в стихотворении «На Иртыше» «река на старте», «брага весны» означает начало зрелой творческой судьбы, а вольная поэтическая омонимия «март – Мартынов» развивает

тему наследия, в данном случае творческого. Важно, что встреча двух литераторов состоялась на реке Иртыше. Она знаменует поэтическую возмужалость автора: выход в большую поэзию, творческое «брожение», ощущение себя наследником одного из великих русских поэтов XX века Л. Мартынова.

Поэт представляет воображаемую встречу с поэтом и журналистом Леонидом Мартыновым, земляком В. Озолина со сходной судьбой, много ездившим по Сибири, близко знавшим Яна Озолина и отбывавшим ссылку в годы репрессий на Севере, в Вологде. Не случайно Мартынов видится поэту, с которым тот «много раз встречался в Москве» [8], не в гражданском костюме, а в «полярной кепке, желтых крагах» [4, с. 24]. Переживая родство со знаменитым мастером слова, лирический герой перевоплощается в него: Леонид Мартынов на берегу Иртыша здесь и сейчас «прохожему вдогонку хохотал» [4, с. 24]. Подобная метаморфоза имеет место в известном стихотворении Л. Мартынова «Замечали – по городу ходит прохожий?» (1935, 1945), где за описанием многочисленных действий прохожего («То вблизи он появится, то в отдаленье,/ То в кафе, то в почтовом мелькнет отделенье...») следует признание лирического героя: «Это я!» [2].

Другим знаковым моментом в «речной» биографии поэта является встреча на берегу реки с женщиной-мечтой в красном платье («Старинный сюжет»): «В красном платье! С косынкою красной в руках / Вы сбежите к реке...» [4, с. 25]. Его несбыточная мечта – не современные модницы, а та, что будто вышла «из старинных классических книг» – недоступный идеал.

В стихотворении «Не проспи!» осуществляется передача лирическим героем речного наследия предков сыновьям. Мотив является неким подведением итогов родословной. Заметим, что в славянской мифологии «река осмысливается <...> как дорога в иной мир, расположенный на другом берегу или на острове посреди моря» [6], то есть пространство пограничное. В. Озолин символику пограничности передает временными образами. Если говорить о содержании временных образов в составе хронотопа реки, то для Озолина характерны метафоры, изображающие начало весны, ледоход, возрождение. В этом смысле знаковым является стихотворение «Тайга», изображающее приречные города и поселки с характерными для них приметами: «А ну, Тобольск, пимы снимай!», «Ханты-Мансийск – вали на пристань,/ Тащи сырка и карыша!..»

[4, с. 52]. Река «пробуждает» ревом пароходного гудка города, поселки, и «суровая, нагая» тайга «с обрыва падает к реке» [4, с. 52].

Таким образом, все значимые события в сборнике стихотворений В. Озолина «Фантазер. Гитарист. Сочинитель» связаны с весенним временем года. Исключение составляет стихотворение «Осенний ледоход», где изображен момент замирания реки поздней осенью, когда «стаи льдин», подобно полярному волку, смертельной хваткой готовы «стиснуть хрупкие борта» последнего судна, успевшего все же спастись – «встать в затоне на прикол» [4, с. 73]. Назвав произведение оксюморонным сочетанием, автор акцентирует внимание на том, что в душе лирического героя на смену «весеннему ледоходу» пришел «осенний ледоход», стесняющий вокруг него мир.

Хронотоп реки в лирике В. Озолина исповедальный. Лирический герой «исповедует» в образах реки, в разных ее временных состояниях свой душевный мир. Примерами могут служить стихотворения «Белые сады», «А я люблю осенний ветер» и др. Так, в стихотворении «Белые сады» поэт рисует дом на берегу реки, который образовали «две льдины, вздыбившись горбом» [4, с. 11]. Герой стихотворения обживает этот дом, обитая в нем до самой весны, претерпевая все земные невзгоды до того момента, пока река не унесла этот дом. Холодный, белый дом – символический образ одиночества, безысходного и неизбывного, которое поэт по понятным причинам переживал с самого детства, в том числе и во время путешествий (не было пристанища).

Стихотворение «Осенний ветер» продолжает мотив скитальчества, изгнанничества: ветер у Озолина – «скиталец, северный бродяга» [4, с. 75]. Лирический герой, связан с ветром почти родственной связью: «Кому не мил он – тот бедняга! / Кто рад ему – тот друг и брат!» [4, с. 75]

Более романтическое сродство с ветрами – в стихотворении «Голоса». Душевное состояние лирического героя здесь тоже связано с неприкаянностью и одиночеством: «И я навстречу всем ветрам / Пойду –/ и буду слушать, слушать! [4, с. 16]

В этот же ряд вписываются метафора «Брат небес, ветров, снегов,/ Режиссер метели!» [4, с. 77] (стихотворение «Брат Багрец», посвященное памяти Л. Мартынова), которой автор передает ощущения человека, подводящего жизненные итоги.

Если в лирике В. Озолина образ реки символизирует биографию человека, то море и океан – его роковую судьбу: «Тут уж не знаешь, где – плохо-хорошо» [4, с. 54].

«Море – постоянные динамичные силы, непрерывное движение, постоянная смена образов, жизнь и смерть» [3]. Так, море в стихотворении «Аляскинский напев» судьбоносно решает, «досдать» ли человеку счастье и вернуться на берег или погибнуть.

Очень значимым для хронотопа сборника, обозначенного нами как «Север, океан, зима и короткое лето», является стихотворение «Великий океан», в котором почти тезисно поэтом раскрывается сущность океана – роковой пучины и роковой судьбы: «Да! / Ты велик, / Великий, / Ты – велик! / Глаза закрою – /Все равно велик! [4, с. 67].

Величие океана в стихотворении грозное, страшное и кровавое. С помощью тропов («в полнеба солнце,/Словно обелиск», «глубина <...> ужаса полна», «кровавые следы») поэт создает образ океана – пантеона героев, погибших в его пучине, которому, сохраняя романтический пафос, противопоставляет могущество человека.

Таким образом, геопэтика В. Озолина преимущественно акваториальная. В стихах поэт изображает обширный водный мир, в котором есть начало, река, «батька Иртыш» [4, с. 52] («Тайга») и конец, смерть реки – океан. Сходство речного и океанического образов в одном из значимых мотивов сборника – мотиве тишины («Споры»). Так, лирический герой стихотворения «Споры» ради душевного спокойствия, уставший от обильных, многословных разговоров в поисках тишины идет на реку («И меня к реке потянет...»), по которой на речной барже мысленно уплывает в «молчаливый океан».

Лирика Озолина – это поэтическая «карта» с точно и образно прописанными реалиями и Западной Сибири, и Севера. Поэт мыслит гигантскими пространственными образами. Основными геопэтическими хронотопами в сборнике стихов «Фантазер. Гитарист. Сочинитель» являются акваториальные образы: река, море, океан, льды, ледоход, снега. При этом образы реки разработаны в традициях поэтической тропики, в рамках антропоморфной метафорики. География поэтического мира В. Озолина – в то же время и биография поэта. Все пространственные образы и мотивы так или иначе связаны с фактами его жизненной и творческой судьбы. Аквато-

риальная тропика является основной в осмыслении и образном воспроизведении собственно творческого процесса, что обусловлено общей геопозитикой его лирики.

Библиографический список

1. Лейфер, А. Возвращение Вильяма Озолина [Электронный ресурс] / А. Лейфер // Газета – Омск. – 2011. – 22 июля. – Режим доступа: http://omsk.press.ru/news/24554/vozvrachshenie_vilyama_ozolina/?print, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
2. Мартынов, Л. Замечали – по городу ходит прохожий? [Электронный ресурс] / Л. Мартынов. – Режим доступа: <http://libverse.ru/martunov/zamechali-po-gorody.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
3. Море [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9C%D0%BE%D1%80%D0%B5>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
4. Озолин, В. Фантазер, гитарист, сочинитель : избранные стихотворения / В. Озолин. – Барнаул : [б. и.], 2012. – 116 с.
5. Река [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://my-dict.ru/dic/slovar-simvolov/2200994-reka>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
6. Река [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A0%D0%B5%D0%BA%D0%B0-x>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
7. Хомяков, В. Романтическая поэзия Вильяма Озолина / В. Хомяков // Сибирская Ипокрена: литературные портреты омских писателей [Электронный ресурс] / В. Хомяков. – Режим доступа: <http://www.univer.omsk.su/pages/ipokrena/s33.html>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
8. Тихонов, В. Вильям Озолин: «Я – сибиряк, и этим всё сказано» [Электронный ресурс] / В. Тихонов // Алтайская правда. – 1993. – 18 декабря. – Режим доступа: <http://www.barnaul-altai.ru/news/calendar/?id=2294>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
9. Хохлов, И. «Окно на Север» Вильяма Озолина [Электронный ресурс] / И. Хохлов. – Режим доступа: <http://omsk300.ru/dgonline/view/id/1953>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).

ТЮМЕНЬ И СИМВОЛИЧЕСКИЙ КАПИТАЛ: К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОЙ ГЕОСТРАТЕГИИ ТЕРРИТОРИИ

В статье рассматривается вопрос о сущности символического капитала одного из крупных и быстроразвивающихся городов Сибири, акцентируется неизбежность обострения борьбы между различными культурными центрами азиатской части России за символический капитал в условиях углубления капиталистической практики жизнеустройства, обозначаются конкретные точки возможного роста в этой сфере для данного топоса.

Ключевые слова: Сибирь, город, Тюмень, символический капитал, конкуренция, стратегия.

Вопросы культурной геостратегии конкретных территорий страны очевидно будут становиться одним из аспектов новой социологии литературного творчества [4, с. 5-6, 145-188] и потребуются программы для их изучения [3], будут востребованы модели географических образов [2].

С развитием капитализма в России борьба за символический капитал [6] будет только усиливаться и обостряться между региональными центрами Урала и Сибири. Тюмень находится в круге жестко конкурирующих за любой капитал центров – Екатеринбург, Челябинск, Омск, Новосибирск, Тобольск, Сургут, Пермь [1]. Один финансово-экономический капитал не может быть эффективным инструментом роста территории, ее внутренней и внешней привлекательности.

Символический капитал включает в себя набор брендов, по которым внешние и внутренние субъекты идентифицируют территорию в качестве значимой, перспективной, удобной, безопасной, проверенной, управляемой, неслучайной, то есть имеющей историю, корни, лицо. У Тюмени исторически скромное лицо. За двадцатый век население города выросло в 20 раз. Чтобы осознать реалии, необходим наглядный образ. Представьте, что вы в пустой комнате и что вы старый довоенный тюменец. И вот в эту комнату зашли еще девятнадцать человек, вы их плохо знаете, но они со своими вещами, привычками, претензиями, они уже не выйдут отсюда, они пришли сюда жить и воспринимают этот город как почти свой. Вспомним, что и важнейший бренд Тюмени – охрана тела Ленина в годы войны – стал возможен именно в силу исторической

малозаметности и малонаселенности города, где почти все жители знают друг друга.

Развитие капитализма везде шло через развитие городов, через растекание капитала по территории стран, через превращение государств в полицентрические структуры. Здесь у Тюмени есть особые шансы. Во-первых, географический фактор. Город близок к условному центру евроазиатской суши, стоит на воде и железнодорожной магистрали. Во-вторых, экономико-демографический фактор. Город имеет большое население с равновесной возрастной структурой, а также развитые традиционные сельскохозяйственные окраины, обеспечивающие снабжение продовольствием. Тюмень имеет жителей, которые преемственно (то есть в нескольких поколениях) ориентированы на работу в нефтегазовом секторе, тем самым агитировать, переучивать, завозить дополнительно и т. п. неотложной потребности нет. Инфраструктура и институциональная сфера относительно развиты. Рядом с городом существует целый ряд административных единиц (Ишим, Тобольск, Заводоуковск и др.), географически, транспортно, ментально не конфликтных по отношению к Тюмени, потенциально готовых на уровне элит ассоциироваться с центром. В-третьих, символический фактор. Здесь серьезные, как говорится, методологические сложности.

Тюмень всегда позиционировала себя как ворота в Сибирь, а жители осознавали себя сибиряками. Теперь же территория приписана Уральскому федеральному округу, а граница Сибирского федерального округа солидно отодвинута от Тюмени. Получается, что тюменцы уже уральцы или зауральцы. А на Урале своя тяжба за символический капитал между Екатеринбург и Пермью, тягаться с ними в символической сфере почти бесперспективно. В чем для Тюмени символическая сила и перспектива? Какова возможная стратегия ее выявления, предъявления и наращивания?

Есть пять символических точек, вокруг которых может производиться целенаправленная работа. Первая точка – «Конек-Горбунук» Ершова. Здесь несколько символических значений. Юноша из сибирской глубинки стал студентом императорского университета и в 18 лет написал текст, который уже принят десятилетиями поколений детей и подростков в качестве народного, нужного, увлекательного. Юноша вернулся на свою малую родину и честно работал всю оставшуюся жизнь учителем. Это ли не пример патриотизма, служения, трудолюбия и таланта. Вторая символиче-

ская точка – Менделеев. Человек, сделавший открытие, без учета которого невозможно представить ни одно из промышленно-экономических достижений XX и XXI веков. Он же великий публицист и организатор науки, глава известного семейного клана.

Третья символическая точка – Великая Отечественная война. Воины-сибиряки и их семьи, тыл, надежно укрывший главную советскую святыню – тело Ленина. Надежность и отвага, запасная сила России – таковы значения. Четвертая символическая точка – территория, давшая вторую принципиально гуманную жизнь сосланным (Меншиков, декабристы, нерасстрелянные в Сибири Романовы и сопровождавшие их и т. д.), уютная, укрывающая территория. Пятая символическая точка – северные малочисленные народы, путевку которым в литературную культуру дала именно Тюмень (Айпин, Вэлла, Истомин, Лапцуй, Неркаги, Шесталов). Исторически эти угро-самодийские народы были оттеснены на север, но когда-то они проживали на территории юга Тюменской области. Религиозно-культурная толерантность и бережливость христианской Тюмени с ее храмами разных конфессий – вот еще один символический ключик Тюмени.

В большинстве своем эти символические точки рассредоточены по территории области, более того, уже привязаны к конкретным локусам на ней. Поэтому и задача Тюмени специфическая – переориентировать на себя символический капитал территории, освоить и присвоить его, аккумулировать его за счет актуализации связей с этими локусами, за счет углубленного исследовательского предъявления России, миру этих значений как собственных, как тюменских. Необходимо совместное проектирование по каждой из символических точек под организационно-финансовым патронажем Тюмени. Необходимо укрупненное, масштабное зрение на продвигаемый предмет, привлечение действительно лучших и квалифицированных специалистов. Условная «страна Тюмения» вполне может состояться как знаковое место России, даже если не все символические точки ей удастся ассоциировать именно с собой.

По мере роста капитализма конкуренция за символический капитал будет только обостряться, поэтому сопротивляться ассоциированию с Тюменью тому же Тобольску, Ишиму, Березово, Сургуту и т. д. не выгодно. В одиночку проиграют все [7], а вместе с Тюменью есть шанс на историческое место, на общероссийскую перспективу. Чтобы снова, как писал Константин Лагунов, «делами

тюменскими жила» вся страна, чтобы «принадлежность к Тюмени окрыляла, открывала двери и сердца многих столичных деятелей», чтобы «нас приглашали в Москву на всевозможные совещания – заседания, съезды и “круглые столы”» [5, с. 72].

Библиографический список

1. Абашев, В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В.В. Абашев. – Пермь : Изд-во Пермского ГУ, 2000. – 404 с.
2. Замятин, Д.Н. Культура и пространство: моделирование географических образов / Д.Н. Замятин. – Москва : Знак, 2006. – 488 с.
3. Комаров, С.А. Программа спецкурса «Литература в аспекте регионалистики» / С.А. Комаров // Изучение литературы в региональном аспекте / С.А. Комаров, О.К. Лагунова, З.Я. Селицкая. – Ишим, 2011. – С. 163–173.
4. Комаров, С.А. Литература Сибири: миссия, этничность, аксиология / С.А. Комаров, О.К. Лагунова. – Тюмень : Изд-во ТюмГУ, 2016. – 200 с.
5. Лагунов, К.Я. Тяжела ты, шапка Мономаха (заметки писателя) / К.Я. Лагунов // Константин Лагунов: В диалоге с Сибирью / сост. С.А. Комаров, О.К. Лагунова. – Тюмень, 2010. – С. 64–73.
6. Литовская, М.А. Литературная борьба за символический статус территории / М.А. Литовская // Региональный литературный ландшафт в русской перспективе. – Тюмень, 2008. – С. 65–73.
7. Панарин, С.М. Тюмень: утрата геополитической перспективы / С.М. Панарин // Глобализация, федерализм и региональное развитие. – Тюмень, 2001. – С. 128–129.

«ТОПОГРАФИЯ САКРА» В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ МИХАЙЛОВА

В статье на материале творчества современного казахстанского поэта Валерия Михайлова исследованы типы сакрального пространства. В его стихах обнаружить диффузия многоплановые соотношения этого типа художественного пространства с конкретной реальностью. В поле зрения находятся поэтические тексты Михайлова двух последних десятилетий.

Ключевые слова: художественный текст, хронотоп, сакральное пространство, метапространство.

В предыдущей статье мной уже затрагивалась проблема художественного пространства, в том числе сакрального и географического. Цель этой работы несколько более масштабная – она связана с функционированием исторического пространства. На протяжении XX века подходы к его интерпретации коренились в следовании концепции М. Бахтина, который рассматривал время и пространство как два неразрывных и взаимопроникающих сегмента, полагая, что «всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [1, с. 407]. В последние десятилетия категория пространства стала объектом пристального внимания ученых-гуманитариев, которые рассматривают пространство в рамках единой междисциплинарной научно-исследовательской парадигмы. В частности, для психолога «смысловое средоточие бахтинской концепции видится в его понимании личности, обладающей уникальным невоспроизводимым и неуничтожимым внутренним пространством («внутренней социальностью», внутренним хронотопом, «агностическим ядром самобытности», «личной тайной»)... Для этого личность становится «знаком самой себя», дробя свою цельность «на множество относительных значений, составляющих семантику личной жизни, увиденной как текст повседневно творимой биографии. Но сама личность в этом отношении транссемантична. Она есть абсолютная человеческая ценность, точка отсчета в той внутренней системе ценностей, которая изнутри «Я» упорядочивает картину внешнего мира» [5, с. 7]. И завершая эту пространную цитату Е.Е. Сапоговой с отсылками на работу В.И. Тюпы [6], позволю заметить, что по справедливому замечанию этого известного

филолога ключевым сегодня является введение «понятия событийности, которое сближает идеи М.М. Бахтина с целой системой понятий, существенно изменивших современный взгляд на природу человека – жизни, экзистенции, переживания, Dasein, фактичности, становления, историчности» [1].

С этой точки зрения исследование типов и моделей художественного пространства на материале современной казахстанской поэзии представляется одним из перспективных направлений в этой области, которое позволяет проследить динамику значимых компонентов пространственно-временного континуума в творчестве современных казахстанских авторов, пишущих на русском языке. Ведь, по словам известного российского географа и культуролога Д. Замятина, в последнее время «происходит интенсивное опространствление мира» [2, с. 65]. При этом «опространствлению» подвергается и само время, которое как бы поглощается пространством, так что «время можно помыслить как тело... оно не существует до и после, а то, что между телами – образы как их местоимение» [2, с. 67]. Исследователи различных направлений «все чаще сегодня апеллируют к термину метапространство, основными признаками которого являются способность пространства к образной самоорганизации, «языковое представление пространства» (понятия «язык-пространство», «пространство метаязыка»), пограничность и «эксцентричность» пространства, его подвижность и «текучесть» [4].

Обратим внимание на тот факт, что экстраполяция идей Бахтина, обусловленных спецификой хронотопа, не должна быть прямолинейной. Бахтин разрабатывал ее применительно к жанру романа, то есть на материале прозаическом. А если говорить о новых формах репрезентации исторического пространства в современной казахстанской поэзии в контексте ментальной парадигмы «бахтинovedения» (термин предложен И. Тюпой), то наиболее значимой следует признать модификацию «пространственной» семантики в рамках модели исторического хронотопа. Этот тип художественного пространства яснее всего позволяет выявить динамику пространственных образов, модификацию структурных и семантических признаков художественного пространства в поэзии двух последних десятилетий. Образы пространства, актуализированные исторической реальностью, как правило, имеют вполне конкретные и узнаваемые географические адресаты. Примером тому могут

служить стихотворения последних десятилетий XX века, созданные В. Михайловым, Б. Канапьяновым, Б. Каирбековым, В. Гундаревым и др. При этом можно говорить об особом семиотическом статусе исторического пространства: в основе его структуры лежит принцип культурной синхронии, организующий пространственно-временное единство. Важно отметить особую актуальность подобной модели пространства для русской и русскоязычной поэзии Казахстана, начиная с середины 1990-х гг. Ведь это эпоха распада империи, а соответственно и переоценки ценностей, поисков новой концепции бытия, когда поэты – в зависимости от принадлежности к определенному (в первую очередь, европейскому или тюркскому) этнокультурному типу ощутили глоток свободы и поспешили восстановить разнонаправленную связь времени и пространства. Именно в поэзии 1990 – 2000-х гг. образы метапространства еще сохраняют культурно-историческую маркированность, но уже включаются в особую модель пространственно-временных отношений, что во многом порождено новой исторической реальностью. Следует уточнить, что речь идет о так называемом традиционалистском, реалистическом русле современной поэзии. В поэзии так называемый лирический сюжет (или сюжетная ситуация) как правило, представляет собой событие и эмоциональную реакцию на него лирического героя, в то время как соотношение между исторической реальностью и эмпирическим пространством может носить и вполне условный характер. «Географизм» образов исторического пространства в поэзии 1990 – 2000-х гг. нередко либо вовсе отсутствует, либо служит своеобразным сигналом «топонимической узнаваемости» события.

Заметно, что подобные тенденции отчетливо проявляются в зрелой лирике В. Михайлова. Его творчество в этом смысле особенно показательным в связи с тем, что поэтический мир автора всегда был отмечен особым вниманием к пространственно-исторической изобразительности. В стихах поэта двух последних десятилетий историческая маркированность художественных текстов сохраняет свою актуальность, однако раскрывается в иной смысловой проекции. Возникает характерный мотив «конца истории», которому сопутствуют образы «преисподней», «земного конца», «пирамиды подземных страстей», «провала», «заброшенного дома». Во многих стихах, написанных в преддверии третьего тыся-

челетия, присутствует семантика отрицания, которая звучит с присущей поэзии Михайлова иронически-трагической интонацией:

Напротив Булонского леса
Гостил я у старого беса.
Не то, чтоб замыслил ехидство,
Скорей привело любопытство.
На стенах висели иконы,
И дивные слышались звоны
От неба и снега России
С полотен, где церковки стыли [3, с. 187].

Образ «святой Руси» в этом стихотворении Михайлова представлен в нетипичном для культурной традиции ключе: широкий диапазон российского пространства сменяется теснотой, замкнутостью парижской квартиры, мотив странничества заменяется «пустошью»: Горы давят. Пустыня скучна. / Небо пусто. Дорога свободна [3, с. 186]. Сквозная для стихов этих лет тема «бездомья» подкрепляется мотивом «безвременья» и формирует особую модель пространственно-временного континуума, приближенную по своим характеристикам к дистопии или к утопии: На земле я не выстроил дом /... Дом небесный себе я построил [3, с. 177].

Говоря о динамике образов исторического пространства, необходимо отметить еще одну важную закономерность. Наряду с принципом «культурной синхронии» особую значимость начинает обретать обратный принцип – сужения границ пространства и времени, вплоть до подчеркнуто будничного, бытового пространства частного человеческого существования. Поэт пытается зафиксировать неуловимый миг бытия в конкретике художественных деталей. При этом можно отметить определенное соотношение между динамикой пространственных образов и динамикой жанровой системы. Так, в эти десятилетия в лирике В. Михайлова отчетливо прослеживается тенденция обращения к таким жанрам, как романс, песня, колыбельная, элегия, стансы, молитва, триптих. Особое место в зрелом творчестве поэта занимает и жанр лирического портрета. Объектом посвящения становится реальное лицо, с которым В. Михайлов был связан тесными личными, семейными, дружескими связями (например, «Деды мои», «Дед Иван», «Памяти матери» и т.д.). В этом лирическом пространстве «частного бытия», очерченного сферами быта, семьи, любви, дружбы, авторский голос лишен иронических интонаций – он серьезен, нередко даже

нарочито сентиментален, как, например, в созданных почти одновременно циклах стихотворений «Памяти матери» (2003-4) и «Памяти Юрия Кузнецова» (2004). Лирический герой поэта после ухода матери «странную услышал пустоту», для него не состоялось возвращение домой:

Тебя в этом городе нету
И нету тебя на земле.
И все мне дороги пустые,
И все мне дела не важны,
И все города мне чужие,
И все в них дома не нужны [3, с. 216-219].

В этих стихах В. Михайлова топос города также несет на себе печать сентиментально-будничного и оказывается связан с очень личными, порой весьма интимными, воспоминаниями. Отметим, что такое осмысление городского пространства в целом весьма типично для автора, родившегося в Караганде и на протяжении нескольких десятилетий живущего в Алма-Ате (Алматы). Так, в стихах В. Михайлова конца 1970-х – начала 1980-х гг. городской пейзаж соотнесен с культурно-историческим пространством (например, в стихотворении «Собор» (1979), либо предстает во множественных микрообразах: улица, ветки, тротуар, обрывки газетки, кусты, лампы, асфальт, стекла, телефон, сквер, дом, скамейка, урна, аллеи, фонтан, собор, городок, магистраль, шоссе, ресторанчик, кафе, садочки, виллы и витрины, автобус, кромка мостовой, в которых актуализируется так называемый «алма-атинский текст».

В зрелом творчестве В. Михайлова 1990-х – 2000-х гг. исторические реалии городского пространства вписываются не столько в широкий эпический контекст исторического хронотопа, сколько в лирическое пространство воспоминания. Будничные детали городского пейзажа активизируют в сознании лирического героя скрытые механизмы памяти, воссоздающие живые образы чужого облетевшего сада, в котором «Все я понял тогда о себе. / В прошлом веке, в каком-то году... / О любви, о земле, о судьбе» [3, с. 225]. Значимость события в отличие от ранних стихов уже не подтверждается указанием точной датировки («когда-то много лет назад», «но нет начала и конца»), а также топонимических и географических примет. Конкретность, «четкость» бытовых деталей художественного пространства усиливает эмоционально-психологическую доминанту текста: автор воспроизводит неповторимый миг бытия,

сопряженный с целой гаммой переживаемых чувств – разочарования, любви, страсти, надежды, ревности. Пространство исторической памяти, к которому внутренне причастен лирический герой Михайлова, теперь открыто и дисгармонично, оно неотделимо от социально-исторического пространства, дискретного и хаотичного:

Зачем мы родились на свет, –
Нас разве только Бог рассудит, –
В стране, которой больше нет
И никогда уже не будет.
И в этой мировой ночи
Неужто нам еще не ясно,
Что мы последние лучи
Звезды, которая погасла [3, с. 211].

Итак, лирическое пространство памяти в поэзии В. Михайлова последних десятилетий трансформирует семиотическую функцию, характерную для культурно-исторического пространства в его ранних стихах. Хотя в некоторых заглавиях текстов последних лет и присутствует география топосов («Баянаул», «Россия», «Маркаколь», «На Ишиме»), но она лишь подтверждает асимметрию общего и частного. Если ощущение своей неразрывной связи с Россией декларируется образами масштабными, в большинстве своем они даны во множественном числе (леса, тундра, болота – «Россия», 2005), то казахстанские топосы более детальны и конкретны: здесь травы и деревья, валежины, заросли кипрея, дух малины, смородина, грибы, с которыми лирический герой поэта ощущает свою кровную связь: Я – горы, и леса, и небеса, / Душа моя малиной разогрета... / Душа моя – цветущая лоза, / И песенка моя еще не спета! («Маркаколь», 2005). Таким образом, в основу события положено пространство исторической памяти, видоизменяющее реальное пространство, порой становясь альтернативой исторической реальности. А событийность действительно сближает пространственно-временные идеи М.М. Бахтина с целой системой понятий, существенно изменивших современный взгляд на социокультурную природу человека.

Библиографический список

1. Бахтин, М.М. Очерки времени и хронотопа в романе : очерки по исторической риторике // Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – Москва, 1975. – 504 с.
2. Замятин, Д.Н. Метагеография: пространство образов и образы пространства / Д.Н. Замятин. – Москва : Аграф, 2004 – 512 с.
3. Михайлов, В.Ф. Золотая дремота / В.Ф. Михайлов. – Алматы: Жибек жолы, 2005. – 288 с.
4. Рябцева, Н.Е. Художественные модификации исторического пространства в современной русской поэзии [Электронный ресурс] / Н.Е. Рябцева // Грани познания. – Электрон. журн. – Волгоград, 2012. – №5 (19), декабрь. – Режим доступа: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1355997017.pdf>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
5. Сапогова, Е.Е. «Хронотоп Бахтина»: соблазн проникновения [Электронный ресурс] / Е.Е. Сапогова // Культурно-историческая психология. – 2006. – №1. – С. 94–98. – Электрон. верс. печ. публ. – Режим доступа: http://psyjournals.ru/kip/2006/n1/Sapogova_2.shtml, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
6. Тюпа, В.И. Бахтин как парадигма мышления / В.И. Тюпа // Дискурс. –1996. – № 1. – С. 9–16.

УДК 821(091)(57)

О.К. Лагунова

ПАМЯТЬ КАК СКРЕПА ТОПИКИ В ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ НАРОДОВ СЕВЕРНОЙ АЗИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА (Е. АЙПИН, Ч. АЙТМАТОВ, А. НЕРКАГИ)

В статье на материале нескольких знаковых прозаических текстов ханты Е.Д. Айпина «Ханты, или Звезда Утренней Зари», «Божья Матерь в кровавых снегах», киргиза Ч.Т. Айтматова «И дольше века длится день», «Плаха», тундровой ненки А.П. Неркаги «Молчащий» рассматривается феномен памяти в качестве конститутивной пространственной скрепы для национальных художественных образцов онтологического типа, созданных в традиционалистской парадигме поэтики. Это обеспечивается особой риторической культурой мышления авторов, культом для них традиции и канона, направленностью повествования из настоящего в прошлое, обращённостью к опыту предшественников, постоянной соотнесённостью должного и происходящего, центрированностью родового как гаранта связей всего в мире, сакральностью текста как

аналога сакральности жизни, что порождает, в частности, постоянство знаков пространственной вертикали в изображении.

Ключевые слова: онтологическая проза, традиционалистская парадигма, память, пространство, Е.Д. Айпин, Ч.Т. Айтматов, А.П. Неркаги.

Проблемы геопоэтики на материале русской литературы в последнее десятилетие обсуждаются всё острее и предметнее [1; 6; 10]. Однако в силу многонациональной культуры российских территорий геопоэтика неизбежно пересекается с этнопоэтикой, когда речь идёт о русскоязычном творчестве мастеров слова [8; 11; 12] и его сопоставлении с опытом русской литературы. Процедуры сопоставления и взаимодействия этнокультур осложняются феноменом онтологичности, который как бы «снимает», редуцирует геопоэтологический фактор, выявляя и актуализируя надрегиональные субстраты литературных явлений [9; 16]. И здесь принципиально действенными механизмами становятся общности религиозного (например, язычество) или культурно-стадиального порядка (например, принадлежность к традиционалистской фазе развития в рамках исторической поэтики).

Цель данной статьи – показать влияние последних механизмов на моделирование пространства в ряде знаковых прозаических текстов трёх завершающих десятилетий XX века в регионе северной Азии. Авторами этих текстов являются крупнейшие мастера слова трёх языческих народов – киргизов, ненцев, хантов.

В романах Айпина и Айтматова постоянно подчеркивается бесконечность, масштабность пространства, в котором живут герои. Для айпинских персонажей это свое пространство, не безмолвное, оно не подавляет, не угнетает, оно живет своей особой жизнью. В романе «И дольше века длится день» степь безмолвна, это «чистое поле», «немое, немереное пространство», «мертвенное безморье», невольно возвращающее к вопросу: «как тут жить». Но власть вездесуща, она достанет человека в любом самом захолустном уголке и под знаком справедливости и правоты вторгнется в его жизнь, переиначит все в ней. Интересен в этом плане рассказ Сабаджана о том, какие были «придурки» прежние боги и какие замечательные боги теперь живут на космодроме, которые скоро научатся управлять людьми, как автоматами: человек будет делать все по «строгому распорядку», по «указанию свыше». От мысли, что существуют люди, жаждущие всеми править, как боги, Едигею становилось «страшно». Тревожила перспектива превращения жи-

вого человека в некую машину, которая все будет делать (вплоть до интимных отношений с женой) по указке свыше, и главное – все во имя государственных интересов. Подобная модель поведения в определенной степени отражена в «Молчащем» Неркаги: наделенные неограниченной властью Салла и Улыб абсолютно управляют теми, чьи предки были еще ненцами.

Едигей и Казангап наивно полагали, что за все содеянное с каждого «должен быть спрос» – «только на бога не может быть обиды» [4, с. 237]. Но реально Казангапу не удалось спросить ни за то, что вынужден был покинуть родные места, ни за то, что не было возможности (поджидали «перегибщики») вернуться домой. Не с кого было спросить Едигею за свою ненужность после войны, за захват территории старинного кладбища. Лишь честь Абуталипа удалось отстоять, но только тогда, когда его уже не стало и когда сама власть покаялась в своих ошибках.

В романах Айпина и Айтматова тема власти сопряжена с опозицией «свой» – «чужой». Люди, наделенные властью и не наделенные ею, формально сохраняющие статус «своих», по сути дела не являются дружественными друг к другу. «Свои» – это те, кто вне власти. Они понимают и поддерживают друг друга. Потому Казангапу была близка история Едигея, а Едигею – история Абуталипа и Зарины («будто бы их история касалась лично его» [4, с. 275]). Каждый пережил горечь и обиду за судьбу другого. Много лет живет в сердце Едигея боль за семью Абуталипа. Память выхватывает эпизоды из жизни этой семьи на Буранном, которые убеждают в том, как они дружно жили, каким удивительным мужем и отцом был Абуталип, как привязаны к нему были дети. Вспомнился Едигею дождь, которому радовалась вся семья Куттыбаевых: «Схватившись за руки, плясала и кричала под дождем возле своего барака <...> Они хотели быть все вместе под дождем, с детьми, всей семьей <...> они, купаясь в потоке ливня, плясали, шумели, как гуси залетные на Аральском море. То был праздник для них, отдушина с неба» [4, с. 299]. К этому танцу, к «семейной игре» подключились Едигей и его дочери. Смех и веселье объединили всех: «Хоть один день счастья в сарозеках» [4, с. 301]. Счастье – это не только долгожданный дождь. Счастье – это когда все вместе, пусть даже далеко от другой, «отторгнутой от них жизни», в «самом гиблом месте на свете». Вспомнились Едигею поездка за дынями и арбузами, когда опять все были вместе, и празднование

нового 1953 года, когда собравшиеся чувствовали себя одной семьей, все были нарядны, красивы и «нерасторжимо» близки.

Едигею было близко чувство ответственности Абуталипа по отношению к своим детям. Оно заключалось не только в том, что он должен был их кормить, учить, воспитывать, а в том, чтобы «отчитаться перед ними за свою жизнь»: «Мои сказания – мои военные годы <...> Все, как было, что видел и пережил. Пригодится, когда подрастут» [4, с. 310]. Никому из рядом живущих не казалось предосудительным, что человек записывает воспоминания о прошлой жизни, просит соседей восстановить в памяти старинные песни, легенды. Рядом живущие понимали: это те корни, на которых будет держаться жизнь будущих поколений. Опасения, что можно не дожить до возраста понимания детьми того, что пережили родители, укрепляли мысль: письменное слово останется, оно убедит детей, что они выросли не на пустом месте.

Власть иначе отнеслась к этим занятиям Абуталипа. Пятого января 1953 года с поезда на Боранлы-Буранном сошли трое в черных сапогах. Эти слаженно и уверенно шагающие люди представляли ту власть, которая заподозрила Абуталипа в недобрых намерениях. Допрашивающий подавленного и удрученного Едигея «кречетоглазый» убеждал его в том, что не может быть «личного слова», что все люди делятся на «них» и «не наших». Произносимые им фразы четко противопоставляли своих и не своих: у нас, наш, мы, я / вы, он. Сознание Едигея также отделило этого человека от тех, кто для него был «свой». Потому приезжего возникло желание задушить, как на войне придушил фашиста, а алогичность его суждений воспринималась как «дьявольское несоответствие». Поезд, на котором приехали трое, а уехали четверо, разделил жизнь семьи Куттыбаевых на жизнь с отцом и мужем и жизнь – ожидание отца и мужа. Последними словами Абуталипа, обращенными к Едигею, были: «Рассказывай им про море» [4, с. 339]. Море тоже из прошлого, возвращение к которому должно укрепить дух и взрослых, и детей.

Едигей наивно полагал, что во власти есть все-таки те, кто должен разобраться в деле Абуталипа, верил в его возвращение. А когда пришла весть о его смерти, все решили – сердце не выдержало разлуки: «Он хотел как бы переместиться, перевоплотиться в своих детей. Потому и умер, оттого, что его оторвали от них» [4, с. 362]. На всю жизнь запомнил Едигей день, когда вместе с Зариной

он поехал на станцию, где ждало женщину страшное письмо. В вагоне русская старушка, глядя на Зарину, произнесла: « Не родишься – свет не увидишь, а родишься – маеты не оберешься» [4, с. 356]. Свет и маета – вечные составляющие человеческой жизни. Только маеты почему-то всегда было гораздо больше. Потери усиливают ощущение одиночества в мире, где каждый занят своим делом. Потому и возникает в тексте образ пустыни, по которой как бы шла убитая вестью женщина: она шла, «как во сне, ни на что не натываясь, точно бы ничего вокруг не существовало, шла как в пустыне, как незрячая <...> Она подходила, казалось, очень долго <...> Минула, быть может, целая вечность, бездна холодной темной протяженности невыносимого ожидания, куда она подошла вплотную <...>» [4, с. 358]. Не пожелавшая дойти до истины, разобратся, понять, власть бросила эту женщину с двумя маленькими мальчиками в бездну мук, страдания и очередной маеты.

Символично, что совпало время получения Зариной письма и время сообщения о смерти Сталина. Власть, как бы приняв очередную жертву, наконец захлебнулась страданиями и слезами погибших, из близких. Показательно, что Едигей и Зарина не пополнили ряды тех, кто скорбел об ушедшем: «сейчас своего горя хватало» [4, с. 359]. И плач Зарины не слился с плачем женщины-инвалида, повторяющей, что все лишились «родимого отца», и траурная музыка по радио усиливала не всенародную печаль, а горе одной семьи. Абуталип ушел из жизни из-за «послания» из прошлого, адресованного детям, Зарина сохранила себя только ради детей, ради ненарушения той связи, которая была основой «должного» существования: «Вот ведь как устроено, оказывается, в жизни. Так страшно, так мудро и взаимосвязано. Конец, начало, продолжение <...> Если бы не дети <...> не стала бы жить сейчас <...> дети обязывают, они принуждают, они удерживают меня. И в этом спасение, и в этом продолжение. Горькое, тяжкое, но продолжение» [4, с. 361].

Легенда о Вверх Ушедшем Человеке, сказка о птице Карс включены в романы Айпина в качестве структурно-смысловых элементов, ориентированных на создание целостной картины «должного» бытия, корень которого – связь и память. Для потомков сохранена впитавшаяся в землю нарта, во имя сохранения жизни потомков вспомнилась чудо-птица. Абуталип спрашивает Едигея о птице Доненбай, побуждающей человека вспомнить, кто он, откуда он, кто его родители. Образ этой птицы как бы соединяет реаль-

ность с мифом. Пытающийся записать легенду о птице Доненбай Абуталип говорит: «Часто бывает, когда легенда подтверждается былью, тем, что есть в жизни <...> Потому и стоит кладбище Ана-Бейит, и что-то здесь было <...> Такая птица есть, и ее кто-нибудь когда-нибудь встретит. Для детей я так и запишу» [4, с. 311]. Герои Айпина и Айтматова с печалью констатируют, что сказки теперь мало кто помнит, что сказители уходят в мир иной, потому еще что-то помнящие должны максимально позаботиться о сохранении слова своих предков. В этом плане важны включенные в роман «Ханты, или Звезда Утренней Зари» рассказ Демьяна о празднике Пляска Медведя – вдохновенный, поэтичный, со множеством удивительных подробностей действия, и сказка Галактиона Курпелака, которую слушали селение, затихший дом, Демьян, его сыновья. Пройдет двадцать лет, Микуль вернется в поселок, разыщет старого сказочника, попросит вспомнить сказку и услышит в ответ: «Какие там сказки <...> Ум мой опустошился, слова мои кончились. Какие там сказки <...> в этот страданий век <...> Люди мои кончились» [3, с. 344].

Пространство праздника, где каждый знал, в какой момент и что он должен сделать или сказать, пространство сказки, объединяющей все живое, кажущиеся когда-то беспредельными, вбирающими в себя все времена, соединяющие все поколения, рассыпались: старики уходили, молодые не помнили. Безумное Время – Время Нефти – Время Газа – Время дурной воды [3, с. 345] вдруг обозначило предел этой бесконечности, и – «одна потеря вызовет другую, другая – третью, третья – четвертую... И так пойдет по цепочке» [3, с. 348]. Так приходит конец, конец всему: песне, сказке, празднику, роду, дому, Земле, жизни. Стрела Времени, под прицелом которой постоянно ощущал себя Демьян, двигаясь по направлению к сердцу героя, отсекала одно за другим звенья линии жизни, линии, связывающей его с миром.

Легенду о птице Доненбай хорошо знал Казангап. С его слов записывал ее для своих детей Абуталип, потом Елизаров. Записи одного пропали, судьба других не известна. Смерть Казангапа замкнула круг: «Сказитель легенды теперь уже сам должен был обрести последнее упокоение на кладбище, историю которого хранил и передавал другим» [4, с. 311–312].

Название кладбища Ани-Бейит означает Материнский упокой. Мотивы материнства и дитя – ключевые в романе Айпина «Божья

Матерь в кровавых снегах» [2]. Не на периферии эти мотивы в романах «Ханты, или Звезда Утренней Зари» и «Буранный полустанок». Легенда, включенная в роман «И дольше века длится день», о несчастной матери, чей сын превращен в манкурта: «Можно отнять землю, можно отнять богатство, можно отнять и жизнь <...> но кто придумал, кто смеет покушаться на память человека <...> Разве мало зла на земле и без этого?» [4, с. 291]. Плач, вопли, причитания матери тонут в сарозекском безмолвии так же, как крики Матери Детей тонут в пространстве северной земли [2], физическая смерть ребенка или смерть его сознания – потери, с которыми не в силах примириться ни одна мать. Вглядываясь в пустынные сарозеки, Найман-Ана то зывала к высшим силам, чтобы пастух, которого она найдет, был ее сын, то молила о том, чтобы это был не он, а «другой несчастный». Рискую жизнью, мать нашла сына, возвращалась к нему, пытаясь разговором, песнями пробудить в нем воспоминания о прошлой жизни. Не уставая, она твердила его имя, повторяла, кто его отец, откуда он родом. «Вспомни» – призывала мать. «Неизбывная боль» переполняла женщину, которая, «как птица, вспугнутая с гнезда», кружила по сарозекам, прячась от тех, кто изуродовал ее сына.

Человек без памяти способен на все самое недопустимое. Он понял слова хозяев: «У тебя нет матери! <...> Она хочет содрать твою шапку и отпарить твою голову!» [4, с. 295]. «В руке память осталась», и выпущенная сыном стрела попала матери «в левый бок под руку». Прежде чем женщина упала с верблюдицы, с головы ее слетел белый платок, «который превратился в воздухе в птицу и полетел с криком: «Вспомни, чей ты? Как твое имя? Твой отец Доненбай! Доненбай! Доненбай!» [4, с. 297]. С тех пор, гласит легенда, в сарозеках летает эта птица Доненбай, выкрикивающая встреченному путнику одни и те же вопросы. Место, где была похоронена Найман-Ана, стало называться кладбищем Ана-Бейит – материнским упокоем.

Вросшая в землю нарта, птица Доненбай – знаки праведной жизни. Знание и понимание легенды о Вверх Ушедшем Человеке, предания о кладбище Ана-Бейит сохранят и укрепят связь предков и потомков. Но дети Абуталипа не успели услышать и лишены возможности прочитать о птице Доненбай. Значит в их память не будет включена важная для жизни информация. Посмертная реабилитация имени отца скорее всего не повлечет за собой абсолютного

восстановления оборванной связи. Потому и сведения о жизни уехавшей с детьми Зарины смутны, кратки, мало конкретны.

У героя Айтматова все-таки есть возможность участия в словесном поединке с несправедливыми, герои Неркаги и Айпина в силу разных причин и обстоятельств этой возможности либо лишены, либо не используют ее. Авдия и Молчащего сближает и то, что оба они «чужие» не только среди «своих», а и среди чужих же. Молчащего отвергли родители, не приняло Скопище. Авдий размышляет: «Я иду одиноко по знакомым улицам, как будто бы сторонний человек <...> как будто бы я здесь не родился и вырос, так пусто и отчужденно на душе моей» [14, с. 37]. Авдий пытается убедить милиционеров в том, что он один из пойманных «гонцов». Он требует ареста и наказания. Он за тех, кто не собирается каяться, говорит: «Мы покаемся в своих грехах, и это послужит нам очищением!..» [5, с. 167]. Служители закона принимают его за сумасшедшего. Только безумный готов добровольно разделить тяжелую вину других, рассчитывая, что это, возможно, подтолкнет их к покаянию. И Авдий, и Молчащий готовы многое вытерпеть не за, не для себя, а за и для заблудившихся. И их терпение дало пусть малые, но плоды. Оглухшие услышали, ослепшие прозрели. Все «гонцы» отреклись от Авдия коротким «не наш», и плач одного из них (Леньки) был, вероятно, плачем покаяния. Но несмотря ни на что именно безумное желание привести людей к очищающему душу пониманию своей вины, неправоты приводит обоих избранников к гибели.

Непокорство и готовность идти за свою веру до конца в тех условиях, в каких оказываются оба героя, действительно граничат с сумасшествием. Одно безумие, если удавалось выжить, творило другое безумие. Противостоят «крушителям мира», призывая их «очиститься от зла», вспомнить о Боге – это и есть безумное стремление «одолеть неодолимое». Как и в сцене объяснения с милиционерами по поводу своей причастности к «гонцам», так и в сцене неистового призыва участников облавы покаяться в содеянном зле Авдий был «нелеп и смешон». Он «кричал, воздевал руки, призывал немедленно присоединиться к нему, чтобы очиститься от зла и покаяться <...> он вопил и метался, точно в предчувствии конца света» [5, с. 183]. Нелепо, смешно и безумно рассчитывать на то, что ты один можешь остановить или повернуть вспять жизнь тех, кто вкусил силу денег, сладость порока. Они не хотят перемен, потому всякий, кто посягает на принятый ими образ существования,

будет восприниматься ими же как сумасшедший. Потому и Авдий, и Молчащий обречены на горе не от ума, а от веры, от добродетели, от жажды спасти мир.

Связаны с концом света образ «огненной пропасти», тартарары, куда все «летит» и «низвергается» («Плаха»), образ расколовшегося на части неба, откуда упали на Скопище «куски огня», образ пространства, в котором соединились «горящее небо» и «пылающая земля». Ослепительный лунный свет высвечивал распятую человеческую фигуру. Небесный огонь поглотил кучку прозревших скопийцев. Для Авдия это был свет, уведивший его из земного бытия. Для скопийцев свет огня – свет, спасающий их души. Ни один из избранных, каким бы физическим или моральным унижениям и испытаниям он ни подвергался, не просил о пощаде. Не случайны в этом плане в «Плахе» и «Молчащем» неоднократно возникающие аналогии с Христом. «Ведь был уже однажды в истории случай, – читаем в романе Айтматова, – тоже чудак один галилейский возомнил о себе настолько, что не поступился парой фраз и решился жизни. И оттого, разумеется, пришел ему конец» [5, с. 122]. Авдий – герой сомневающийся, ищущий, мечущийся в поисках себя из одного времени в другое, возвращающийся неизбежно в «то начало, от которого через все круговращения времени протянулась нить к его судьбе» [5, с. 150]. Героям Айпина и Неркаги сомнения чужды. Боль от увиденного, возникающая в начале пути Демьяна, усиливающаяся от мыслей о том, что прежний мир рушится, что нить, соединяющая всех (все) со всеми (всем), обрывается, приводит героя к решению покинуть землю, по которой расползается нечистота. Он не строит иллюзий насчет «гостей»: их уже никто и ничто не остановит. Его решение уйти не спонтанно при всем наличии конкретного толчка. Оно – результат дум, одолевающих Демьяна на протяжении всего пути.

Перемещение Молчащего из одного пространства в другое – неизбежность, продиктованная миссией героя. Путь Молчащего соединил сферы земную и небесную, сопряжен (что отмечалось выше) с воскрешениями-превращениями. В ненецких мифах и легендах особое место занимает описание именно завершающей фазы деяний героя, которая и открывает истинное его «лицо». Речь нередко идет о некоем богоявлении на землю с целью помочь людям. В центре таких мифов – «путь высшего духа Нума, который начинается с небытия и завершается установлением нового миропоряд-

ка». Это путь от хаоса к упорядоченности. Герой может появиться ниоткуда, и посредством поэтапного восстановления утраченного когда-то он заново открывает мир, как бы пересотворяясь, осваивая и покоряя «все земли и не-земли», уничтожая прежних владык или заключая с ними союз», становясь «небесным вседержателем» созданного им мира [7, с. 392, 393]. Этапы пути героя: ничто – самопознание – покорение мира – обретение имени. Последнее – есть свидетельство сходства судеб Бога и человека. Есть мифы, герои которых по завершении земных и внеземных деяний обретают имя Нум [7, с. 285, 243]. Мотив превращения, творения героя-человека в Бога – один из самых распространенных в ненецких сказаниях и легендах. Их пути либо совпадают, либо пересекаются.

В повести нередки сравнения Молчащего то с птицей, то с деревом. Птица и дерево, напомним, наряду с горой и рекой, по представлениям самодийских и угорских народов, – важнейшие образы в круговороте жизни. Они связывают все сферы мира, вносят в картину мироздания момент движения. Представление об изменении качества жизни связывается с перемещением ее в пространстве, причем чаще в вертикальной плоскости [15, с. 102]. Символична в этом плане сцена поедания Молчащего неисчислимым множеством тварей. Съедание тела осознается в мифологии ненцев как рождение в новом качестве. А благоприятной сферой для нового рождения (возрождения) является Верхний Мир. Герои-избранники не отвечают агрессией на агрессию. Авдию и Молчащему дано понять, что в мире существует «некий общий баланс человеческих тягот». Ими добровольно выбранный Путь ведет к страданию. Но и те, заблудшие, тоже страдают. Страдают от непонимания, что творят, от непонимания, что страдают. Само появление избранников среди неправедных – знак оглядеться вокруг, оглянуться на себя.

Не раз возникающий в произведениях Айпина, Айтматова, Неркаги образ птицы связан с мотивами верха и низа, вознесения, возрождения, жизни и смерти, вечности. Человек и птица часто взаимодействуют, наблюдая друг за другом, проникая в пространство друг друга, думая друг о друге, перевоплощаясь один в другого. Не птица, но человек склонен желать переместиться из привычного для него земного мира в мир небесный, полагая, что там он будет более свободным, независимым, мало доступным. За счет этого перемещения человек получит уникальную возможность как бы из космоса посмотреть, даже повлиять на то, что происходит на

земле. Коршун в романе «И дольше века длится день», ежедневно поднимающийся с гнездовья с обрыва Малакумдычап, чтобы обозреть бескрайнюю степь и поохотиться, ощущая свое преимущество перед всем зверьем, перемещающимся по земле, старался подальше держаться от запретной зоны: велика была угроза в охотничьем азарте напороться на острый шип заграждения. Он с легкостью в обоих направлениях мог пересекать границу, оказавшуюся непреодолимой для двигавшихся по земле: «коршуну изгородь была нипочем» [4, с. 474]. Житель неба уподобляется «владыке», с достоинством, без лишних движений парящим над землей.

Обитатели земного пространства разделились для него на тех, кто внутри изгороди, и тех, кто снаружи. К ракетам, машинам и людям на космодроме коршун уже привык, а вот человек на верблюде, два трактора и рыжая лохматая собака вызвали интерес, а собака даже раздражение. Увидевший коршуна Едигей позавидовал птице: «был бы коршуном, кто бы мог меня остановить. Полетел бы и сел на кумбезах Ана-Бейита... Ишь как хорошо ему» [4, с. 448, 458]. Сцена «у изгороди» описана с двух пространственных точек – горизонтальной и вертикальной. Люди, остановившие Едигея и его спутников, не напрягались, чтобы проникнуться поводом, приведшим сюда эту процессию. Объяснения зятя Казангапа слушались не как печальная история, побуждающая к соучастию, а как рапорт, не требующий никаких ответных эмоций: «Тот стоял по ту сторону шлагбаума лишь для того, чтобы выслушать формально жалобу посторонних лиц. Едигей это понял и померк в душе. И все, что было связано со смертью Казангапа, все его приготовления к выезду, все то, что он сделал, чтобы убедить молодых согласиться хоронить покойника на Ана-Бейите, все его думы, все то, в чем он видел связующую нить свою с историей сарозеков, – все это вмиг превратилось в ничто, все это оказалось бесполезным, ничтожным перед лицом Тансыкбаева» [4, с. 450]. «Смешно и обидно» было Едигею, наблюдающему за ничем не выражающим лицом лейтенанта, «смешно и обидно» (многократно повторенные в тексте слова) за себя, всех участников процессии, за особо обряженного Каранара, за увязавшуюся за ним собаку.

Равнодушию людей противопоставлен интерес коршуна. Именно он (не раз подчеркнуто в романе) пытался понять, что происходит там внизу. Коршун, не выпуская никого из вида, поняв, что на обрыве Малакумдычап все надолго, возвращается к космо-

дрому «глянуть заодно, что происходило там» [4, с. 455]. Позиция сверху позволяет сразу увидеть все происходящее внизу. Коршун отмечает «напряженную работу» и на космодроме, и на обрыве. Привычная для него картина на космодроме не увлекала, а вот обрыв притягивал. Отношения верх / низ в сцене похорон, как и в сцене «у изгороди», выстроена следующим образом. Размышления коршуна о происходящем на земле чередуются с мыслями человека о птице и пространстве ее жизни. Коршун озадачен, человек преисполнен зависти: «Ишь, как хорошо ему. Плавает, качается по воздуху» [4, с. 458].

Обряд похорон всегда максимально приближает верх и низ друг к другу. Символично, что местом захоронения Казангапа стал обрыв, что перед молитвой Едигею захотелось быть «поближе головой к небесам» [4, с. 460], что он опять увидел коршуна, который «не отвлекал его от внутреннего настроя, а, наоборот, помогал сосредоточиться в кругу высоких дум» [4, с. 460]. Символично, что во время молитвы он говорит о коршуне, после нее с «пронзительной тоской» смотрит на птицу. «Высокость» героя определялась событием, местом, настроенностью на соблюдение заложенного предками обряда. Мысли Едигея и слова были одновременно обращены к тем, кто стоял рядом, кому надлежало еще жить, и к тем, кто ушел к себе самому и к тому, в чьей воле судьба каждого земного существа: «всем и каждому, всем и на все времена впредь до окончания света <...> эта всеобъемлющие формулы бытия, постигнутые и завещанные пророками» [4, с. 460]. Молитва Едигея насыщалась его собственными мыслями, «исходящими из его души и личного опыта» [4, с. 460], тем самым соединяя земное и небесное, всеобщее и единичное.

В начале молитвы до слов из священных писаний герой по сути проговаривает ее особенность. Это не столько просьба о сочувствии, поддержке, помощи, сколько желание рассказать о том, что «в такой час... думается» [4, с. 461]. Стоящего над могилой друга старого человека огорчала судьба старинного кладбища, заботило место собственного захоронения, печалило незнание молодыми молитв, послабление веры в бога, а, значит, маловероятность возможности возвратиться к самому себе. В слове к богу все-таки прозвучала просьба: после смерти «хотелось бы мне превратиться в коршуна-белохвоста. Чтобы летать мне, вон как тот, над сарозеками и глядеть не наглядеться с высоты на землю свою» [4, с. 461].

Наблюдения, размышления героя акцентируют, как и в романе Айпина «Ханты, или Звезда Утренней Зари», мотивы Пути вверх, высоты, превращения. Начало и окончание молитвы сопровождается взглядом человека вверх, на коршуна. «Пронзительная тоска» в этом взгляде отражала боль, жажду свободы, которую можно было обрести только в полете.

Разговор с богом рассчитан на понимание, которое все более утрачивается среди живущих на земле. Короткий разговор с сыном Казангапа после обряда захоронения стал тому подтверждением. Боль старика (как и боль айпинского героя – Демьяна) не услышана, не воспринята, с ним и осталась. Потому дума Едигея, пытающегося объяснить хотя бы себе причину отчужденности, глухоты среди людей, даже очень близких, привели его к размышлению о противостоянии добра и зла, бога и дьявола, живущих должным порядком – радиоуправляемым. Противостояние это в реальной и ирреальной плоскостях достигло такого напряжения, что взрыв был неизбежен. И засветившееся звездами бездонное небо в финале романа, и воцарившаяся вдруг на земле «безмерная тишина» наполнились небывалой тревогой и напряжением. В начале и в финале Едигей наблюдает взлет ракеты. Но в начале расстояние, с которого герой созерцает происходящее на космодроме, достаточно велико. В финале человек, верблюд и собака оказались почти вплотную к месту старта: «что-то сдвинулось в пространстве с нарастающим вулканическим грохотом. И совсем рядом, где-то совсем вблизи, в зоне космодрома взметнулась столбом в небо яркая вспышка грозного пламени» [4, с. 468–469]. Если сначала полеты совершались с целью установления связи Земли с иными планетами, поиска тех, с кем можно было бы наладить общение, то в финале ракеты «уходили в дальний космос закладывать вокруг земного шара постоянно действующий кордон, чтобы ничего не изменилось в земных делах, чтобы все оставалось, как есть...» [4, с. 469].

Происходящее на космодроме наводило ужас, объединивший человека и животных в паническом беге: «Небо обвалилось на голову, разверзаясь в клубах кипящего пламени и дыма... Человек, верблюд, собака – эти простейшие существа, обезумев, бежали прочь. Объятые ужасом, они бежали вместе, страшась расстаться друг с другом... то был бег на месте, ибо каждый новый взрыв накрывал их с головой пожаром всеохватного света и сокрушающего грохота вокруг... А они бежали – человек, верблюд и собака, бежа-

ли без оглядки» [4, с. 469]. В повести Неркаги «Молчащий» расколовшееся, объятые пожаром небо сулило очищение, всепрощение, возрождение. В романе Айтматова бег человека и животных, как и в произведениях Айпина, – это бег не по своей воле, по и со своей территории, бег, в процессе которого можно было потерять рассудок. Потому и показалось Едигею, что рядом с ним летит птица, «некогда возникшая из белого платка Найман-Аны, когда она падала с седла, пронзенная стрелой собственного сына-манкурта» [4, с. 469]. Птица летела рядом и «кричала ему в грохоте и светопреставлении» те же слова: «Чей ты? Как твое имя...» [4, с. 469]. Завершающий роман короткий эпизод приезда дочерей Едигея с семьями, чтобы отдать дань памяти старцу Казангапу и навестить родителей, следует сразу после сцены бега. Этот эпизод – своеобразный ответ на вопросы птицы Доненбай. Эти дети пока помнят, кто они и откуда. Вселенский масштаб проблемам памяти и понимания задает фантастический сюжет. Чьей-то волей земляне, посланные в космос, навсегда лишаются возможности вернуться домой. Никто не захотел их услышать.

Библиографический список

1. Абашев, В.В. У истоков геопозтики Урала / В.В. Абашев // Уральский исторический вестник. – 2009. – №1 (22). – С. 51–59.
2. Айпин, Е.Д. Божья Матерь в кровавых снегах / Е.Д. Айпин. – Екатеринбург : Пакрус, 2002. – 304 с.
3. Айпин, Е.Д. Ханты, или Звезда Утренней Зари / Е.Д. Айпин // Клятвопреступник / Е.Д. Айпин. – Москва, 1995. – С. 175–423.
4. Айтматов, Ч.Т. И дольше века длится день / Ч.Т. Айтматов // Роман, повести / Ч.Т. Айтматов. – Ленинград, 1982. – С. 173–470.
5. Айтматов, Ч.Т. Плаха / Ч.Т. Айтматов. – Алма-Ата : Жазушы, 1988. – 287 с.
6. Введение в геопозтику. Одиночные экспедиции в океане смыслов : антология. – Москва : Арт-Хаус Медиа : Крымский Клуб, 2013. – 386 с.
7. Головнев, А.В. Говорящие культуры: традиции самодийцев и угров / А.В. Головнев. – Екатеринбург : УрО РАН, 1995. – 607 с.
8. Комаров, С.А. Изображение животного в русскоязычной прозе народов Азии последней трети XX века (Е. Айпин, Ч. Айтматов, А. Неркаги) / С.А. Комаров, О.К. Лагунова // Уральский исторический вестник. – 2014. – №3 (44). – С. 47–54.
9. Комаров, С.А. Феномен молчания в русской и русскоязычной онтологической повести 1970-х годов / С.А. Комаров, Е.Л. Юдинцева // Вестник Тюменского государственного университета. Филология. – 2014. – №1. – С. 122–130.

10. Куляпин, А.И. Национально-символическое пространство в прозе В.М. Шукшина: виды и формы / А.И. Куляпин // Семиотика русского мира в культуре трансграничного региона : монография / Л.М. Дмитриева, А.И. Куляпин, Н.В. Халина. – Барнаул, 2014. – С. 104–210.
11. Лагунова, О.К. Феномен избранничества в художественном тексте языческого типа (на материале русскоязычной прозы писателей Северной Азии 1980–1990-х годов) / О.К. Лагунова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2015. – Т. 1, № 1(1). – С. 90–99.
12. Лагунова, О.К. Феномен творчества русскоязычных писателей ненцев и хантов последней трети XX века (Е. Айпин, Ю. Вэлла, А. Неркаги) / О.К. Лагунова. – Тюмень : Изд-во ТюмГУ, 2007. – 260 с.
13. Лагунова, О.К. Онтологический дискурс и традиционный герой в рассказах В.И. Белова / О.К. Лагунова, Ю.А. Цимбалова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. – 2015. – Т. 1, № 3 (3). – С. 59–71.
14. Неркаги, А.П. Молчащий : повести / А.П. Неркаги. – Тюмень : СофтДизайн, 1996. – 416 с.
15. Сагалаев, А.М. Урало-алтайская мифология: символ и архетип / А.М. Сагалаев. – Новосибирск : Наука, 1991. – 155 с.
16. Хомук, Н.В. «Мёртвые души» Н.В. Гоголя и «Моби Дик, или Белый кит» Г. Мелвилла: формы эпизации в онтологическом реализме / Н.В. Хомук // Имагология и компаративистика. – 2014. – № 2. – С. 136–153.

УДК 821.161.1

И.Е. Лоцилов

АНТОН СОРОКИН: АПОЛОГИЯ СИБИРИ

А. П. Оленич-Гнененко писал об идеологии Антона Сорокина в неизданном мемуарном очерке «Всеволод Иванов и Антон Сорокин (Воспоминания)»: «В идейном отношении для Антона Семеновича было характерно сочетание своеобразного толстовства с сектантством молоканского толка и каким-то “своим” опосредованием анархизма, и особенно – непримиримая ненависть к “золоту” – капиталистическому стяжательству во всех его проявлениях, к угнетению и истреблению человека человеком»¹. В этой близкой к исчерпанию характеристике не хватает исключительно важного компонента, влияние которого ощущается на всех этапах (и до, и после

¹ Государственный архив Новосибирской области (ГА НО). Ф. 272 (Н.Н. Яновский). Оп. 1. Д. 278. Л. 14.

революции) творческого пути скандально знаменитого омского писателя: идеологии сибирского областничества.

Достаточно сложный комплекс идей, представлений и проектов, прошедший путь развития и преобразования от Словцова до Потанина, в литературной деятельности и текстах Антона Семеновича Сорокина (1884 – 1928), не стеснявшегося называть себя *рекламистом*, а свои сочинения *схемами* и *примитивами*, оказался сведенным к нескольким повторяющимся декларативам, которые стали своего рода «визитной карточкой» писателя. 15 октября 1929 года, уже после смерти Сорокина, Максим Горький обращался к М. А. Никитину: «Послушайте. Вы – сибиряк? Вам, сибирякам, следовало бы собрать всё, что написано об Антоне Сорокине, и собрание этих очерков издать. После того, как будет издана эта книга, можно приняться за издание работ самого Сорокина»².

Комментарий к тексту одной из характерных провокационных брошюр Сорокина позволяет развернуть достаточно широкую панораму, связанную не только с истоками яркой творческой деятельности писателя, но и с историей областнического движения в Сибири начала XX столетия.

Текст воспроизводится по изданию: *Антон Сорокин*. Таланты Сибири и Золото: Памфлет. Омск: Типография «Иртыш», 1917. 14 с., с рис. Тир. 1000 экз.³ На обложке графическая работа В. К. Эттеля – коленопреклоненная женская фигура и свеча с надписью: *Антон Сорокин*; на одной из плиток пола читается надпись: *Воспламенить читателя может писатель сгорающий*.

На 2 стороне обложки в целях рекламы (саморекламы) напечатаны сообщения и выдержки из отзывов:

О Монодраме «Золото» Антона Сорокина в Киевском Обществе Литературы и Искусства была прочитана Лекция

² Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 30: Письма, телеграммы, надписи. М., 1955. С. 152–153.

³ Этому изданию парадоксальным (но закономерным для авантюрного литературного поведения писателя) образом предшествовало *второе*: *Антон Сорокин*. Таланты Сибири и Золото / 2-е изд. Омск, 1916. 14 с. (Сводный каталог сибирской и дальневосточной книги 1790 – 1917 гг.: В 3 т. Т. 2: 1900 – 1917 гг. / отв. ред. Р.Е. Павлова; науч. ред. Е.Б. Соболева. Новосибирск, 2004. С. 610).

Григорием Шварц по программе Меергеймб интуитивный прозорливец Антон Сорокин и Евреинов⁴.

Из писем о «Золоте», хорошее тоже есть: это неуловимое веяние того, что называется талантом.

*Ив. Ф. Наживин*⁵

⁴ Вероятно, следует читать: «...по программе “Меергеймб, интуитивный прозорливец Антон Сорокин и Евреинов”». Шварц, Григорий Васильевич (Вильгельмович) (Грегор Шварц-Бостунич [Gregor Schwartz-Bostunich]; 1883 – не ранее 1945) до революции – журналист, драматург, издатель, адвокат, преподаватель истории театра и литературы в театральной школе имени Лысенко и директор железнодорожного театра в Киеве. Был автором вступительной статьи «Монодрама» к первому изданию пьесы Сорокина «Золото» (Сорокин А. С. Золото: Стилизованная монодрама-примитив в 3-х актах / со вступительной статьей Григория Шварца. Киев: Издание газеты «Южная копейка», 1911. С. 1–15), где обосновывал теорию «монодрамы нового рода или психо-драмы» ссылками на сочинения поэта и драматурга, «певца военной доблести и патриотизма» Рихарда фон Меергеймба (Richard Albert von Meerheimb [Meerheim]; 1825 – 1896). См.: Gerould D. Monodrama // The Columbia encyclopedia of modern drama. Vol. 2: M – Z. New-York: Columbia University Press, 2007. P. 918. Дальнейшая биография Г. В. Шварца бесславна: он эвакуировался в Болгарию в 1920 под фамилией своих сербских предков (Бостунич), с 1922 – в Германии. С 1924 г. знаком с Гиммлером, с 1931 – в НСДАП. Единственный из русских эмигрантов стал близок к верхушке III Рейха, идеолог «мистического антикоммунизма», почетный профессор СС (1942), штандартенфюрер СС (1944). В начале 1944 г. в числе наиболее «ценных ученых» СС эвакуирован в Силезию, весной 1945 г. его имя содержится в списке офицеров СС, арестованных американцами, далее следы теряются

⁵ Наживин, Иван Федорович (1874 – 1940) – писатель; с 1920 г. в эмиграции (Болгария, Германия, Бельгия). Отзыв датирован августом 1911 г.: «Сообщаю Вам, уважаемый А. Сорокин, свое мнение о монодраме... недостатки с внешней стороны: непростота, налет модернизма, изысканный язык. Можно говорить хорошо и сильно простым русским языком... ибо нужно писать для серьезного читателя, а... не для Комиссаржевской, не для Шварца, предисловие которого ужасно. Это дурно. Но хорошее тоже есть: это неуловимое веяние того, что называется талантом. Не сердитесь на меня – мне хочется Вам добра. И не верьте, не верьте Комиссаржевским и Шварцам, что нужно “моно”. Нужна проповедь, простая, ясная и потому сильная... Сердечно жму Вашу руку. Ив. Наживин. Москва. 08.1911» (Сорокин А. С. Из неопубликованных и малоизвестных произведений / подгот. текста В.Б. Шепелевой // Иртыш. 1994. № 1. С. 114).

Мудрость, доведенная до крайних пределов, будет казаться безумием. Вот все, что я могу сказать о Вашей монодраме «Золото».

*Виктор Гофман*⁶

В настоящее время (да и надолго, неизмеримо надолго впереди!) человеческая жизнь безобразна, мучительна и хаотична. Вы изобразили ее такую как она есть.

*М. Арцыбашев*⁷

Ваше «Золото» читается без скуки... При соответствующих затратах режиссерских, актерских и денежных Ваша пьеса может идти даже с успехом в столичных театрах.

*Иван Рукавишников*⁸

Текст брошюры перекликается с предисловием Сорокина к сборнику стихотворений петропавловского поэта Николая Ефимовича Янкова (1896 – 1937), где говорилось: «Труден и тернист путь писателей... для сибирских писателей этот путь еще труднее, и не удивительно, что в такой огромной стране, как Сибирь, так мало писателей. Сибирским писателям, в особенности новичкам, трудно проникнуть в печать, – сибирских журналов не существует, а газеты печатают рассказы и стихи только в рождественских и пасхальных номерах. Российские же журналы уделяют слишком мало внимания сибирякам, и я знаю случаи, когда уже известным сибирским писателям, проработавшим не один десяток лет, толстые журналы возвращали рукописи»⁹.

⁶ Гофман, Виктор Викторович (1884 – 1911) – поэт.

⁷ Арцыбашев, Михаил Петрович (1878 – 1927) – писатель, драматург, публицист; с 1923 в эмиграции. Автор скандально знаменитого романа «Санин» (1907).

⁸ Рукавишников, Иван Сергеевич (1877 – 1930) – поэт, прозаик, переводчик.

⁹ Сорокин А. Предисловие // Янков Н. «Накануне»: Стихотворения / предисл. Антона Сорокина; обложка работы Владимира Эттель. Омск, 1915. С. I.

ТАЛАНТЫ СИБИРИ И ЗОЛОТО

Памфлет

Людей ограниченных умом просят не читать

Шел талант... И на путь настилались цветы
И кричали ему славен ты
А вдали яму рыли ему
Обрекали на вечную тьму
Гений шел... Каменья бросали на путь
И кричали ему проклят будь
А вдали на скрижалях времен
Из цветов создают ему трон.

*Мейснер*¹⁰

Малое – Великому, под таким заглавием была помещена в «Сибири» статья, приведу отрывки¹¹. Сибиряк Яшеров¹² обратился с письмом призывом к Омскому гор.<одскому> голове Морозову, взять на себя почин обращения к городским думам Сибири с просьбой о сборе небольшой денежной суммы для приобретения небольшого дома в Томске в качестве подарка Потанину, 80-

¹⁰ Мейснер, Александр Федорович (1865 – 1922) – поэт, переводчик. Приведен полный текст стихотворения «Шли...» (1914) из книги: *Мейснер А. Ф.* В паутине религий. Думы и краски: Шестая книга стихов. Пг., 1915. С. 65. В биографии Мейснера известен вполне «сорокинский» по духу эпизод: «...после его обращения в редакцию “Энциклопедического словаря” Брокгауза и Эфрона с настоятельной просьбой поместить о нем персональную статью (см. письмо от 6 янв. 1896 – ИРЛИ, ф. 377, № 2354, л. 3), статья появилась в 3-м дополнительном томе, но о дяде М. – А. Я. Мейснере» (*Гитович И. Е.* Мейснер Александр Федорович // *Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь.* Т. 3: К – М. М., 1994. С. 570). А. Ф. Мейснер был племянником стихотворца и переводчика Алексея Яковлевича Мейснера (1807 – 1882).

¹¹ Речь идет о статье бурятского последователя Г. Н. Потанина Элбека-Доржи Ринчино (1888 – 1938). Статья была подписана псевдонимом: *Мэргэн А. Великому – малое* // *Сибирь.* 1916. № 79, 2 апр. С. 1. См.: *Ринчино Э.-Д.* Документы, статьи, письма. Улан-Удэ, 1994. С. 99-100.

¹² Яшеров, Павел Борисович (1845 – 1928) – общественный деятель, садовод, глава Омского общества правильной охоты. О переписке Яшерева с Потаниным см.: *Сизова Е. В.* Письма западносибирских корреспондентов Г. Н. Потанина в Научной библиотеке Томского государственного университета // *Вестник ТГУ. История.* 2011. № 2 (14). С. 71-76. Некролог: *Н. Ф. Павел Борисович Яшеров* // *Охотник и пушник Сибири.* 1928. № 2. С. 19.

летнему старцу, почти лишившемуся зрения, приходится много работать, для того чтобы поддерживать свое существование¹³. Да, к сожалению это грустная правда... с какой любовной бережливостью и сыновьим вниманием относились к престарелому Бебелю немецкие социал-демок.<ратические> круги. Бебелю запрещали выступать в рейхстаге, молили беречь себя для более крупных выступлений от лица партии¹⁴...

Живое слово, творческая мысль Потанина нужна еще родине, нужна его молодым ученикам.

Сибирь, красавица – царевна, разодетая в золото и соболями меха, и пробужденная Потаниным, должна и обязана обеспечить его старческие годы.

Чья жизнь была сплошным подвигом во имя счастья родного края, теперь, будучи старцем, утомляет свои слабеющие силы...

Мы обязаны беречь своего великого учителя, должны создать тот ясный покой, вне гнетущих и злых мелочей...

Тяжкий и несмыаемый позор ляжет на нас, на все Сибирское общество...

Бесполезный призыв, я уверен, что откликнутся 7–8 человек, и в фонд имени Потанина пришлют три гербовых марки по пяти копеек, и наличными деньгами двенадцать копеек. Почему я в этом уверен, будет понятно из того, что я скажу дальше. Я видел, как хоронили в Омске Сибиряка ученого, поэта М. М. Сиязова¹⁵, был Яшеров да еще человек шесть-семь, и почти ни одного члена Географического общества, а вот днем раньше хоронили шансонетку,

¹³ Потанин, Григорий Николаевич (1835 – 1920) – писатель, путешественник, географ, этнограф, публицист, фольклорист; один из вождей и идеологов сибирского областничества, исследователь Сибири, Монголии и Центральной Азии.

¹⁴ Бебель, Август Фердинанд (1840 – 1913) – деятель германского и международного движения. Пассаж о Бебеле почти без изменений перенесен из текста статьи Э.-Д. Ринчино (см. примеч. 11).

¹⁵ Сиязов, Михаил Михайлович (1858–1914) – краевед, ботаник, преподаватель Омской женской гимназии. Известно его письмо к Сорокину – отклик на присланные экземпляры монодрамы «Золото» и сборника «Смертельно раненые» (Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки [НИОР РГБ]. Ф. 178 [Музейное собрание]. Картон 9896. Ед. хр. 36; датировано: 1910-х гг.). Сиязов предостерегал от увлечения саморекламой (о котором прочитал в газете «Сибирская жизнь»), указывал на отсутствие знаков препинания и несогласованность грамматических окончаний, а также на недопустимость обращения «М.М.!» в письме к малознакомому человеку.

покончившую жизнь самоубийством, так там я видел получеловеков триста-четыреста. Часто из своего окна я вижу маленькую, сгорбленную старостью фигурку. Идет эта фигурка посреди улицы, потому, что по неровным тротуарам Омска не может ходить. Это старец-народник, Митрич¹⁶, за рубль в час идет на окраины города прапорщикам преподавать уроки... а заслуги Митрича не маленькие. Сидел по тюрьмам, издавал десять лет лучшую газету в Сибири – «Степной Край», печатал в своей газете первые опыты Мельшина¹⁷, 37 лет писал кровью сердца и болел душою за родную Сибирь, был учителем Олигера¹⁸. Деньгами не оценить работу Митрича, и на весах не свесить, думают Сибиряки, так о чем же говорить! О каком бедном старике, утруждающем себя работой и все еще любящим свой Сибирский народ. Он скромно говорит: – Я же домашний учитель, особенного я ничего не сделал.

В Сибири могут родиться таланты, даже гении, только для того, чтобы страдать, голодать, служить переписчиками; в лучшем случае бежать со своей любимой родины в столицу и там искать признания.

Дело Сибири рождают таланты и гениев, кинуть в их души озлобление, уморить полуголодной смертью.

Дело России найти и оценить эти Сибирские таланты, и тогда патриоты Сибири признают так же, и преклонятся с уважением перед гением, даже будут гордиться: – Вот-де Сибирь-то какая.

Врубеля родила, гения¹⁹. А вот как жил, этот самый Врубель в Омске, в комнате без стульев и стола, в холодной; спал, прикрываясь старой одеждой, которую не брали даже в заклад. За двадцать

¹⁶ Митрич (В. Митрич) – псевдоним народника Владимира Дмитриевича Соколова (1853 – ?), журналиста, поэта, редактора омских газет «Степной край» и «Воля Сибири».

¹⁷ Мельшин (Л. Мельшин) – псевдоним народовольца Петра Филипповича Якубовича (1860 – 1911), известного писателя и переводчика.

¹⁸ Олигер, Николай Фридрихович (1882 – 1919) – прозаик, драматург.

¹⁹ Врубель, Михаил Александрович (1856 – 1910) – великий русский художник, уроженец Омска. Сорокину принадлежит текст, написанный якобы от лица Врубеля (предположительно, 1918–1920 гг.), трагическая судьба которого была созвучна идеям писателя о непризнанных гениях и талантах. См.: *Сорокин А. С. Записки Врубеля / публ. и коммент. И. Г. Девятяровой // Омская старина: Альманах. Вып. 1. Омск, 1993. С. 180–187; То же // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств им. М. А. Врубеля / науч. ред. Ф. М. Буреева. Омск, 2009.*

пять копеек рисовал маски, а за семьдесят копеек таскал на толкучку свои картины, а теперь Сибирь гордится гениальным художником, да и нельзя не гордиться: его картины оцениваются не одной сотней тысяч рублей, а если говорят о деньгах, как же уважения не чувствовать, и даже омские художники преклоняются перед именем Врубеля и называли его именем художественную школу. Музей именем Врубеля. Какое издевательство. Бедный несчастный Врубель, будь ты жив принеси на выставку этих художников свои гениальные картины, и кто знает, не найдется ли какой-либо кретин среди этих ценителей и не скажет лицам: такая мазня не подходит, поучитесь рисовать в нашей школе имени Врубеля. Это не насмешка, это то, что бывает. Разве на эту выставку я не принес скульптуру талантливого художника Пожарского²⁰ и графические рисунки Владимира Эттеля²¹, гениального графика. Рисунки Эттеля продаются на Киевских выставках по сто рублей размером 18–24 сантиметра; перед его графикой стоят толпами. Это русский Гойя с техникой Бердслея. И мне сказали: мы не можем принять вещи, потому что это иллюстрации к вашим произведениям. Разве это умно? – Эти художники куплены вами за деньги. «Да, сказал я, эти художники куплены мною, но не деньгами, а моим талантом».

²⁰ Пожарский, Алексей Степанович (Сергеевич) (1874 – после 1935) – скульптор-самоучка, в Томске исполнял лепные работы для дома В.Ф. Второва. В Омске работал счетоводом в Здравотделе. Выставлялся в Омске и ранее: в газете «Омский вестник» в 1915 печаталось объявление о выставке томского скульптора Пожарского (15 работ), 29 марта – 12 апреля 1915 г. Дружил с Сорокиным, в доме которого хранились 24 «композиции» скульптора, не имевшего собственной мастерской. См.: *Девятьярова И.Г.* Художественная жизнь Омска XIX – первой четверти XX века. Омск, 2000. С. 15, 78, 115.

²¹ Эттель (Динин-Эттель), Владимир Константинович (1894 – ?) – художник-график, артист; в 1922 г. уехал в Вильно. До революции жил в Киеве, сотрудничал в издательстве, возглавляемом Г.В. Шварцем. Заочно познакомился с Сорокиным в 1914 г. Иллюстрировал печатавшуюся в газете повесть А.С. Сорокина «Хохот желтого дьявола». «В 1919 в Тюмени содержался под стражей за содействие советской власти, выразившемся в изготовлении рисунков для бумажных денег» (*Девятьярова И.Г.* Указ. соч. С. 15). Сотрудничал с А.С. Сорокиным в первом в Сибири после революции в литературно-художественном журнале «Искусство» (1921). Вышло лишь два номера, в одном из них была напечатана статья Эттеля «Плакат». Был секретарем редколлегии и автором оформления журнала. См.: *Девятьярова И.Г.* Указ. соч. С. 15–16, 126–127; Она же. В.К. Эттель. К биографии иллюстратора омских изданий // Третьи Макуширские чтения. Омск; Новосибирск, 1994. С. 239–242.

Вещи я унес, не с обидой я это говорю, к таким выходкам я привык, и не хочу и не боюсь открыто говорить о преступлениях тех, кому доверяет общество, о тех, кто, облеченный доверием общества, сводит свои личные счета в общественном деле. На этой же выставке Омских художников я увидел копии с картин в исполнении молодого миллионера Ковлер²², исполнение плохое, но Омские художники люди опытные, они знали или догадывались, что миллионер после выставки будет считать себя настоящим художником и будет заботиться о процветании школы музея имени Врубеля, так оно и случилось. Ковлером сделано пожертвование на школу – музей, а что может дать Пожарский, кроме своего таланта – ничего, так проходи мимо, – служи переписчиком, и уничтожай свои работы, при переезде на другую квартиру или в другой город. О деньгах и таланте можно сказать много, но я ограничусь еще одним примером, из которого будет ясно мещанское преклонение перед деньгами, и грубое обращение с талантами. Вы богаты, позвольте ручку поцеловать, нет, я беден, но талантлив, нам талантов не нужно, проходи мимо, получай в морду. Несколько лет тому назад Сибирский писатель Гребенщиков²³ не был признан быть достойным членом Географического общества, а вот теперь без особых заслуг ничего для Сибири не сделавшего молодого миллионера Ковлера это общество выбирает в члены-распорядители, перед самыми выборами Ковлера, я подал заявление для оглашения общему собранию; конечно, мое заявление во внимание принято не было. Общество не ошиблось: без сомнения, Ковлер принесет обществу больше пользы, чем когда-то своим талантом мог бы принести Георгий Гребенщиков.

Простить мои слова так же нельзя было, разве людям можно говорить правду. 8 апреля 1916 года за № 296 я получил следующую бумагу от общества²⁴.

²² Ковлер, Сергей Александрович (Сруль Ааронович; 1882 – 1960) – омский меценат, коллекционер, краевед; врач-гинеколог; собиратель искусства Востока. См.: Третья столица. Омск 1918–1919: Изобразительное искусство. Литература / отв. ред. И.Г. Девятьярова. Омск, 2011. С. 24.

²³ Гребенщиков, Георгий Дмитриевич (псевдоним – Сибиряк; 1883 [1884?] – 1964) – русский писатель, критик, журналист, общественный деятель; автор многотомного романа-эпопеи «Чураевы». В эмиграции с 1920 г.

²⁴ Этот документ сохранился: Государственный исторический архив Омской области (ГИАОО). Ф. 1073. Оп. 1. Д. 371. Л. 113–113 об.

Распорядительный комитет Западно-Сибирского отдела Императорского Русского Географического Общества, ознакомившись с содержанием вашего последнего письма и приложенными к нему коллекциями, постановил коллекции по археологии принять и выразить вам за пожертвование глубокую благодарность. Что же касается рукописей, то они не могут быть приняты в Архив Войны, во-первых, потому что музей интересуется, главным образом, рукописями и письмами непосредственных участников войны, и, во-вторых, потому что распорядительный комитет опасается пользования именем отдела в рекламных целях, как это было с пожертвованием вашего бюста.

Рисунки художника В. Эттель, сами по себе представляющие высокую художественную ценность, имеют подписи от руки с указанием на связь их с вашими рукописями и не могут быть приняты по тем же соображениям.

*Председатель Генерал-майор Павлов²⁵
Правитель дел – Новоселов²⁶*

Означенное письмо продиктовано больше бессильной злобой, чем здравым смыслом. Во-первых, немного ранее до подачи заявления в музей была принята с благодарностью моя повесть «Хохот Желтого дьявола». Теперь о непосредственных участниках войны, что может написать солдат, не более ли интересны переживания писателя с именем, с десятилетней практикой, и пишущего только о страданиях человеческой души. Разве Данте был в аду? Разве Шекспир, необразованный актер, был королем, для того чтобы написать «Короля Лира»? Разве Л. Андреев, написавший «Красный смех», был на войне²⁷, или, наконец, сам Новоселов, написавший

²⁵ Павлов, Никифор Дамианович (1867 – 1929) – военный геодезист, генерал-майор Генерального Штаба.

²⁶ Новоселов Александр Ефремович (1884 – 1918) – писатель. В июне 1917 года Новоселов вступил в партию эсеров, в декабре того же года стал министром внутренних дел Сибирского Временного правительства. В ночь на 21 сентября 1918 года писатель был арестован по распоряжению начальника Омского гарнизона, а 23 сентября убит якобы при попытке к бегству.

²⁷ Рассказ «Красный смех», пользовавшийся большой популярностью, был впервые напечатан в «Сборнике товарищества “Знание” за 1904 год», посвященном памяти А.П. Чехова. Ср. оценку Сорокина с пассажем из брошюры М.А. Волошина «О Репине» (М., 1913): «Репин не был очевидцем 1-го марта, а Леонид Андреев не принимал участия в Русско-японской войне. И тот и дру-

рассказ «Санькин Марал», где от лица марала описывается любовь марала, разве Новоселов сам был животным²⁸? И разве, боясь еще не совершенного мною, распорядительный комитет вправе, сводя со мной личные счеты, отказываться от пожертвований обществу, но не распорядительному комитету?

Теперь я расскажу о том, как я стал писателем, о том, как мое имя стало известно от Владивостока до Екатеринбурга и от Обдорска до Ташкента, и о том, как я стал печататься на киргизском языке²⁹, как получил первую премию имени Байсун³⁰, и в музей гео-

гой прочли о пролитой крови в газетах и были естественно и глубоко потрясены, как вообще бывают потрясены обыватели, привыкшие соединять идеи культуры и безопасности...» (*Волошин М.А. Собр. соч. Т. 3. М., 2003. С. 311*).

²⁸ Рассказ Новоселова «Санькин марал» впервые был напечатан в книге: Жертовам войны: Первый омский литературный сборник / под ред. М. Шавыкиной. Омск, 1915. С. 71–86. В личном архиве А.Г. Раппопорта (Новосибирск) хранится фотография составительницы сборника с надписью: «А.С. Сорокину в память товарищеских душевных бесед в 1914–15 г. в Омске. М. Шавыкина. 7/12 – 1926 г.» В неизданной статье А.Н. Образцова говорится: «Издавала книгу жена видного железнодорожника, М.А. Шавыкина, “пишущая дама”, хорошо мне известная, т.к. ее сын, очень нервный, беспокойный мальчик, учился в моем классе, поэтому мне, как классному руководителю, с мадам Шавыкиной не раз приходилось вести малоприятные беседы» (ГАНУ. Ф. 272. Оп. 1. Д. 326. Л. 12). Сборник заключала подборка рассказов Шавыкиной («Tabula rasa», «Цыпленок», «Мюнхен», «На несколько часов», «У окна», «Белые птицы»; С. 199–228). Рецензент отмечал: «Самым слабым местом сборника следует признать произведения самой издательницы (за исключением «Мюнхена»)» (*Тепикин Н.* Книжки, поступившие в редакцию // Сибирский студент. 1915. № 7–8. Стлб. 106). В фонде Сорокина хранится материал: *Шавыкина М.* Народные песни и частушки (ГИАОО. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 593).

²⁹ С.М. Сагалович писала: «...Б. Кенжебаев – ныне известный профессор-литературовед – еще в 1922 году переводит на казахский язык сорокинского “Садуакаса”. Рассказ А.С. Сорокина “Железная птица” перевел Ильяс Джансугуров – “Темир кус”. Знаменитая легенда “Дар степи – трава джусан” (“Запах родины”) в прозаической обработке писателя печаталась на казахском языке в прогрессивном дореволюционном общественно-политическом и литературно-художественном журнале “Айқап”. <...> Можно говорить о проблеме “обратного” воздействия переработок писателем казахского фольклора на казахскую литературу» (*Сагалович С.М.* Принципы художественного отражения казахской действительности в творчестве А.С. Сорокина / дисс. на соиск. учен. степ. канд. филолог. наук; специальность «10/01.02 – Советская литература»; научный руководитель – доктор филолог. наук, проф. Т.К. Какишев. Алма-Ата, 1984. С. 8). В одной из автобиографий Сорокин писал, что к 1917 «всего было напечатано 382 рассказа, 3 рассказа на французском языке и 8 на киргизском»

графического общества вместе с бюстом Потанина был пожертвован и мой бюст, мои рассказы, написанные небрежно, торопливо, печатали все Сибирские издания, всего этого я достиг рекламой. Вначале, когда меня еще не печатали и мне возвращали рукопись, я говорил: «Вы говорите: бездарно, графомания, советуете бросить писать». – «Да, это я говорю, я редактирую десять лет, и ошибиться не могу». Тогда я вынимал пачку писем и показывал: вот сам Лев Толстой признает во мне талант³¹, вот Арцыбашев такого же мнения, вот Рукавишников, вот Гофман, а вот и Комиссаржевская при-

(цит. по: *Лепехин М.П.* Сорокин Антон Семенович // *Русские писатели, XX век: Биобиблиографический словарь*. Ч. 2: М – Я. М., 1998. С. 403).

³⁰ Достоверных сведений о получении Сорокиным киргизской литературной премии нет. «С глубокой симпатией относился Сорокин к казахам (по терминологии того времени – “киргизам”), показывая в своих рассказах растлевающее влияние чистогана и водки на почти нетронутую степную цивилизацию. По словам Сорокина, его рассказ “Зарзаман” (из казахской жизни) получил первый приз на лит. конкурсе, объявленном в 1916 братьями Байсун, – 1000 рублей (по другой версии самого Сорокин – табун из 50 коней)» (*Лепехин М.П.* Указ. соч. С. 404). Указанный рассказ был напечатан в иркутском литературно-художественном журнале: *Сорокин А.* Зарзаман, или Плач времени // *Сибирская неделя*. 1913. № 6. С. 10–13. В одной из тетрадей Сорокина среди материалов с неуказанными источниками сохранилась газетная вырезка «Киргизская премия (Из писем в редакцию): «Мы, братья Байсун, учреждаем премию за лучшие произведения из киргизской жизни, напечатанные как в Сибири, так и в России за последние 10 лет <...> в размере одной тысячи рублей <...> Премированное произведение будет переведено на киргизский язык и отпечатано в количестве 10 тысяч экземпляров. *Братья Байсун*. Семипалатинск» (ГИАОО. Ф. 1073. Оп. 1. Д. 566. Л. 42). В некоторых источниках в связи с рассказами Сорокина упоминаются премии братьев Гайфун и Батырбековых.

³¹ Известны два письма Л. Толстого к Сорокину о проблемах совместимости военной службы с идеалами христианской жизни: от 26 июля 1906 г. (в ответ на письмо от 1 июля) и от 15 декабря 1907 г. (в ответ на письмо от 22 ноября) (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. [Репринтное воспроизведение издания 1918–1958 гг.]. Т. 75–76. [Т. 76]. М., 1992 [М.: Художественная литература, 1937]. С. 164–165; Т. 77–78. [Т. 77]. С. 264. Третье послание («Читал Ваш “Хохот Желтого Дьявола”. Хорошо, ярко, а главное жизненно и соответствует великой евангельской правде. Ясная Поляна, 16 марта 1909 г. Лев Толстой»), неоднократно воспроизводившееся без оговорок, является мистификацией Сорокина. См. об этом в предисловии Е. Беленького: *Сорокин А.С.* Хохот Желтого дьявола // *Литературное наследство Сибири*. Т. 3. Новосибирск, 1974. С. 244.

няла драму к постановке³². И вот опытный редактор, смущенно говорит: «Оставьте, напечатаем...» Вот как стал я писателем с именем, а сколько скромных талантов гибнет от таких озлобленных редакторов, а сколько беженцев из Сибири, художник Суриков³³, беллетрист Крачковский³⁴, Олигер³⁵, Вяткин³⁶, всех и не упомянешь.

³² Комиссаржевская, Вера Федоровна (1864 – 1910) – знаменитая актриса и деятель театра. В предисловии к монодраме «Золото» говорилось: «Сибиряк Антон Сорокин – читающей публике почти не известен. <...> Трафаретные антрепренеры не обратили внимания на молодого драматурга; один только театр покойной В.Ф. Комиссаржевской понял, что в пьесах Антона Сорокина чувствуется искание новых форм, чувствуется внутренний ритм диалога, чувствуется наивная простота поэтического откровения. – И вот, настоящая пьеса в 1907 году была принята театром Комиссаржевской к постановке. “Золото” первоначально заключало 9 картин, но В.Ф. Комиссаржевская свела растянутую пьесу в 3 акта, в каком виде пьеса теперь и выходит в свет. Но прошло некоторое время, В. Мейерхольд ушел из театра Комиссаржевской, и постановка пьесы была отодвинута в долгий ящик. Когда в 1909 году В.Ф. Комиссаржевская гастролировала в Омске, она встретилась с автором и долго беседовала с ним о его пьесе. Беседа эта, в виду глубокой признательности хранимой театрами памяти известной артистки, особенно интересна, как касающаяся ее взгляда на театр вообще. “Мне нравится Ваша наивность, – говорила Комиссаржевская Сорокину, – искренность, и какая-то примитивность. Во многом я не согласна с Вами. Автор, собирая в театр людей, должен дать им не зрелище только, но и наслаждение красотой – вот цель искусства. Он должен дать людям забыть о тяжести жизни, уверить их, что жизнь их прекрасна, изящна, торжественна. А Вы Вашей пьесой издеваетесь над человеческой душой, мучаете, отвергаете все, чем гордилось человечество. Оправданием может быть одно то, что Вы писали искренно. Хорошо, что Вы незнакомы с техникой драмы, и потому у Вас написано не по шаблону. Хотелось бы мне поставить Вашу пьесу, но, кажется, свистом и шипением встретят Вашу драму, хотя, конечно, может быть, я и ошибаюсь. Прочитайте статьи Евреинова о монодраме. Вы написали именно такую монодраму, Евреинов остался бы ею доволен. Интересно ознакомить широкую публику с Вашей пьесой в книжном издании ее, но назовите ее не драмой, а “стилизованной монодрамой – примитивом”» (*Шварц Г.В. Монодрама // Сорокин А.С. Золото: Стилизованная монодрама-примитив в 3-х актах / со вступ. статьей Г. Шварца. Киев, 1911. С. 13*). В Омске В.Ф. Комиссаржевская выступала 27–31 мая 1909 г.

³³ Суриков, Василий Иванович (1848 – 1916) – русский живописец; родился в Красноярске, с 1969 г. жил в Санкт-Петербурге, потом в Москве.

³⁴ Известного «беллетриста», носившего такую фамилию, насколько нам известно, не существовало. Возможно, имеется в виду уроженец Барнаула Иван Афанасьевич Кушевский (1847 – 1876), автор некогда популярного романа «Николай Негорев, или Благополучный россиянин» (1871), перебравшийся после окончания томской гимназии в Санкт-Петербург.

Послушайте, какую повесть о днях своей жизни рассказывает сам Тачалов³⁷, наверное, помнят сибиряки прекрасные стихотворения самородка Ивана Тачалова, этого талантливого почти гениального поэта, не уступающего Кольцову и Клюеву.

Первые проблески моей памяти рисуют мне, – пишет Тачалов, – дерущихся пьяного отца и мать... Далее в моих ранах копошились черви, паразиты, грязь... но я только оглох на оба уха.

Семи лет в двенадцать дней я окончил курс образования по обтрепанному листам календаря.

От невыносимой жизни запила моя старшая сестра, третья сестра девушка нашла приют в веселых домах. 24 лет начал писать стихи.

На счастье меня пригласили в один увеселительный дом притон, музыкантом.

В то же время умер мой отец, не получив прощения от изнасилованной им ранее младшей моей сестры.

Наконец нашелся странствующей адвокат, который взял меня к себе, объявив, что гению не место в публичном.

Пресса не принимала моих длинных стихов, нужно было коротеньких.

Все мои короткие стихи были напечатаны, ошиблись все утверждавшие, что это нелепо в моем положении.

Сестренка моя горемычная! Красавица, гордость и радость моя бывшая! Что осталось от тебя.

³⁵ Н.Ф. Олигер родился в Омске. Жил в Саратове, в Томске, в Екатеринодаре, в Санкт-Петербурге, в Одессе, в Ницце, на Капри, в Харбине. Умер в Чите. В предисловии к сборнику стихотворений Н.Е. Янкова Сорокин писал: «Не российские ли журналы уничтожили в творчестве сибирского писателя Николая Олигера все самобытное, все оригинальное, все сибирское? Далеко не таким был Николай Олигер, когда работал в “Сибирской жизни”» (*Сорокин А. Предисловие // Янков Н. Указ. соч. С. 1*).

³⁶ Георгий Андреевич Вяткин (1885 – 1938) – поэт, журналист, литературный деятель. Родился в Омске, жил в Томске, в Казани, в Харькове; в начале 1920-х гг. некоторое время жил и работал в Омске. С 1925 г. – в Новониколаевске (Новосибирске). Автор статьи о Сорокине: *Вяткин Г. Писатель или графоман? // Советская Сибирь. 1925. № 9 (1548), 11 янв., воскр. С. 10*. Вяткину принадлежит один из самых ранних откликов на творчество Сорокина рецензия, подписанная инициалами *Г. В.* (*Сибирская жизнь. 1912. № 229, 16 окт. С. 5*) Репрессирован.

³⁷ Тачалов, Иван Иванович (1879 – 1929) – писатель, поэт-самоучка.

И другую сестру муж избил до полусмерти, выдернул волосы, выбил зубы, проломил скулы молотком... Ух – ты...
Что это?³⁸

Так и кончается автобиография гениального поэта, самородка Ивана Тачалова: «Ух... ты что это?»

Что это – знает только Антон Сорокин.

Презирающий Вашу мещанскую жизнь сытых.

Вы, мещане, платящие деньги писателям, делаете их рабами своими... Я же, Антон Сорокин, не хотел быть Вашим рабом, пусть реклама позор... Но еще большой позор ваше рабство... На мое счастье у меня были деньги на рекламу, а то и меня Вы сделали бы своим рабом и заставили бы умирать с голода с моим талантом... Вы и со мной сделали бы то же, что сделали с Тачаловым и Врубелем...

Реклама такое же искусство, как и все то, что требует интеллекта наблюдений и знаний.

Я, Антон Сорокин, рекламист, какого еще не было в мире, с наглой рекламой торговца и с тоскою душевною, со скорбью о всех страдающих, с любовью к моей родине Сибири, с исканием правды и истины, я создание ваше, Сибиряки, я добивался в Сибири свободы слова, свободы творчества. Моя наглая крикливая реклама была вам мстью за загубленные таланты, но я верю: моя любимая родина Сибирь, просыпается, и эта новая грядущая Сибирь из тьмы забвения отыщет своих забытых скромных тружеников, положивших много труда для создания этой новой Сибири-Америки, и по всей Сибири наставит памятники талантам и гениям Сибири, и если среди этих памятников будет и мне, то да высекут на нем: «Первому Сибирскому рекламисту Антону Сорокину, рекламой добившемуся свободы слова». А рядом пусть молодая Сибирь поставит убитым равнодушием, сошедшим с ума, погибшим от пьянства сибирским талантам с неведомыми именами и с умершими на стра-

³⁸ Сорокин цитирует фрагменты автобиографии И.И. Тачалова, более полная версия которой без указания имени автора была приведена в статье А.М. Горького «О писателях-самоучках», напечатанной в февральском номере журнала «Современный мир» за 1911 г. (см.: *Горький А.М. Собр. соч.*: В 30 т. Т. 24. Статьи, речи, приветствия. 1907–1928. М., 1953. С. 121–123).

ницах газет произведениями, всем, горевшим огнем вдохновения, создавших для вас новую молодую Сибирь.

Антон Сорокин, первый показавший Вам, что истинный талант не должен нуждаться в признании редакторов и вашем признании читателей. Талант должен верить в свои силы и не стыдиться говорить о своем таланте громко всюду, не замалчивать, как будто это что-то позорное. Мне современные скромные писатели, вроде Новоселовых, Артемов³⁹, напоминают мещанских засидевшихся девиц, которые, зардевшись, говорят опустив глаза книзу. Да, что Вы, Иван Иванович, я замуж вовсе не желаю, а впрочем, оцените мою скромность, хороший человек, тогда, между прочим, подумаю. Новая, смелая грядущая женщина сама выбирает отца своих детей. Вот как должен поступать истинный талант.

Писатель пишет, подписывает своим именем. И, кажется, ясно, что писатель говорит. Вот я талант, пишу для вас, я скромн и терпелив, жду Вашего признания. Признайте же меня, наконец... а если не признаете, я еще напишу. Я жду Вашего признания...

Не так делал Антон Сорокин... Хочет ли еще Антон Сорокин признать Вас и вашу мещанскую жизнь? Нет, не хочет, об этом с презрением к Вам говорят они в каждом произведении, и когда Вы измените свою жизнь, тогда, быть может Вас, читателей бездарных, и признает Антон Сорокин, признает и то, что Вы люди и достойны жить в Сибири-Америке, в новой стране; создавать более лучшую новую жизнь.

³⁹ Артем – один из псевдонимов писателя Артемия Ильича Ершова (1887 – 1943), участвовавшего вместе с Сорокиным и Новоселовым в сборнике «Жертвам войны» («В поисках родины»; С. 127–167).

МИФОПОЭТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В КНИГЕ Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА «МОЯ СИБИРЬ»

В адресованной англоговорящему читателю книге «Моя Сибирь» автор выстраивает особую пространственную модель мира. Мифопоэтические образы и мотивы Г.Д. Гребенщикова раскрывают «национальную самобытность» территории. Вынесенный в заглавие человеческий фактор обнаруживает свою значимость на протяжении всей книги. Автор в коннотациях восточных религий осмысливает миф об областничестве.

Ключевые слова: Г.Д. Гребенщиков, «Моя Сибирь», сибирский текст, мифопоэтика, геопозэтика.

Хотя мифопоэтический аспект творчества Г.Д. Гребенщикова неоднократно привлекал внимание исследователей, вопрос далек еще от своего комплексного решения. Обращают внимание на алтайские мифы в последней части «Моей Сибири» [6], однако при анализе книги необходимо принимать во внимание культурный контекст [9], значимые модели советской эпохи, а также искаженность при взгляде человека из одного пространства в другое.

Географическое в творческой биографии Г.Д. Гребенщикова неоднородно. Эмигрировавший писатель особенно остро чувствовал тоску по родине. Свою сложившуюся судьбу он пытался осмыслить в эзотерических поисках. Сотрудничая с Н.К. Рерихом Г.Д. Гребенщиков выбирает себе имя Тарухан [10, с. 131]. Переименование обнаруживает значимость азиатской составляющей. Певец Алтая, знающий все о Сибири, новым именем отсылает к тюрко-монгольскому монаршему титулу и восточносибирской реке.

Автор «Хана-Алтая» вовсе не делает грандиозные красоты природы и географические реалии главной составляющей книги «Моя Сибирь». Вынесенное в название притяжательное местоимение ставит важное смысловое ударение. В поэтике заглавия прочитывается овладение природой, ее осмысление и покорение человеком. Тарухан создает свою документально-художественную прозу в рамках геополитической миссии.

На адресованной англоговорящему читателю книге стоит все-таки имя Г.Д. Гребенщикова. Текст «Моей Сибири» и разворачивается в нескольких писательских стратегиях: рерихианского пения

Алтая-Беловодья, посредничества между Америкой и готовыми к освоению сибирскими ресурсами [2] и попытки медиаторского сближения исключительной территории (противопоставленной всей остальной России) с Европой. Различные, традиционно оппозиционные друг другу пространства «Россия и Запад» и «Россия и Восток» дают автору материал для построения «религиозной» модели освоения земли.

Труд большей части жизни Г.Д. Гребенщикова (с 1920-х по 1950-е гг.) в центр сибирского текста выдвигает Алтай, не просто малую родину писателя-эмигранта, а землю Беловодья, осмысленную в геоэпоэтике как место особого духовного поиска. В то же время достижения машинной цивилизации необходимо использовать для того, чтобы Сибирь можно было назвать своей. Техника должна прийти на помощь человеку.

Казалось, происхождение самого автора от двух народов должно было бы обнаружить мотивы национального сближения. Д.С. Калмыков указывает: предки Г.Д. Гребенщикова «были калмыками» [3, с. 5]. С.С. Царегородцева свидетельствует, что происхождение писателя было непростым: «мать была казачкой, а дед по отцу – сыном хана-кочевника не то Тарухана, не то Тарлыкана» [10, с. 4]. Таким образом, имя Тарухан есть не просто ориентация на инородца (часто осмысленного глазами русского через страх перед «другим», например, в очерках В.Я. Шишкова «По Чуйскому тракту» [5]), а вписывание себя в родословную предков, принятие роли отца, духовного прародителя нового человека.

Сам писатель факт происхождения оценивал как до времени скрытый и удивляющий: «больше всего поразило меня... что, как оказывается, мой прадед был калмык, захваченный русскими охотниками в вершинах реки Бии вместе с целым табуном лошадей и в качестве пленника доставленный в Сузунский завод Кузнецкого уезда. Ему было тогда не более десяти лет, его взял какой-то добродетельный рудокоп...» [10, с. 9]. Обращает на себя внимание, что помимо «чисто русской крови» и фамилии, пришедшей со старовеками в Сибирь, писатель наследует свободу кочевников и вражду к русскому, соотносённому с оседлым образом жизни [4].

Так в оппозиции народов хозяин-первооткрыватель стоит в точке соединения разных миров: «...возможности Сибири настолько велики, что наш европейский разум даже не подготовлен для того, чтобы вместить их в рамки общепринятых понятий об отно-

шении между Западом и Востоком. Проще говоря, Сибирь – это такое географическое место на земном шаре, где должно возникнуть теснейшее культурное единение самых великих наций и где дружески протянут друг другу руки Восток и Запад» [1, с. 15]. Рассказчик «Моей Сибири» рисует утопическое решение многовековых проблем. Место каторги должно стать природной кладовой, туристическим курортом и духовным центом культуры. Важно открыть границы и Европе, и Америке.

Сибирь, включающая, по Гребенщикову, в себя Урал и Южную Азию, Камчатку и Приморский край, часть Китая, определяется как страна двух народов – захватнического русского и «вольного и сильного киргизского народа» [1, с. 66] (автор вместо «казахский» употребляет иной термин на протяжении всей книги). Первые пришли и не смогли взять богатств, предложенных природой, теперь, по мнению автора, целые деревни снимаются и уходят нищенствовать. Вторые, более приспособленные к жизни кочевники, добывают мясо, скот, шерсть и кожи с прекрасных равнин.

Свое право открыть всему миру пространство, представленное в эдемских коннотациях, рассказчик чувствует, так как является продолжателем идей Г.Н. Потанина. Идущий следом осмысливает фигуру идущего впереди как мифологическую.

Известный областник представлен новым Мельхиседеком, загадочным праведником. Биография ученого, путешественника, гражданина и человека строится на использовании готовых образов: «В продолжении своей 86-летней жизни Потанин был истинным подвижником... Недаром Потанина многие большие люди считали совестью Сибири, как считали совестью России Льва Толстого. Но если Лев Толстой шел к своей славе через великие искушения мира сего, то Потанин в продолжение своей жизни был непреклонен перед искушениями» [1, с. 50]. В оппозиции Россия – Сибирь известный областник не просто равен Толстому, но превосходит последнего.

Широта сфер деятельности воспеваемого описывается в терминах духовного окормления: «Потанин всегда предпочитал оставаться за кулисами своей великой скромности, и мало кто знал, что темперамент Ядринцева был только одной из деталей широких идей Потанина. Минусинский музей, изучение сибирских народов, сибирская печать, Сибирский университет, Технологический институт, Высшие женские курсы, Томский дом науки – все это ду-

ховные дети и наследники единой мощной и упорной воли Потанина, хотя и разделенной с ним именами Мартыанова, Зубашова, Адрианова, Макушина, Обручева, Сапожникова и многих других славных соратников Потанина» [1, с. 50]. Краевед, технолог, этнограф, миссионер, геолог и географ призваны свидетельствовать величие славы Потанина.

Чтобы описать грандиозность сибирского пространства автор называет разные имена: сибирского историка Словцова, композитора Анохина, востоковеда Радлова, купца Балашкина, путешественника Козлова и художника Гуркина [1, с. 48, 76, 90, 117, 138]. Люди науки, очарованные Сибирью, становятся писателями, например, геолог П. Драверт [1, с. 60].

Однако в ряду ученых и деятелей культуры особое место в отношении к названному пространству принадлежит Потанину: «Будучи горячим патриотом Сибири, Потанин умел видеть в то же время весь великий мир и умел учить любить этот мир из Сибири, которая, по его учению, должна быть образцом свободы, широты мысли, размаха знаний и богатств природы» [1, с. 50]. Так, величие человека определяется, кроме энциклопедических знаний, умением из Сибири любить мир. В заявленной пространственной оппозиции намечен вектор размыкания границ.

Жизнь предшественника становится текстом, который может преодолеть «различия национальностей, вероисповеданий и сословий». Начало дороги культурного героя связано с чудом в сибирской земле: «Один из ханов востока решил послать в подарок русскому царю Николаю I редчайшего белого слона из Индии. По поводу этого слона была длинная переписка с Питером, затем была снаряжена особая военная экспедиция, и во главе отряда был поставлен сибирский казачий хорунжий... Дело было серьезное, ответственное и на многие месяцы. Хорунжий только что женился, не хотел расстаться с молодой женой и взял ее в командировку... Когда слона привезли на сибирские равнины, наступила зима, и житель теплых стран – белый слон – зазимовал в степях, а юной офицерше бог дал в дороге сына. Когда молодая мать оправилась и сильные морозы прошли, путешествие продолжилось» [1, с. 50–51]. Реальная история, рассказанная как сказочный сюжет, разворачивается в пространстве между двумя крайними точками: северной [7] европейской столицей Российской империи и восточным царст-

вом юга. В таком широком мировом охвате дикая Сибирь оказывается центром.

В легенде рождение Будды связывается с белым слоном, увиденным во сне беременной матерью. В сюжете о Потанине повторяются известные составляющие: беременная женщина – царский белый слон – «божественное» рождение сына. Путешествующая по просторам на особых розвальнях мать тоже засыпает, что прочитывается, с одной стороны, как реалистические подробности зимнего путешествия, а с другой – как определение пространства священным через случившиеся чудесные события (потерянный ребенок, обреченный замерзнуть или быть задранным волками, волшебным образом обретен мирно спящим на подушке).

Носящий в этимологии фамилии то ли ласковое сокращение имени Потап (Потаня), то ли греческое «странник» и латинское «овладевший» пятинедельный путешественник-богатырь «спал на степи, как в сказке... и так белый слон с Востока принес через Сибирь благовест для ее будущего» [1, с. 51]. Чудо описано в мессианских коннотациях.

Посеянные идеи Ядинцева и Потанина (любопытно, что они вновь названы вдвоем) вырастают, по мнению рассказчика, в утопию всеобъемлющего блага: «...великая Сибирь скоро станет наисвободнейшей страной мира, куда стекутся избранные люди всех стран земного шара для... строительства новой мировой страны... нового... мира, семена которого уже бросаются в пространство лучшими людьми нашей эпохи» [1, с. 51]. Сибирский локус, предназначенный для избранных со всей планеты, по мнению автора, должен реализовать популярную и для времени написания книги утопическую идею торжества мировой гармонии. Описывается она в традиционных метафорах произрастания и строительства.

Катастрофичность мифа великого Вавилона, актуального как для советского, так и для американского пространства (вспомним, например, «Время, вперед!» В.П. Катаева), должна быть преодолена. Сибирь, размыкая границы, вбирает в себя избранных со всего земного шара. Пришло время очередной миграции – теперь уже из Нового Света в новый мир. Сибирь как Америка – «наподобие Соединенных Штатов» – выписывается не только через деятельность Ядринцева и Потанина, но и через приезд настоящего американского писателя Джорджа Кеннона.

Г.Д. Гребенщиков, уже видящий грядущие преобразования [8], ощущает необходимость вписать себя в обозначенный райский топос. Это можно сделать, повторив, например, потанинскую историю спасения, пришедшего от Сибири. Рассказчик ребенком тащил бревно верхом на лошади и сорвался по невнимательности в пропасть. Уцелевший, он приписывает свое избавление горам. Уже в детстве избранность обнаруживается через «второе» рождение.

Отмеченная стратегия вписывания собственного имени в азиатскую геопоэтику заглавного пространства в то же время соединяется с вписыванием самого этого пространства в связь с кочевым народом: «...свое название Сибирь получила от имени маленького татарского племени Чибырь...» [1, с. 35]. Опуская прочие многочисленные гипотезы происхождения топонима, автор выстраивает свою смысловую модель свободной земли.

Таким образом, мифопоэтические образы и мотивы Сибирь Г.Д. Гребенщикова постоянно возвращается к смысловому ядру принадлежности топоса – «Моя...». Выстраивается общность с рядом людей исследующих и описывающих заявленное пространство. Происхождение и духовные поиски вновь подтверждают связь рассказчика с центром мира. Настойчивое утверждение себя вобретении потерянного рая (нищим ушел, побывал за границей и обогащенный вернулся из Европы на родину) становится своеобразной компенсацией в творчестве утраченного эмигрантом в жизни.

Библиографический список

1. Гребенщиков, Г.Д. Моя Сибирь / Г.Д. Гребенщиков. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2002. – 214 с.
2. Казаркин, А.П. Завершающий текст областничества (о книге Георгия Гребенщикова «Моя Сибирь») / А.П. Казаркин // Областническая тенденция в русской философской и общественной мысли. – Санкт-Петербург, 2010. – С. 75–79.
3. Калмыков, С.Д. «Путем любви и сострадания...» / С.Д. Калмыков // Моя Сибирь / Г.Д. Гребенщикова. – Барнаул, 2002. – С. 3–9.
4. Маркина, П.В. Авторский миф об Алтае в книге Г.Д. Гребенщикова «Моя Сибирь» / П.В. Маркина // Материалы Десятых Международных Сейте-новских чтений. – Кокшетау, 2016. – С. 265–269.
5. Маркина, П.В. Мифопоэтика путевых очерков В. Я. Шишкова «По Чуйскому тракту» / П.В. Маркина // Русистика и современность : сб. научн. ст. XIX Международной научной конференции (г. Астана, Казахстан, 22–24 сентября 2016 года) : в 2 т. – Астана, 2016. – Т. 2. – С. 318–323.

6. Полякова, Т.А. «Хан-Алтай» Георгия Гребенщикова: мифопоэтический аспект / Т.А. Полякова // ФИЛОЛОГОС. – 2008. – № 1–2 (4). – С. 149–156.
7. Северный и сибирский тексты русской литературы как сверхтексты: типологическое и уникальное. – Архангельск : САФУ им. М. В. Ломоносова, 2014. – 384 с.
8. Селиверстов, С.В. Россия «сама по себе, по праву называется Евразией»: «большая идея» Г.Д. Гребенщикова в 1920–1940-е годы / С.В. Селиверстов // Мир Евразии. – 2014. – № 4 (27). – С. 53–63.
9. Тихомирова, Е.Е. Освоение культурного пространства Сибири в творчестве Г.Д. Гребенщикова / Е.Е. Тихомирова // Идеи и идеалы. – 2015. – Т. 2, № 1. – С. 143–150.
10. Царегородцева, С.С. Грани судьбы и творчества Г.Д. Гребенщикова / С.С. Царегородцева. – Усть-Каменогорск : Медиа-Альянс, 2004. – 204 с.

УДК 821.161.1

Е.Ю. Сафронова

БАРНАУЛЬСКИЙ ТЕКСТ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В статье рассматривается традиция изучения локальных текстов в отечественном литературоведении, описывается проблема понятия сибирского текста как историософской и культурологической дихотомии, а также ставится проблема изучения барнаульского текста Ф.М. Достоевского с привлечением новых архивных источников.

Ключевые слова: Достоевский Ф.М., Сибирь, Барнаул, локальный текст, семиотика пространства, хронотоп, геопоэтика.

Исследование локальных текстов как символически-целостного пространства культуры в гуманитарной науке конца XX–начала XXI вв. является одним из приоритетных направлений современного отечественного и зарубежного литературоведения. Реконструкция В.Н. Топоровым Петербургского текста русской литературы [18] стало фундаментом и катализатором дальнейших исследований в этом направлении и было продолжено в трудах Ю.М. Лотмана, В.И. Тюпы [19] и др. На формирование и развитие методологических принципов изучения городского пространства в целом существенное влияние оказали также работы И.М. Гревса, Н.И. Анциферова, К. Линча, В.В. Абашева, Н.Е. Меднис, О.А. Лавренова,

Н. Башмакофф и др.⁴⁰. Стало общепризнанным понимание локуса как особого и самодовлеющего объекта художественного осмысления, некоего целостного единства, обладающего сильным энергетическим полем [18, с. 261]. Постепенно на смену столичным топорам: Петербургу (В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, В.И. Тюпа, В.Ф. Стенина), Москве (Т.А. Алпатова, С.А. Джанумов и др.), Риму (К. Скандура, Т.Л. Владимирова), Лондону (Л.С. Прохорова) пришло изучение текстов русской провинции – Пермь (В.В. Абашев), Крым (А.П. Люсый, С.И. Курьянов), Северный (Поморский) текст (В.А. Кошелев, Е.Ш. Галимова), Сибирский текст (В.И. Тюпа, К.В. Анисимов и др.), Алтайский текст (Т.Г. Черняева, О.Г. Левашова, А.И. Куляпин и др.)⁴¹ и т.д. Так, Сибирскому тексту посвящен целый ряд научных трудов: «Сибирский текст в русской культуре: сб. ст.» (Томск, 2002, 2007), «Сибирь в контексте мировой литературы: опыт самоописания: коллект. монография» (Томск, 2003), «Сибирь: взгляд извне и изнутри: духовные изменения пространства» (Иркутск, 2004) «Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве: коллект. монография» (Красноярск, 2010); «Алтайский текст в русской культуре». Вып. 1-6 (Барнаул, 2002, 2004, 2006, 2008, 2013, 2015) и т.д. Наряду с уже устоявшейся терминологической парадигмой исследований (локус, топос, доминан-

⁴⁰ См, например, Топоров, В.Н. Петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров. – Санкт-Петербург : Искусство, 2003. Лотман, Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю.М. Лотман // Труды по знаковым системам. Вып. 18. – Тарту, 1984. Тюпа, В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы / В.И. Тюпа // Сибирский филологический журнал. – 2002. – № 1. – С. 27-35; Анциферов, Н. Книга о городе / Н. Анциферов. – Ленинград, 1926; Анциферов, Н. Быль и миф Петербурга / Н. Анциферов. – Петербург, 1924 и др.; Меднис, Н.Е. Сверхтексты в русской литературе / Н.Н. Меднис. – Новосибирск : НГПУ, 2003; Башмакофф, Н. Локальный текст, голос памяти и поэтика пространства / Н. Башмакофф // История и повествование : сб. статей / Под ред. Т.В. Обатнина и П. Песонена. – Москва, 2006; Лавренова, О.А. Образ места и его значение в культуре провинции / О.А. Лавренова // Геопанорама русской культуры: провинция и её локальные тексты. – Москва : Языки славянской культуры, 2004; Линч, К. Образ города / К. Линч. – Москва : Стройиздат, 1982.

⁴¹ См, например, Абашев, В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В.В. Абашев. – Пермь : Изд-во Пермского ГУ, 2000; Северный текст русской литературы : сборник. Вып. 1 / сост. Е.Ш. Галимова. – Архангельск: Поморский ун-т, 2009; Семантика и прагматика слова и текста. Поморский текст: сб. науч. ст. – Архангельск, 2010.

та текста, топический текст) появляются новые понятия, такие как культурный ландшафт, геопоэтика, мегагеография и др. Для названия этого научного направления в литературоведении предлагаются различные номинации, принимаемые не всем сообществом ученых: регионалистика, локалистика, геопоэтика, мегагеография, филологическая имагология, литературное сибиреведение и т.д. С течением времени постепенно стирается дискуссионность понятий «сибирский текст» и «алтайский текст», хотя номинация «барнаулский текст» продолжает звучать в научных кругах достаточно остро.

Семантическая насыщенность Сибири как историко-культурного ландшафта обусловила амбивалентность и диалектичность структуры сибирского текста. По замечанию А.С. Янушкевича, «традиционно в разговоре о “сибирской литературе (культуре)” или “литературе (культуре) Сибири” исследователи не могут договориться об объеме понятия. Одни считают, что это литература, родившаяся в недрах Сибири и созданная «природными сибиряками». Другие утверждают, что такой узкорегиональный, краеведческий подход сужает смысл понятия, превращает сибирскую литературу в понятие местной культуры» и необходимо «рассмотрение сибирской литературы как органической части общероссийской культуры. <...> При игнорировании одного из аспектов “сибирский текст” лишился именно объемности и масштаба, то растворяясь в огромном пространстве общерусской культуры, то сужаясь до понятия “местной литературы” и объекта краеведческого изучения. Превалирование того или иного взгляда на историко-культурный феномен литературы Сибири определяло даже исследовательскую тоналность. Сибирь воспринималась то как гибельное место каторги и ссылки, то как земной рай, некая новая Атлантида, утопическое Беловодье» [21].

Амбивалентная знаковая природа Сибири формирует дуализм сибирского текста, при котором каждый из авторов может выбрать соответствующий мифологизирующий стереотип: изображения территории в ифერнально-негативной («мифологической страны мертвых») или утопически позитивной перспективе земного рая. По словам К.В. Анисимова, «эта семантическая “вибрация” сибирского текста от идеи “чужого” как “ада” к “чужому” как “раю”, от условного “умерщвления” героя к условному его “оживлению” составляет суть двуединой “сибирской” мотивно-образной парадиг-

мы. Подбор прочих, частных, мотивов зависит от авторского самоопределения в рамках этой антитезы» [1, с. 68].

На формирование и восприятие сибирской региональной словесности с доминантными темами «униженных и оскорбленных» и возрождения человека через приобщение к Сибири в значительной степени оказал влияние Ф.М. Достоевский.

«Пространство в художественном тексте предстает в творчестве Достоевского не столько как географическая категория, сколько как психологическое пространство личности, как миф и символ» [12, с. 112]. Почти всесторонне изучен петербургский текст автора (Н.И. Анциферов, В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, Б.Н. Тихомиров, В.С. Бирон и др.). На значимость швейцарского свертка в творчестве писателя указала Н.Е. Меднис [16]. Американский локус в художественном наследии Достоевского рассматривали Л.И. Сараскина, О.Г. Левашова [13; 14] и др. Топосы Германии и особенности героев-немцев интересовали М. Гиголашвили и др. Проблеме «Достоевский и Казань» в аспекте взаимосвязи писателя и культуры русской провинции второй половины XIX-начала XX вв. посвятила диссертацию Е.Г. Кузнецова [11].

Несмотря на сделанное более полувека назад утверждение В.Я. Кирпотина о том, что «в сибирском периоде биографии Достоевского таятся ключи для объяснения многих особенностей его дальнейшего развития и творчества с их разительными противоречиями» [10, с. 211], тема «Достоевский и Сибирь» остается недостаточно разработанной и находится на периферии внимания достоеведов. Источники по этому направлению можно сгруппировать в три группы. Первая – мемуарные и эпистолярные свидетельства (воспоминания барона А.Е. Врангеля, П.П. Семенова-Тянь-Шанского, о. Б.Г. Герасимова [8], письма Ф.М. Достоевского)⁴². Вторая

⁴² См. Валиханов, Ч. Статьи. Переписка / Ч. Валиханов. – Алма-Ата, 1947. Врангель, А.Е. Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири 1854–56 гг. / А.Е. Врангель. – Санкт-Петербург, 1912 или Врангель, А.Е. Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири / А.Е. Врангель // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Москва: Худож. лит., 1990. – Т. 1. – С. 345-368; Семенов-Тянь-Шанский, П.П. Из «Мемуаров» [Электронный ресурс] / П.П. Семенов-Тянь-Шанский // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. / вступ. ст., сост. и коммент. К. Тюнькина. – Москва: Худож. лит., 1990. – Т. 1. – С. 310. – Режим доступа: <http://dostoevskiy.niv.ru/dostoevskiy/memory/v-vospominaniyahsovremennikov/semenov-tyan-shanskij-iz-memuarov.htm>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).

группа состоит из исследователей, обращавшихся к этой теме в биографическом ключе, и представлена работами Н.И. Якушина [20], Н.Н. Наседкина [16], В.Ф. Гришаева [2; 3; 4], П.Ф. Маркина [14]. В третью группу входят ученые, занимавшиеся анализом отдельных мотивов: О.Г. Левашова [12; 13], В.И. Габдуллина [5; 6; 7], К.В. Анисимов [1], Е.Ю. Сафронова и др.

Из писем Ф.М. Достоевского брату Михаилу нам достоверно известно, что писатель посещал столицу горного дела на Алтае не менее 6 раз по дороге в Кузнецк и обратно: в июне 1856, в ноябре 1856 и январе-феврале 1857 г. Здесь он встречался со стряпчим уголовных дел А.Е. Врангелем, ученым-географом П.П. Семеновым (впоследствии более известным как Семенов-Тянь-Шанский), общался с интеллигентными горными инженерами, в лавках местных купцов покупал подарки для своей будущей жены М.Д. Исаевой, ходил в аптеку – одну из старейших в Сибири, любовался ансамблем Демидовской площади и пейзажем, открывающимся с берега Оби. В общей сложности Достоевский провел в г. Барнауле около полумесяца.

После освобождения из Омской каторги в феврале 1854 года Ф.М. Достоевский зачисляется рядовым в Сибирский 7-й линейный батальон, стоявший в Семипалатинске. Писатель неоднократно выражает желание поселиться в Барнауле еще до его посещения. Свидетельства об этом сохранились в письмах писателя к стряпчему уголовных и гражданских дел барону А.Е. Врангелю с просьбой о переводе на статскую службу в Барнаул. Настойчивые и многократные (6 раз) просьбы похлопотать о переезде объясняются тем, что, во-первых, через Барнаул лежал путь в Кузнецк, где жила возлюбленная, а затем первая жена, Мария Дмитриевна Исаева; во-вторых, Барнаул имел славу интеллигентного культурного города в отличие от Семипалатинска, наконец, в Барнауле был А.Е. Врангель, покровительство которого давало надежду на скорейшее избавление от солдатчины, и приятель П.П. Семенов.

К сожалению, в Барнауле нет значимого топонимического объекта (улицы или площади), именованного в честь классика. Существующий в городе проезд Достоевского (расположенный в частном секторе недалеко от парка «Юбилейный») не может быть адекватным выражением народной любви и уважения к писателю, неоднократно посещавшему город и прожившему в нем около двух недель. В Барнауле нет и мемориальной доски, которую можно бы-

ло бы расположить на доме по адресу: Красноармейский, 28 (Интернациональная, 118). Этот дом является точной копией деревянного дома купца В.И. Зубова на Большой Олонской улице, 39, у Сенной площади, в котором и останавливался Ф.М. Достоевский в Барнауле. Кроме того, Достоевский бывал в доме начальника Алтайского горного округа (ныне Администрации города Барнаула (пр. Ленина, 18)), но на этом здании мемориальной таблички тоже нет.

Несмотря на то, что в Барнауле живут серьезные достоееды (П.Ф. Маркин, О.Г. Левашова, В.И. Габдуллина, О.А. Ковалев) тема специфики и особенностей барнаульского и шире – алтайского и сибирского – текста Ф.М. Достоевского как целостного феномена скорее ставилась, чем решалась, оставаясь задачей будущего. Между тем поиском и выявлением более глубоких связей Достоевского с Барнаулом и Сибирью движет не праздное любопытство, поскольку «даже самые незначительные связи писателя с провинцией имеют выход к художественному произведению и пониманию творческой индивидуальности художника слова» [11, с. 4]. «Мелкая подробность, вновь открытый факт иногда по-новому позволяют взглянуть на писателя, а порой пролить дополнительный свет на его произведения» [14, с. 92].

Во время поездок Достоевский завел немало знакомств среди алтайских образованных и гостеприимных горных инженеров и чиновников. В письмах писателя 1860-х гг. мелькают имена: Гернгросс, Ковригин, Полетика, Пишке, Коптев, братья Самойловы, с лестными, хотя и скудными характеристиками. К сожалению, на сегодня «мы не располагаем архивными свидетельствами об этих встречах. А было бы чрезвычайно заманчиво установить (кроме известных лиц) круг барнаульских знакомых Достоевского, его личные связи и отношения. Возможно, отсюда протянулись бы нити к прототипам его произведений шестидесятых годов («Село Степанчиково», «Дядюшкин сон»))» [14, с. 95].

Наибольший вклад в изучение сибирской темы Ф.М. Достоевского внес историк В.Ф. Гришаев, работавший в Государственном архиве Алтайского края. В его статьях «Именно в Барнауле...» (Ф.М. Достоевский на Алтае), «К пребыванию Достоевского на Алтае» [2; 3; 4] импонирует фактическая точность и скрупулезность. На основании формулярных списков архивных дел он уточнил сведения о ближайшем круге знакомых Достоевского:

В.А. Полетика, Н.Э. Пишке, С.Б. Коптев, А.Р. Гернгросс. Однако его разыскания, выполненные только на материале ГААК, скупы и явно недостаточны, не имеют выхода к эпистолярному и художественному наследию автора.

Таким образом, на настоящий момент приходится констатировать недостаточную разработанность проблемы барнаульского и шире – сибирского – текста в творчестве Ф.М. Достоевского. Авторы работ, посвященных этой теме, сосредоточены главным образом на этапе творческого пути Достоевского, связанного с созданием «Записок из Мертвого дома», Пятикнижия и «Дневника писателя». Хотя, по нашему мнению, наиболее целесообразным является обращение к сибирским повестям («Дядюшкин сон», «Село Степанчиково»), поскольку именно в них начинали формироваться идеи, образы, ситуации, давшие импульс для проблематики зрелого творчества, и рассмотрение динамики рефлексии о Сибири в творчестве мыслителя.

В сибирском тексте Ф.М. Достоевского еще много «белых» пятен. В современном литературоведении локус Сибири в творчестве писателя изучен мозаично и не был предметом целостного научного осмысления. Литературоведение подошло к такому рубежу, при котором дальнейшее развитие науки, ее качественный рывок возможны только при обращении к архивам. Тем более, что фактор времени играет против исследователей: с момента посещения писателем Барнаула прошло уже 160 лет и информация может оказаться безвозвратно утерянной. Уже сейчас почти половина интересующих нас дел ГААК имеет помету ПФС (ветхое состояние). Было бы большой удачей найти новые архивные данные, детали пребывания Достоевского на Алтае и в Сибири. Например, до сих пор исследователи даже и не пытались разыскать имя врача («ученый и дельный» (оценка Ф.М. Достоевского в письме брату Михаилу [9, т. 28-1; 275]), впервые верно поставившему писателю страшный диагноз – эпилепсия. Вероятно, что повышенным семиотическим потенциалом для творческой рефлексии автора обладали и другие знакомые барнаульские события: взаимоотношения А.Е. Врангеля с Е.И. Генгросс, общество масонов, посещение барнаульского театра и др. Только в Барнауле нам удалось обнаружить топонимические предания (Дунькина роща, Акулькины топи, Невестинский спуск к Оби), возможно, имеющие отношение к творческому процессу художника.

Привлечение новых архивных документов позволит вычлени в общепроvincialном колорите произведений писателя барнаульские (семипалатинские, омские и др.) аллюзии, дать развёрнутый литературоведческий, исторический и культурологический комментарий, назвать имена возможных прототипов героев и источники деталей, тем и образов писателя. Необходимо представить сибирский текст Ф.М. Достоевского как структурно-семантическое образование, целостную развивающуюся и внутренне динамичную систему и как феномен отечественной культуры.

Библиографический список

1. Анисимов, К.В. Парадигматика и синтагматика «сибирского текста» русской литературы (постановка проблемы) / К.В. Анисимов // Сибирский текст в русской культуре : сб. статей. – Томск, 2007. – Вып. 2. – С. 60–76.
2. Гришаев, В.Ф. К пребыванию Достоевского на Алтае / В.Ф. Гришаев // Достоевский: материалы и исследования. – Ленинград, 1985. – Т. 6. – С. 192–200.
3. Гришаев, В.Ф. «Именно в Барнауле...»: Ф.М. Достоевский на Алтае / В.Ф. Гришаев // Избранное / В.Ф. Гришаев ; вступ. ст. М. Юдалевича. – Барнаул, 2001. – С. 220–238.
4. Гришаев, В.Ф. Достоевский на Алтае / В.Ф. Гришаев // Барнаул: история культуры. – Барнаул, 2000. – С. 10–14.
5. Габдуллина, В.И. Мотив «возрождение Сибири» в эпистолярном, художественном и публицистическом дискурсе Достоевского / В.И. Габдуллина // Алтайский текст в русской культуре : сб. статей / под ред. М.П. Гребневой. – Барнаул, 2015. – Вып. 6. – С. 86–98.
6. Габдуллина, В.И. Мотив смерти-воскресения в сибирском тексте Ф.М. Достоевского / В.И. Габдуллина // Сюжетология и сюжетография. – 2015. – №. 2. – С. 101–108.
7. Габдуллина, В.И. Петербург и Сибирь в парадигме художественного пространства произведений Достоевского / В.И. Габдуллина // Гуманитарные науки в Сибири. Сер.: Филология. – 2005. – № 4. – С. 97–102.
8. Герасимов, Б.Г. Ф.М. Достоевский в Семипалатинске [Электронный ресурс] / Б.Г. Герасимов. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/gerasimow_b_g/text_1926_dostoevsky_v_semipalatsinske.shtml, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
9. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч. : в 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Ленинград : Наука, 1972–1990. – Т. 28, кн. 1. – 1985. – 552 с.
10. Кирпотин, В.В. В Сибири, по местам Достоевского / В.В. Кирпотин // Октябрь. – 1959. – Кн. 4. – С. 208–223.
11. Кузнецова, Е.Г. Ф.М. Достоевский и Казань (писатель и культура русской провинции второй половины XIX – начала XX вв.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.Г. Кузнецова. – Казань, 2008. – 22 с.

12. Левашова, О.Г. Американский код в творчестве Ф.М. Достоевского / О.Г. Левашова // Диалог культур: поэтика локального текста : материалы III Международной научной конференции. Горно-Алтайск, 6-9 сентября 2012 г. / под ред. Н.С. Гребенниковой. – Горно-Алтайск, 2012. – С. 112–116.
13. Левашова, О.Г. Достоевский и Алтай / О.Г. Левашова // История Алтая : учеб. пособие / отв. ред. В. А. Скубневский. – Барнаул, 1995. – Ч.1 : С древнейших времен до 1917 г. – С. 380–385.
14. Маркин, П.Ф. Достоевский в Барнауле (факты и домыслы) / П.Ф. Маркин // Алтай. – 1985. – № 3. – С. 92–96.
15. Меднис, Н.Е. Швейцария в художественной системе Достоевского (к проблеме формирования в русской литературе швейцарского интерпретационного кода) [Электронный ресурс] / Н.Е. Меднис // Дискурсивность и художественность. – Москва, 2005. – С. 102–118. – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/11/mednis11.shtml>, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
16. Наседкин, Н.Н. Барнаул Достоевского [Электронный ресурс] / Н.Н. Наседкин. – Режим доступа: http://niknas.narod.ru/4dost/dost_barnaul.htm, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).
17. Стенина, В.Ф. «Петербургский текст» в эпистолярной прозе А.П. Чехова / В.Ф. Стенина // Гуманитарные науки в Сибири. – 2006. – № 4. – С. 6–8.
18. Топоров, В.Н. Петербург и «Петербургский текст» русской литературы» (введение в тему) / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Образ : исследования в области мифопоэтического : избранное / В.Н. Топоров. – Москва, 1995. – С. 259–367.
19. Тюпа, В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы / В.И. Тюпа // Сибирский филологический журнал. – 2002. – №1. – С. 27–35.
20. Якушин, Н.И. Достоевский в Сибири. Очерк жизни и творчества / Н.И. Якушин. – Кемерово : Кемеровское книжное издательство, 1960. – 208 с.
21. Янушкевич, А.С. Сибирский текст: взгляд извне и изнутри [Электронный ресурс] / А.С. Янушкевич // Сибирь: взгляд извне и изнутри. Духовное измерение пространства. – Иркутск, 2004. – С. 227–235. – Режим доступа: http://mion.isu.ru/filearchive/mion_publications/sbornik_Sib/5_1.html, свободный. – Загл. с экрана (дата обращения: 05.09.2016).

ГОРНЫЙ ПЕЙЗАЖ В МЕМУАРАХ Л.К. ПОЛТОРАЦКОЙ

В статье рассматриваются путевые записки Л.К. Полторацкой «Поездка по китайской границе от Алтая до Тарбагатая» (1871) – образец описания алтайского высокогорья. Специфичность геопоэтики пейзажей водораздела Оби и Иртыша, созданных первой женщиной, поднявшейся к подножию Белухи, определяется как симбиоз мотивов волшебной сказки и широты кругозора светской женщины. Автор приходит к выводу, что опыт словесной передачи грандиозности горных пейзажей привел Полторацкую к искусству фотографии.

Ключевые слова: Полторацкая Л.К., мемуары, путевые записки, геопоэтика, Алтай, высокогорье.

Русская алтаиана XIX века сформирована, по преимуществу, корпусом эго-документов, среди которых преобладают путевые записки участников многочисленных научных экспедиций – имперский центр проявлял повышенное внимание к территории, за которой благодаря топониму Алтай (досл. золотые горы) закрепилось представление о «золотом дне», источнике неисчислимых природных богатств. Это представление связывалось собственно с горными территориями (и в географическом – горная страна Алтай, и в геологическом смысле – относящимися к разработке природных ископаемых).

Географические (землеописательные) образы путешествий в литературе – предмет междисциплинарных исследований; в частности, в метагеографии ныне аксиоматично утверждение: «Во многом посредством литературных произведений (и текстов, ставших таковыми) Россия осознала и осмысляла свои огромные и слабо освоенные пространства» [4, с. 151]. Интересующий нас текст – «Поездка по китайской границе от Алтая до Тарбагатая» Л.К. Полторацкой [9] относится к «золотой поре» русской путевой литературы, когда в ходе головокружительных путешествий она почувствовала «запах пространства» [4, с. 150-155]

Путешествие, совершенное Лидией Константиновной Полторацкой летом 1870 г. из Семипалатинска к подножию горы Белухи и далее, было авантюрой – даме высшего света, жене генерал-губернатора, пускаться в путь, основная часть которого проделывается верхом, вовсе не пристало: «Одна благородная, то есть чинов-

ная дама, встретив нас на пикете, рассказывала потом, что встретила генерала с мамзелью, и на все доводы знавшего нас содержателя почты, упорно утверждала, что не может быть, чтобы благородная образованная дама путешествовала без горничной» [9, с. 588]. Маршрут в алтайском высокогорье (см. описание характера местности, исторические и этнографические сведения о пограничном с Китаем районе [2; 12; 13]) в прямом смысле был головокружительным: даже бывалые путешественники-мужчины, в частности, её супруг генерал В.А. Полторацкий, падали от головокружения на крутых подъемах и спусках.

Пространное описание этого путешествия, опубликованное в «Русском вестнике», стало захватывающим чтением. Заметим, в композиции того выпуска «журнала литературного и политического» произведению Полторацкой было отведено выигрышное место. Текст располагался между очерком П.К. Щебальского [14] (о популярности этого историка и критика, писавшего в «эпоху, которая требует от публициста не только умения владеть пером, но и большого солидного образования», см. [11]), анонимным очерком «Современная Италия (1860 -1871)», за которым следовала пятая часть романа Н.С. Лескова «На ножах». Таким образом, как писательница Л. Полторацкая дебютировала в контексте, свидетельствующем о ценности её материалов. «Умение владеть пером» у неё было в крови: Лидия Константиновна Полторацкая – урожденная Масальская, дочь Константина Петровича Масальского (1802-1861), автора доброго десятка исторических романов и повестей.

В историю русской культуры Л.К. Полторацкая вошла как одна из первых женщин-фотографов [1]. В журнале заседаний Совета ИРГО от 15.01.1882 зафиксирован следующий факт: «Из числа поступивших в библиотеку Общества пожертвований, особого внимания заслуживает пожертвование г-жею Л.К. Полторацкою альбома видов и типов Западной Сибири из 50 фотографий, ею лично исполненных» [5, отд. 1, с. 11] – речь идет об изданном в столице в 1879 г. «Альбоме типов и видов Западной Сибири, снятых Л.К. Полторацкой». Признанием научной ценности этой работы стало присуждение Полторацкой серебряной медали ИРГО (добавим, что тем же решением были отмечены признанные знатоки Алтая: Большой золотой медалью – Г.Н. Потанин за «Очерки Северо-Западной Монголии», Малой золотой медалью – Н.М. Ядринцев за

участие в комплексных экспедициях 1878 и 1880 гг. на Алтай [5, отдел 1, с. 11-12]).

В число сибирских мемуаристов Лидия (в ранних статьях по истории фотографии фигурировало имя Людмила) Полторацкая введена Н.М. Матхановой [6], определяющей ядерную черту мемуарных текстов следующим образом: «они субъективны, основаны на личных впечатлениях, создаются с целью закрепления и сохранения личной информации» [7, с. 6]; развернутую характеристику мемуаров см. [7, с. 10-31]. На этом основании в указатель «Сибирская мемуаристика XIX» Матхановой были включены все три опубликованных Л. Полторацкой текста [7, №№ 783-785], два из них – путевые записки (вышеназванное описание путешествия от Алтая до Тарбагатай и впечатления о совместной части пути с экспедицией А. Брема по Семипалатинской области), третий – суммирующий их научно-популярный очерк [10].

Л.К. Полторацкая – первая женщина-путешественница, отважившаяся подняться в высокогорье, на водораздел Оби и Иртыша; и влекло её туда единственное желание – увидеть во всей красе Белуху. «В августе прошлого 1870 года моему мужу предстояло объехать китайскую границу, а так как по маршруту приходилось быть в долине Верхней Бухтармы, в четырех переходах от Белухи, нашего алтайского Монблана, то решено было пройти на её ледники, и осмотреть по дороге Рахмановские серные ключи. Предстоящее путешествие было до того интересно, что муж решился взять с собою меня и десятилетнего сына» [9, с. 580].

Уже в начале путевых записок пространство начинает географизироваться – для его описания избирается образ-символ европейских путешествий (уточним: местность, схваченная как образ – основа определения геопозтики [4, с. 243-244]). Белуха – это Белая гора, тот же Монблан по-русски. Альпы для интеллектуалов той поры – самый изученный горный район Европы, символ путешествия как такового – см. у Н.М. Ядринцева, увидевшего панораму Катунского хребта: «Я залюбовался дальними снежными горами. Я смотрел на них, как в Швейцарии смотрят на Монблан, Юнгфрау. Они казались издали белыми пиками, но достаточно было посмотреть на них в подзорную трубу, а еще лучше в телескоп, чтобы понять, что эти пики неимоверно громадны, что около них целые долины, ущелья, целые поля, покрытые снегами, нависшие скалы, обвалы, трещины» [15, с. 98-99]. Наш алтайский Монблан

на фоне этого представления – уже сам по себе образ-приключение, шаг в wild space.

После пропыленного Семипалатинска (так и не ставшего для Полторацкой своим («благодатного для лихорадок и чахотки», «строил его Немец; привольно в нем жить только верблюду» [9, с. 661]), после болот на границе области («желающим провалиться сквозь землю... есть наиудобнейшее место в Семипалатинской области» [9, с. 590]) расположение пограничного отряда (Катон-Карагай) представилось путешественнице имагологическим оксюморонам: «...пока шел смотр отряда, мы пошли бродить в рощу; березы, сосняк, грибы и ягоды; родимая Тверская губерния да и только! Порой только забудешься и взглянешь, что такое темнеет так со стороны рощи; подымешь голову, а это горы стоят исполинскою стеной» [9, с. 590].

За этой стеной мнится сказочная страна, оваянная мифом о Беловодье, в которую караван вступает, ведомый сказочным помощником. «Проводником же муж нанял зверовщика из деревни Белой, некоего Барсукова, не только замечательного тем, что даже между своею братьей пользуется славой необыкновенного удальца и стрелка, но в особенности интересного тем, что ходил лет десять тому назад со своими односельчанами искать Беловодье, то есть землю, где мед самотечный, хлеб сам родится и т.д. Они прошли всю Среднюю Азию, были около Тибета и наконец уверились, что уговоривший идти мужик обманул. Барсуков вывел своих домой» [9, с. 591-592].

Описание внешности проводника создается по типологии героя русской сказки, а его экзотичность на фоне явно примелькавшихся столичной уроженке киргизов (так называли в ту пору казахов) выглядит почти музейно («...необыкновенно большого росту, сухощавый, плечистый, с крупными, но правильными чертами лица, напоминающими лица кариатид Эрмитажа [курсив мой – Ш.Т.]. Большие темно-серые глаза, черная с проседью борода и загорелое до невозможности лицо. В манере, в речах спокойная самоуверенность и, подчас, юмор. Кафтан опоясан ремнем с ножом и патронташем; за плечами винтовка с присаткой; огромные сапожищи и маленькая китайская шляпа, в роде картуза, надвинутая на лоб» [9, с. 592]) и, одновременно, вполне литературно – в нем угадываются черты героев популярного у русских читателей Фенимора Купера,

типологически проанализированные к тому времени В.Г. Белинским [3, с. 27-28].

Для описания открывающейся по мере восхождения горной страны чаще всего используются оценочные эпитеты: «дивная», «волшебная» и т.п. «Река шириной сажен в 30, страшно быстрая, падает сильным склоном на протяжении полверсты по громадным камням. Вся река клубится, прыгает и бешено ревет; над ней как пар стоят брызги. Красота дивная» [9, с. 593]; «...мы очутились точно в волшебном мирке: прелестная рощица, окруженная зубчатыми скалами; посредине песчаная, чистенькая площадка; около неё, под деревьями, обломки скал образовали род скамей. Точно кто-нибудь тут нарочно сажил, чистил и устраивал. Спустившись с этой скалы, мы стали взбираться на другую, замечательную тем, что на вершине её большое, совершенно круглое отверстие, точно окно; мы пролезли туда и очутились точно в крепости» [9, с. 595] – последняя ландшафтная деталь так запомнилась Полторацкой, что она не упустила её при написании очерка для «Живописной России». Путь в сказочную страну всегда связан с преодолением препятствий, каковых на маршруте экспедиции оказалось предостаточно: переправы через горные реки, движение по горным карнизам, когда только находчивость проводника да выносливая лошадь спасают героев.

Но все тяготы передвижения забываются при виде все новых и новых пейзажей. «Алтайские горы открылись во всей своей красе: кругом нас, как застывшие исполинские валы океана, подымались на необозримое пространство горы, местами, в ущельях, поросшие лесом, местами каменистые, но большею частью покрытые, как ковром, густою травой и цветами» [9, с. 599]; «Во все стороны разваливались горы, виднелись Бухтарминская и Берельская долины, с своими белыми снеговыми реками; за ними подымались белки, то есть снеговые горы. До того громадны, великолепно были размеры этой чудной панорамы, что теперь становилось даже странно вспомнить Ульбинские горы и Титовку; точно карточный домик приставить к Исаакиевскому собору» [9, с. 600].

«Петербургские» сравнения в записках – не столько дань столичному читателю, сколько, на наш взгляд, попытка присвоения чужого пространства (как это пытался сделать в свое время художник Егор Мейер, задаваясь вопросом: «Что мог представить себе о горах, об Алтае тот, кто не видал ничего кроме болот петербург-

ских и маленьких горок около него?» [8, с. 18]. Петербурженка, утомленная степными пейзажами Семипалатинска, увидев впервые Белуху, нашла ей гастрономическое сравнение: «нам видны были только два почти одинаковые её шпиля, наподобие двух исполинских сахарных голов» [9, с. 601]. Шпили разглядывали в бинокли, восторгаясь величественной картиной, то есть, с точки зрения проводника, занимались баловством. Для местного жителя движение в пределах «родимой Белухи» – «жалостное» занятие: «Спуск, как и обещал Барсуков, оказался «жалостным»; лошади по мокрым плитам и скользкой грязи то и дело съезжали на задних ногах как на салазках, а так как катание это происходило по карнизу, на высоте, примерно, нескольких Исаакиевских соборов, поставленных один на другой, то ощущение выходило довольно сильное» [9, с. 602]. Вот Белуха с другого ракурса – с Бурхатского перевала: «Мы повернули лошадей и стали как очарованные. Опять она, наша красавица Белуха, но теперь уже во всем своем величии, блистая серебристой белизной своих шпилей, она ярко вырезалась на синем фоне неба и венчала разбившиеся во все стороны от её подножия на необозримое пространство горы и долины Алтая. Этот исполинский ландшафт, эта громада божественной, вечной красоты, нас, уже привыкших за это время к грандиозным и чудным картинам, совершенно поразила» [9, с. 626].

Архитектурные и гастрономические сравнения не передают всей полноты ощущений, испытанных путешественницей в алтайском высокогорье, и тогда Полторацкая прибегает к местному выражению чортолом, точно подходящему для характеристики ландшафта. «Подошли мы к небольшой горке, завернули за неё; смотрим, обрыв тысячи в три футов! На дне этой котловины или, вернее, пропасти, поросшей густым лесом, большое озеро, верст шесть длиной. И вот начали мы спускаться по самому краю этого обрыва по карнизу; так как к нему подходят вершины деревьев и кустарников, то не страшно; одно что местами очень круто; камни после дождя скользкие и навалены грудами, точно действительно кто-нибудь желал, чтобы тут чорт ногу сломал» [9, с. 601-602].

Впечатлительная путешественница забывает ужасы подобных переходов, как только оказывается в более-менее комфортных условиях движения. Её приводит в умиление лужайка с большими кедрами, озеро в окружении гор, одетых «густым хвойным лесом как шубой». Мена позиций наблюдателя порождает смену образов:

взгляд снизу вверх – в уютной долине, надежно защищенной горами, и тогда «вообще место прелестно», а ночью оно может казаться «мрачным и диким». Скорее всего, в процессе общения между спутниками рождались более яркие образы, о чем свидетельствует реплика проводника: «Вам тут дико, да дивно кажется, а мне ровно у себя дома» [9, с. 606].

К созданию образа высокогорья подключается и общесибирское представление медвежий угол. По рассказам проводников, расцвеченных охотничьими байками, медведи, звери весьма мудрые, здесь водятся в неимоверных количествах – «...большушие. В вышину не очень высок, с двухгодовую скотину, гораздо длинный звокой! как станет на дыбы, так вот до верху юрты будет. Это выходило аршина четыре» [9, с. 609]. Увидеть хотя бы одного медведя путешественникам так и не удалось, но страхов мемуаристка натерпелась. Добавим, чисто женские страхи за ребенка, за мужа все время путешествия не оставляют Полторацкую, к ним примешиваются еще и переживания о неведомом пути (особенно после расставания с проводниками-зверовщиками у пограничной линии), спровоцированные рассказами казаков о таких маршрутах в высокогорье, на которых лошадей приходится спускать на арканах). Справляться со страхами помогает ей узнаваемость пейзажей. «...Ущелье прелестное и напоминало Клодтовские пейзажи: чистенькая зелень, речка, светлые ручейки, большие, красивые купы деревьев и яркое солнечное освещение» [9, с. 609] – профессор М.К. Клодт к тому времени был известнейшим мастером именно российского пейзажа. Нотка тревоги есть в этом образе – «одно только чего я не помню в пейзажах Клодта, это высокие, скалистые горы по бокам ущелья». Действительно, путь далее пролегает уже в таком высокогорье, что оптимизм путешественницы полностью исчезает: «Нет никаких сил больше идти. А тут как на зло кто-то приглашает повернуть лошадь и полюбоваться на Маркакуль, который теперь весь лежит пред нами. Среди громадного амфитеатра каменистых вершин, глубоко, внизу, синело озеро в зеленой рамке лугов и лесистых гор. Вид хотя и ровный, действительно был хорош, что даже и я с озлоблением им любовалась. Чем дальше и выше мы поднимались, тем становилось отвратительнее; к холоду присоединилось неприятное ощущение пронизывающей насквозь сырости, когда мы входили в тучу» [9, с. 609].

По мере спуска с горы движение в хаосе камней и туч порождает образ чистилища, и тогда всё путешествие в высокогорье начинает восприниматься как сказочная инициация – путешественники обретают способность видеть не только макрорейзажи божественной красоты, но и замечать их отдельные подробности, например, «... видели мы редкость: пихту, обхватившую корнями камень аршина на два в диаметре. Корни, с двух сторон, плотно прилегали к камню, и на верху соединялись в один ствол; вид был совершенно такой, будто дерево сидело верхом на камне, и поражало своей оригинальностью... Все нижние ветви пихты покрыты навязанными тряпочками; знак что Телеуты считают это дерево священным» [9, с. 637]. Добавим, Полторацкая практически не описывает телеутов и других насельников алтайской части высокогорья, она знаток этнографии киргизов (казахов); но стоит упомянуть о приведенной ею колониальной интерпретации известнейшего алтайского фольклорного сюжета о богатыре Сартакпае: «когда Русские принялись воевать этот край, тут жили богатыри, они решили завалить Иртыш скалой, чтобы поставить Русским преграду. Взялись нести скалу одна семья, отец, мать и сын, дав обет сохранять все время чистоту и беспорочность...» [9, с. 660].

Эмоциональные путевые записки Л.К. Полторацкой (ср., например, с сухим путевым отчетом Басова, опубликованным практически в одно время с ними [2]) приводят к выводу, что грандиозность горных пейзажей, требовавших от мемуаристки особого языка описания, для путешественницы явилась условием инициации – она поняла, что для передачи таких пейзажей ей необходим другой язык, и она занялась фотографией.

Библиографический список

1. Бархатова, Е.В. Её превосходительство Фотограф / Е.В. Бархатова, Н.П. Махтанова // Наука из первых рук. – 2009. – №5. – С. 62–75.
2. Басов, М.А. Путевые заметки по Алтаю / М.А. Басов // Томские губернские ведомости. – 1869. – №№ 4, 6, 10, 11.
3. Белинский, В.Г. Разделение поэзии на роды и виды / В. Г. Белинский // Полное собр. соч. : в 13 т. / В.Г. Белинский. – Москва, 1954. – Т. 5. – С. 7–67.
4. Замятин, Д.Н. Метагеография: пространство образов и образы пространства / Д.Н. Замятин. – Москва : Аграф, 2004. – 512 с.
5. Известия Императорского Русского Географического общества. 1882. – Санкт-Петербург, 1887. – Т. 18.

6. Махтанова, Н.П. Сибирская женская мемуаристика XIX в. / Н.П. Махтанова // Современное историческое сибиреведение XVII – начала XX вв. : сб. научн. трудов / под ред. Ю. М. Гончарова. – Барнаул, 2005. – С. 41–54.
7. Махтанова, Н.П. Сибирская мемуаристика XIX в. / Н.П. Махтанова. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2010. – 551 с.
8. Мейер, Е. Е. Поездка по Алтаю / Е.Е. Мейер // Отечественные записки. – 1843. – № 11. – С. 17–23.
9. Полторацкая, Л. Поездка по китайской границе от Алтая до Тарбагатай / Л. Полторацкая // Русский Вестник. – 1871. – Т. 93. – С. 580–661.
10. Полторацкая, Л. Южные склоны Алтая и Тарбагатайский край / Л. Полторацкая // Живописная Россия. – Санкт-Петербург, 1884. – Т. 11. – С. 321–348.
11. Редько, Н. Щебальский Петр Карлович / Н. Редько // Русский биографический словарь. – Санкт-Петербург, 1912. – Т. 24. – С. 12–16.
12. Струве, К. Поездка на озеро Зайсан и в речную область Черного Иртыша до озера Марка-куль и горы Сар-тау, летом 1863 г. / К. Струве, Г. Потанин // Записки ИРГО по общей географии. – Санкт-Петербург, 1867. – Т. 1. – С. 363–428.
13. Струве К. Поездка по восточному Тарбагатаю, летом 1864 года / К. Струве, Г. Потанин // Записки ИРГО по общей географии. – Санкт-Петербург, 1867. – Т. 1. – С. 462–533.
14. Щебальский, П.К. Драматические и нравоописательные сочинения Екатерины II / П.К. Щебальский // Русский Вестник. – 1871. – Т. 93. – С. 538–579.
15. Ядринцев, Н.М. В дальних странствиях (из путешествия в Алтай) / Н.М. Ядринцев // Мир божий. – 1893. – № 1. – С. 91–104.

СЕМАНТИКА РУССКОГО ЛЕСА В ПРОЗЕ В.М. ШУКШИНА И В.И. БЕЛОВА

Статья посвящена изучению семантики леса в художественной системе В.М. Шукшина и В.И. Белова. Доказано, что в прозе избранных авторов хронотоп леса как один из элементов сельского космоса обнаруживает значение «закрытого», «сокровенного» пространства. На основе сравнительно-типологического анализа художественных функций обозначенного хронотопа также удалось установить индивидуальные особенности семантики леса у В.М. Шукшина и В.И. Белова.

Ключевые слова: В.М. Шукшин, В.И. Белов, лес, семантика, хронотоп, психологизм, «сокровенное» пространство.

Лес – один из самых любопытных элементов сельского космоса. В художественной литературе это зачастую изолированное, таинственное пространство, высвечивающее скрытые (порой от самого себя) мысли и чувства героя. Большое внимание образу леса уделено в произведениях писателей-«деревенщиков»: В.П. Астафьева, Б.А. Можаева, В.Ф. Тендрякова, Ф.А. Абрамова, В.Г. Распутина и др. В настоящей работе мы рассмотрим хронотоп леса в художественном мире В.М. Шукшина и В.И. Белова в качестве одного из значимых элементов гармоничной системы сельского мира и проследим его роль в процессе взаимодействия с человеческой душой.

В повести В.М. Шукшина «Калина красная» (1973) неоднократно изображается восхищенный трепет Егора Прокудина при встрече с березовыми рощицами (хоть и не представляющими собой истинного леса, но с успехом заменяющими его в сельском космосе произведения): «– Ух ты!.. – сказал Егор.

И вошел в рощицу.

Походил среди березок... Снял с себя галстук, надел одной – особенно красивой, особенно белой и стройной. Потом увидел рядом высокий пенек, надел на него свою шляпу. Отошел и любовался со стороны <...>

И пошел дальше. И долго еще оглядывался на эту нарядную парочку. И улыбался. На душе сделалось легче» [8, т. 6, с. 251].

Очевидно, что в первую очередь роща служит источником душевных сил героя. Но чем же могла быть вызвана такая нежность далеко не сентиментального Егора? Можно предположить, что умиление, испытываемое героем, обнажает конфликт человека и социума и выполняет компенсаторную функцию, в некоторой степени заменяя и возвращая Егору элементарные переживания обычного мира, чуждого человеку тюрьмы.

Кроме того, лес в повести становится метафорой «храма Природы»: «Вокруг был сплошной березовый лес. И такой это был чистый белый мир на черной еще земле, такое свечение!...» [8, т 6, с. 212]. Словоформа «свечение» происходит от слов «свеча», «свет». «Свеча – это знак приобщения к божественному миру; зажженная свеча – это молитва, с которой человек обращается к Богу» [4, с. 126-130]. Исследователь также отмечает, что «в языческих представлениях славян деревья обожествлялись, считались священными» [4, с. 126-130]. Таким образом, не возникает сомнений в сакральной семантике леса у В.М. Шукшина. Показательно, что, в очередной раз придя в свой «храм», Егор Прокудин находит силы разобраться в себе, принять нужное решение: «Егор прислонился к березке, огляделся кругом.

- Ну, ты глянь, что делается! – сказал он с тихим восторгом. Повернулся к березке, погладил ее ладонью. – Здорово! Ишь ты какая... Невеста какая. Жениха ждешь? Скоро уж, скоро. – Егор быстро вернулся к машине. Все теперь было понятно. Нужен выход какой-нибудь. И скорее. Немедленно» [8, т. 5, с. 212]. Гармоничный, «святой» мир природы, воплощенный березовым лесом, противопоставлен в повести суетливому, жестокому миру людей. Переход от последнего к первому и становится основной целью Прокудина.

Опираясь на исследования Ж. Ле Гоффа, К.А. Нагина пишет: «Лес – место духовных испытаний, место, где обретают одиночество; но это и “предательский лес” – “место галлюцинаций, искушений и ловушек”» [6, с. 141-145]. В такой ипостаси лес предстает перед Иваном Африкановичем, героем повести В.И. Белова «Привычное дело» (1966), который болезненно переживает смерть жены и уходит в лес, чтобы забыться. Убитый горем, он впервые в жизни сбивается с лесной тропы, что созвучно душевному смятению героя. С детства знакомое место вдруг оборачивается своей темной, жуткой, ранее не изведанной стороной. Таким образом, на ассоциа-

тивно-метафорическом уровне лес вторит психологическому состоянию персонажа, приравниваясь к разрушенному мироустройству героя: «Ветрено, так ветрено на опустелой земле... <...>. Надо идти. Идти надо, а куда бы, для чего теперь и идти? Кажись, и некуда больше идти, всё пройдено, всё прожито <...>. Никого больше не будет, ничего не будет, потому что нет Катерины» [1, с. 141]. Однако именно лес дарит Ивану Африкановичу новые силы и веру в себя, помогает принять новый порядок вещей. Подобно шукшинскому Егору Прокудину, именно в лесу герой В.И. Белова разрешает внутренний конфликт и обретает свободу: «Он вскочил на слабеющие ноги: “Нет, надо идти. Идти, выбраться... А куда идти?” <...>.

Понемногу небо в одном месте совсем посветлело. <...>.

И было странно, что солнце оказалось не на своём месте, совсем в другой стороне.

Земля под ногами Ивана Африкановича будто развернулась и встала на своё место: теперь он знал, куда надо идти» [1, с. 148]. Исследуя пейзаж как форму психологизма, исследователи Е.А. Михеичева и С.В. Зеленцова пишут: «Психологический пейзаж, в котором, как правило, основное место отводится не собственно изображению природы, а косвенной характеристике психологического состояния и настроения персонажа, достаточно близок пейзажу лирическому или пейзажу, создающему эмоциональный тон повествования (лирический)» [5, с. 155-159].

Различные художественные функции лес выполняет в рассказе В.И. Белова «Бобришный угор» (1960-е). Автор использует свой излюбленный прием олицетворения природы, при котором лес наделяется чертами доброго знакомого, практически родителя: «Июльский сумеречно-теплый лес неторопливо готовился отойти ко сну. <...>.

Везде был отрадный, дремотный лес. Он засыпал, врачуя своим покоем наши смятенные души; он был с нами добр, широк, был понятен и неназойлив, от него веяло родиной и покоем, как веет покоем от твоей старой и мудрой матери...» [1, с. 347]. В этом примере также звучит мотив «исцеления души». Сокровенное пространство леса позволяет героям раскрепоститься, остаться наедине с собой. Как и в «Привычном деле», здесь он также вторит умиротворенному настроению персонажей. Лес как часть «чистой» природы закономерно становится для В.И. Белова метафорой Родины,

как и прочие элементы сельского хронотопа, не тронутые (городской) цивилизацией. Как отмечает М.Н. Соколов, «в реалистической культурной традиции XX в. лес – воплощение многотрудных путей человеческого познания <...>, наглядный образ родины, школа “экологической мудрости”» [7, с. 50].

Одновременно покой леса противопоставлен мирской жизни: «Ах, тишина, как отрадна и нетревожна бывает она порой, как хорошо тогда жить. И это была как раз та счастливая тишина. Хотя где-то неопределенные и по происхождению явно человеческие звуки выявляли окрестные деревни. Но это еще больше оттеняло лесную, здешнюю тишину» [1, с. 347]. Подчеркнем, что у обоих авторов тишина зачастую становится эталоном чистоты и прелести сельского мира и противопоставляется шуму города. Например, деревенская тишина «оглушает» приехавшего Егора Прокудина; ею же пытается впечатлить свою подругу шукшинский Лёнька, герой одноименного рассказа; она же не оставляет равнодушным майора из рассказа В.И. Белова «За тремя волоками». В приведенном эпизоде тишина акцентирует внимание на максимально растянутом, практически неподвижном времени хронотопа леса. Такое авторское решение можно объяснить поэтикой самого рассказа, которая заключается в том, что главными героями выступают не столько люди, сколько окружающая природа. «В целом, в лирических пейзажных зарисовках, прежде всего, важно изображение лица природы, одухотворенного и опозитизированного; <...> психология же чувств/переживаний персонажа, как правило, детально не раскрывается» [5, с. 155-159]. Таким образом, замедленное время указывает на глобальность, гармоничность существования «героев»: леса и реки. Иными словами, хронотоп как неделимое целое как бы разбивается, и Время служит характеристикой, признаком Пространства-персонажа.

В рассказе В.И. Белова «Кони» (1960-е) обнаруживается сближение художественных функций Дома и леса, основанное на общей семантике «защищенного», «сокровенного» пространства, справедливо отмеченной Д.Н. Замятиным в статье «Неуверенность бытия: образы дома и дороги в фильме “Зеркало”»: «Незнакомец приходит по дороге через поле и встречается с матерью на границе поля и леса; тут же, в лесу, находится дом. Весь разговор, полный загадочных недоговоренностей, проходит на границе между домом и дорогой, между лесом и полем, между сокровенным и откровен-

ным» [3, с. 14-22]. Такое семантическое соответствие встречаем в беловском рассказе: «Лабутя сколотил себе на лесной развилке дощатый шалаш, устлал его ветками, сухим белым мохом и все дни и ночи проводил в лесу, приходя домой только за харчами. <...>. Он был счастливым и добрым в своем лесу. Раза три в день он палил из ружья, и эхо выстрелов долго перекатывалось над лесом. Кони уходили пастись далеко-далеко, но он всегда знал, где они: приложив ухо к земле, он слышал их за много километров и знал, что в лесу все спокойно» [1, с. 466]. Будучи частью леса, построенный шалаш усиливает ассоциацию лес – Дом. Хрупкое лесное сооружение является метафорой безмятежной жизни старого пастуха. На нем же острее всего отражаются драматические перемены в судьбе героя: «Лабутя дремал в шалаше. <...>.

Лабутя не слышал, как с поля к шалашу вышел Серега. <...>. Он <...> вытащил бересту из-под крыши, зажег и снова подложил туда же. <...>. Когда огонь охватил все Лабутино сооружение, пастух выскочил из дверей <...>. Серега хохотал, катаясь на траве» [1, с. 468]. Прodelав нелепую шутку, парень сообщает пастуху решающую новость: «– Лабутя! – крикнул Серега уходя. – Председатель велел завтра с утра гнать лошадей в деревню. Всех будут сдавать государству! <...>.

Лабутя, одумавшись, растерялся, огляделся вокруг. Круглые бездонные глаза Вереи ласково глядели на него, где-то в лесу кричал ястреб, тлели доски разломанного, обгоревшего шалаша» [1, с. 468]. Таким образом, космос героя, составляемый любимым делом и местом жизни, оказывается разрушен. Сгоревший шалаш – символ этого краха. А недалекий Серега, представитель «чужого» пространства, олицетворяет силу извне, способную без видимых причин «играючи» уничтожить целый мир маленького человека.

«Образ леса выступает в качестве культурологической константы русского самосознания, в качестве символа русской ментальности. В структуре национальной картины мира русского человека этот образ представлен на всех уровнях. Однако каждый раз он воссоздается в той или иной ипостаси: с одной стороны, лес – это храм для души и тела, с другой – лес «вызывает» на поединок, в котором должен быть выявлен победитель и побежденный» [4, с. 126-130]. Именно в этих двух функциях, выделенных К.М. Карасевой, лес реализует себя в рассказе В.М. Шукшина «Охота жить» (1967). Изначально лесное пространство служит родной «стихией»,

Домом старого лесника: «На душе у Никитича легко. <...>. Любил тайгу. Особенно зимой. Тишина такая, что маленько давит. Но одиночество не гнетет, свободно делается; Никитич, прищурившись, оглядывался кругом – знал: он один безраздельный хозяин этого большого белого царства» [8, т. 3, с. 90]. Но именно лес дает приют беглому эзку, не сумев оградить старика от опасности: как и в беловском рассказе «Кони», пришлый человек несет разрушение самодостаточной системе. Если смысл жизни Никитича заключается в охране леса и исчерпывается этим, то беглец стремится к свободе, а значит и к преодолению всяческих преград (в том числе стены леса и избушки лесника): «Парня потянуло к окну. Отогрел дыханием кружок на стекле и все смотрел и смотрел в ночь.

– Кого ты щас там увидишь? – удивился Никитич. <...>.

– Воля, – сказал парень. И вздохнул. Но не грустно вздохнул. И про волю сказал – крепко, зло и напористо» [8, т. 3, с. 93]. Ассоциация «окно – воля» выдает «происхождение» пришельца (именно окно служит единственной визуальной связью арестантов с внешним миром). Как замечает А.И. Куляпин, «герои Шукшина вообще очень часто и охотно пользуются окном – входом/выходом нерегламентированным, а не дверью <...>. В этом предпочтении сказывается свойственное многим шукшинским персонажам стремление уйти от нормы даже ценой чудачества» [2, с. 120]. Нарушением «нормы» в судьбе героя служит побег из тюрьмы, который крайне редко совершается через дверь, следовательно, окно (возможно, бессознательно) облюбовано им как альтернативный выход. Этот образ перекликается с мотивом ухода героя потайной тропой, указанной Никитичем. Таким образом, в шукшинском рассказе также происходит наложение образа Дома и леса на основе сходной семантики ограниченного, «сокровенного» пространства.

Семантикой смерти лес наделяется в рассказе В.М. Шукшина «Сураз» (1970). Укромное пространство избранно главным героем для совершения самоубийства: «Спирька <...> свернул с дороги в лес, въехал на полянку, заглушил мотор, вылез, огляделся и сел на пенек.

“Вот где стреляться-то, – вдруг подумал он спокойно. – А то – на кладбище припорол. Здесь хоть красиво”» [8, т. 5, с. 131]. Как и герой «Калины красной», отчаявшийся персонаж находит утешение в контакте с природой. Причем регламентированный мир людей, обозначенный квадратами кладбища, с которым герою не удается

ужиться, также противопоставлен гармоничному лесу, где даже пень, на котором сидит герой, имеет свое уникальное значение. Особую роль здесь играет внешняя красота персонажа, неоднократно подчеркиваемая автором и противопоставленная неуправляемому, взбалмошному характеру Спирьки. Однако истинная, кроткая прелесть души героя проявляется в предсмертном единении с природой.

Таким образом, несмотря на то, что в прозе В.И. Белова лес как часть сельского хронотопа воплощает Родину, Дом, а у В.М. Шукшина предстает одновременно и «защищенным», и «опасным» пространством, в совокупном художественном мире писателей лес приобретает черты развернутого психологического параллелизма: метафорическую способность уподобления и отражения мира человеческой души и мира одушевленной природы.

Библиографический список

1. Белов, В. И. Повести и рассказы / В.И. Белов. – Москва : Известия, 1980. – 608 с.
2. Дмитриева, Л.М. Семиотика русского мира в культуре трансграничного региона : монография / Л.М. Дмитриева, А.И. Куляпин, Н.В. Халина. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2014. – 228 с.
3. Замятин, Д.Н. Неуверенность бытия: образы дома и дороги в фильме «Зеркало» / Д.Н.Замятин // Киноведческие записки – 2007. – № 82. – С. 14–22.
4. Карасева, К.М. Макрообраз леса в тетралогии Ф.А. Абрамова «Пряслины»: мифологический контекст / К.М. Карасева // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2010. – № 123. – С. 126–130.
5. Михеичева, Е.А. Пейзаж как форма психологизма в ранних рассказах И.А. Бунина / Е.А. Михеичева, С.В. Зеленцова // Ученые записки ОГУ. Сер.: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – №2. – С. 155–159.
6. Нагина, К.А. Пустыня и лес в повести Л.Толстого «Казак» / К.А. Нагина // Известия ВГПУ. – 2010. – № 2. – С. 141–145.
7. Соколов, М.Н. Лес / М.Н. Соколов // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – Москва, 1992. – Т. 2. – С. 50.
8. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 9 т. / В.М. Шукшин. – Барнаул : ИД «Барнаул», 2014. – Т. 3, 5, 6.

КАТУНЬ И ВОЛГА В МИФОГЕОГРАФИИ В.М. ШУКШИНА

Географию в текстах Шукшина вытесняет мифогеография, которая «имеет дело не с реальностью наблюдаемых объектов, а с реальностью разнородных представлений» (И.И. Митин). В русской культуре с Волгой связано множество преданий, легенд и мифов. Шукшин также внес существенный вклад в обогащение волжской мифологии. В представлении писателя Волга – это, прежде всего, разинский locus.

Горная Катунь совсем не похожа на равнинную Волгу, тем не менее, в мифогеографии Шукшина две реки странным образом уподоблены. Основанием для сближения стало сопоставимое влияние этих рек на мировосприятие и психологию людей, обитающих в их ареале. По Шукшину, реки играют ключевую роль в формировании особенностей характера и ментальности человека.

Ключевые слова: мифогеография, геопоэтика, образ, символ, художественное пространство, волжский текст, национальный характер.

Первая подборка рассказов Шукшина, опубликованная журналом «Новый мир» (1963, № 2), была озаглавлена «Они с Катуни». Название цикла подчеркивает ключевую роль алтайской реки в формировании особенностей характера и ментальности героев рассказов «Игнаха приехал», «Одни», «Классный водитель», «Гринька Малюгин».

Не менее показателен другой факт. Вспоминая о своем детстве, Шукшин непременно сообщал читателям, что его родное село Сrostки находится на берегу Катуни. Так, в интервью корреспонденту газеты «Ленинская смена» (февраль 1966 г.) режиссер рассказывал: «Самые счастливые дни я провел в селе Сrostки, что стоит на берегу шумной и бурливой реки Катунь, берущей свои истоки с Алтайских гор» [13, т. 8, с. 85].

Сrostки расположены в нижнем течении Катуни, всего в 53 километрах от устья реки. В восприятии Шукшина, с одной стороны, село перемещается чуть ближе к месту слияния Катуни и Бии, но, с другой стороны, к Сrostкам почти вплотную придвигаются горы. Для Шукшина важно местоположение родной деревни в той точке, где горная река превращается в равнинную. В незаконченном очерке «Село родное» (1966?) он писал: «Село наше большое, Сrostки называется. Стоит оно на берегу красавицы Катуни. Катунь в этом месте вырвалась на волю из каменистых теснин Алтая,

разбежалась на десятки проток, прыгает, мечется в камнях, ревет... Потом, ниже, она несколько успокаивается, круто заворачивает на запад и несется дальше – через сорок километров она встретит свою величавую сестрицу Бию и умрет, породив Обь» [13, т. 9, с. 28].

Географию в текстах Шукшина вытесняет мифогеография, которая, по определению И.И. Митина, «имеет дело не с реальностью наблюдаемых объектов, а с реальностью разнородных представлений» [9, с. 13. Курсив автора].

Описание реальной Катунь в очерке «Село родное» едва ли не дословно совпадает с описанием вымышленной Баклани в романе «Любавины» (1965): «Стремится с шипением бешеная река. Здесь она вырывается из теснины каменистых берегов, заворачивает влево и несется дальше, капризно выгнув серебристую могучую спину» [13, т. 2, с. 163]. Образ горной реки, вырвавшейся «из теснин на волю», безусловно, символичен, на что обратили внимание уже первые критики романа. Финальная сцена романа – разговор Кузьмы Родионова и Феди Байкалова вовсе не случайно происходит на берегу реки. «Ревет беспокойная Баклань, прыгает в камнях, торопится куда-то – чтобы умереть, породив новую большую реку» [13, т. 2, с. 254]. Все, что произошло за год жизни на глазах Кузьмы и Феди Байкалова, – считает Н. Лагина, – «похоже на эту стремительную и суровую сибирскую реку» [7, с. 252]. Более того, формулой «беспокойная Баклань» можно, пожалуй, одинаково успешно охарактеризовать как реку, так и деревню, недаром они носят одно название.

Свой первый фильм Шукшин изначально собирался снимать на малой родине. В коротеньком письме к сестре и матери (июль 1963 г.) он трижды повторяет, что планирует выбрать в качестве съемочной площадки именно Сростки:

«Начал работать как кинорежиссер – снимаю фильм по своему же сценарию. Снимать его буду на Алтае, наверно, в Сростках. <...>

Я думаю, что база наша (со мной приедет съемочная группа человек 50 и много техники) будет в Сростках. <...>

Думаю, что мне все-таки больше понравится снимать в Сростках» [13, т. 8, с. 249–250].

Однако, в конечном счете, съемочная группа остановилась на селах Майма, Манжерок, Усть-Сема и некоторых других местах

вдоль Чуйского тракта. Перенос действия фильма дальше в горы, видимо, был неизбежен, и дело не столько в завораживающей красоте природы Горного Алтая, сколько в программной соотнесенности главного героя фильма с «яростной» Катунью, каковой она является только в верхнем течении. В рассказе «Классный водитель», положенном в основу сценария, не случайно указывалось, что Пашка Колокольников «был родом из кержаков, откуда-то с верхних сел по Катуню» [13, т. 1, с. 186]. А киноповесть «Живет такой парень» (1964) начинается поэтичным описанием реки: «И еще есть река на Алтае – Катунь. Злая, белая от злости, прыгает по камням, бьет в их холодную грудь крутой яростной волной, ревет – рвется из гор. А то вдруг присмирееет в долине – тихо, слышно, как утка в затоне пьет, за островом. Отдыхает река. Чистая, светлая – каждую песчинку на дне видно, каждый камешек. И тоже стоит только разок посидеть на берегу, когда солнце всходит... Красиво, очень красиво! Не расскажешь словами» [13, т. 1, с. 272]. Авторский курсив призван подчеркнуть откровенный символизм этой части текста.

Катунь – река бурная, опасная, злая, непредсказуемая и, в то же время, – могучая, прекрасная, свободная и чистая. Те же качества приобретают люди, родившиеся и выросшие на ее берегах. М. Х. Кусмидинова в статье «Формирование концепта реки в русской культуре на примере Волги» справедливо утверждает: «Река творит особый склад и характер народа, способствует формированию национальной ментальности на уровне подсознания» [6, с. 205].

Горная Катунь совсем не похожа на равнинную Волгу, тем не менее, в мифогеографии Шукшина они странным образом уподоблены. Основанием для сближения стало сопоставимое влияние этих рек на мировосприятие и психологию людей, обитающих в их ареале. Масштаб воздействия, разумеется, несоизмерим: региональный – в первом, и общенациональный – во втором случае. В русской культуре «Волга выступает одним из главных гидромаркеров, вокруг которого складывался огромный пласт культурных элементов (мифов, поэтических образов, верований, рациональных и иррациональных представлений, связанных с хозяйственной деятельностью, и т. д.)» [6, с. 205].

Интерес Шукшина к «волжской мифологии» отчасти обусловлен его происхождением. «Прадеды Шукшина переселились в середине XIX века на Алтай из Самарской губернии. Об истории это-

го переселения он знал, не случайно его так притягивала Волга...» [2, с. 7-8]. В романе «Я пришел дать вам волю» (1970) Шукшин даже устанавливает ассоциативную связь между своей фамилией и названием одного из притоков Волги, возводя тем самым почти напрямую собственную генеалогию к участникам крестьянской войны. Разинский «патриарх» рассказывает атаману про свою малую родину: «Там вон в Волгу-то, справа, Сура вливается, а в Суру – малая речушка Шукша... Там и деревня моя была, тоже Шукша. Она разошлась, деревня-то. <...> Разошлись по свету куда глаза глядят. Мне-то что? – подпоясался да пошел. А с семьями-то – вот горе-то. Ажник в Сибирь двинулись которые... Там небось и пропали, сердешные...» [13, т. 4, с. 278–279].

В представлении Шукшина Волга – это, прежде всего, разинский locus, что, конечно, во многом справедливо. Известный культуролог А. Люсый вполне обоснованно отметил: «Волга изначально, практически в момент ее цивилизационного пересечения, образовала роковой водоворот русской истории и культуры. “Гением места” (нижнее)волжского хронотопа стал не волжский разбойник Ермак, нашедший свое геополитическое применение восточнее, а Степан Разин...» [8, с. 227].

Жизнетворческая стратегия Шукшина базировалась на идентификации себя со Степаном Разиным. Яркий эпизод, относящийся ко времени учебы Шукшина во ВГИКе, приводит в своих воспоминаниях сестра писателя: «...он вымеривал хозяйскую комнату со сжатыми кулаками и говорил: “Я – Стенька Разин!” А я ему: так Стенька Разин – бунтарь. “А я и есть бунтарь, я ишу правду на земле”» [3, с. 441–442]. Не откажется от самоотождествления с Разиным и поздний Шукшин, мечтавший сняться в роли предводителя народного восстания в фильме «Я пришел дать вам волю». Шукшин с легкостью проецирует разинские черты на себя и свои – на Разина.

В письме И. Попову (12 ноября 1961 г.) Шукшин передает впечатления от пребывания на Волги: «Был недавно в Сталинграде. Волга... – вот покой! Ух, какая матушка!..» [13, т. 8, с. 245]. В романе «Я пришел дать вам волю» Разин также наслаждается «покоем, какой дарила Волга» [13, т. 4, с. 93].

Волга – это пространство, в котором покой соединяется с волей. Вот почему место хрестоматийного чеховского призыва «в

Москву, в Москву, в Москву!», в текстах Шукшина занимает клич «На Волгу!»

Николая Иваныча из рассказа «Два письма» (1967), несмотря на внешне успешную жизнь, гнетет ощущение несвободы. «Была у меня мысль: поехать нам с тобой в деревню нашу, да ведь... как говорят: не привязанный, а визжишь. Жены-то бунт поднимут», – пишет он другу детства [13, т. 3, с. 109–110]. Выход видится ему в путешествии на Волгу: «Давай, слушай, махнем куда-нибудь вместе? Только не в Гагры, ну их к черту. На Волгу куда-нибудь? Ты прозондируй свою половину, я свою: соблазним их кострами, рыбалкой, еще чем-нибудь. Остановимся где-нибудь в деревушке на берегу, снимем хатку...» [13, т. 3, с. 110].

«На Волгу, братцы! Там – раздолье!» – выкрикивают разинские казаки, отстаивая волжский маршрут движения войска [13, т. 4, с. 163]. И их оппонент Матвей Иванов прекрасно понимает мотивы такого выбора: «На Волге, знамо, хорошо – вольно. Опять же, погулять – где? На Волге. Там душу отвести можно» [13, т. 4, с. 175]. Трижды бросает клич «– Айда на Волгу! <...> Хоть погуляем» и «гулевой атаман» из повести-сказки «До третьих петухов» [13, т. 7, с. 197, 236].

Притягательная сила Волги не исчерпывается, естественно, столь соблазнительной для русского человека возможностью погулять на воле. Волга – это еще и «колдовская река» [10, с. 605], с ней в русской культуре связано множество преданий, легенд и мифов. Шукшин также вносит свой вклад в обогащение волжской мифологии. На Волге, по Шукшину, не слишком удивляет даже повторение евангельского чуда хождения по воде.

В письме к младшей дочери из Байкальска (июль 1969 г.) Шукшин шутливо обыгрывает библейский сюжет: «По Байкалу пешком еще никто не ходил, но не исключено... Здесь все очень радуются и, возможно, кому-нибудь удастся пройти по Байкалу, “яко посуху”». Однако шуточный пассаж завершается вдруг довольно серьезным восклицанием: «Было же на Волге!» [13, т. 8, с. 272]. Комментируя этот фрагмент письма, Д.В. Марьин высказал предположение, что Шукшин подразумевает здесь задуманную для будущего фильма о Степане Разине сцену переправы казаков через Волгу, «в основу которой мог быть положен реальный факт, подчерпнутый писателем из исторической литературы» [13, т. 8, с. 463].

Г.И. Бурков вспоминает: «Шукшин рассказывал о том, как будет снимать казаков, которые переправляются, стоя на лошадях, через Дон. Поднимается над водой пар, стелется над поверхностью, и вдруг появляется в дымке фигура одного, второго, третьего, и вот уже целое войско казачье будто по воде идет, по самой дымке. Неторопливо приближается... А потом туман начинает подниматься, и показываются головы плывущих лошадей, а на них казаки стоят...» [1, с. 247]. Также Шукшин поделился своим замыслом с другом и троюродным братом И.П. Поповым: «... он говорил о кадре, когда казаки, стоя на спинах лошадей, переплывают Волгу, из-за тумана получалось, как Христос идет по воде» [11, с. 187]. Если учесть, что в романе «Я пришел дать вам волю» параллель Разин – Христос проводится весьма последовательно, то предположение Д. В. Марьина выглядит убедительно.

Христианские мотивы парадоксально сочетаются в романе Шукшина с элементами языческих верований, предполагающих одухотворение природы. Волга в рамках этой системы представлений обожествляется.

После убийства ни в чем не повинного казака Куприяна Разин произносит слова христианской молитвы: «– Господи, господи, господи-и! – стонал Степан. И скреб землю, и озирался. – Одолею меня дьявол, Ларька. Одолею, гад: рукой моей водит. За что казака сгубил?! За что-о?!» [13, т. 4, с. 272]. Но далее христианскую молитву, не способную смягчить мук атамана, сменяет языческая:

«Тихо говорили между собой у шатра есаулы. И поглядывали в сторону берега: там все сидел атаман и все тихо покачивался, покачивался, как будто молился богу своему – могучему, древнему – Волге. Иногда он бормотал что-то и тихо, мучительно стонал.

Луна поднялась выше над крутояром; середина реки обильно блестела; у берега, в черноте, шлепались в вымоины медленные волны, шипели, отползая, кипели... И кто-то большой, невидимый осторожно вздыхал» [13, т. 4, с. 273].

Убийство персидской княжны – это, бесспорно, один из центральных эпизодов волжского текста. Среди разнообразных интерпретаций варварского поступка Разина особой популярностью пользуется версия жертвоприношения. Она фигурирует как в фольклорных, так и в литературных источниках. Голландский путешественник XVII века Ян Стрейс, лично встречавшийся с Разиным, в книге «Три путешествия» свидетельствует: «В один из по-

следующих дней, когда мы второй раз посетили казачий лагерь, Разин пребывал на судне с тем, чтобы повеселиться, пил, бражничал и неистовствовал со своими старшинами. При нем была персидская княжна, которую он похитил вместе с ее братом. Он подарил юношу господину Прозоровскому, а княжну принудил стать своей любовницей. Придя в неистовство и запьянев, он совершил следующую необдуманную жестокость и, обратившись к Волге, сказал: «Ты прекрасна, река, от тебя получил я так много золота, серебра и драгоценностей, ты отец и мать моей чести, славы, и тьфу на меня за то, что я до сих пор не принес ничего в жертву тебе. Ну хорошо, я не хочу быть более неблагодарным!» Вслед за тем схватил он несчастную княжну одной рукой за шею, другой за ноги и бросил в реку. На ней были одежды, затканые золотом и серебром, и она была убрана жемчугом, алмазами и другими драгоценными камнями, как королева. Она была весьма красивой и приветливой девушкой, нравилась ему и во всем пришлась ему по нраву. Она тоже полюбила его из страха перед его жестокостью и чтобы забыть свое горе, а все-таки должна была погибнуть таким ужасным и неслыханным образом от этого бешеного зверя» [12, с. 340-341].

С точки зрения Стрейса Разин совершил «необдуманную жестокость». Н.И. Костомаров находит более глубокое объяснение: «Что касается обращения Стеньки к Волге, то здесь, по-видимому, он следовал народному поверью – бросить что-нибудь в реку из благодарности, после водного пути, – поверье языческих времен, когда реки считались одушевленными существами» [4, с. 331].

В книге «Бунт Стеньки Разина» Костомаров приводит фольклорную легенду, мотивирующую убийство княжны несколько иначе, но тоже в духе языческих представлений:

«Плыл (говорит народ) Стенька по морю, на своей чудесной кошке, играл в карты с казаками, а подле него сидела любовница, пленная персиянка. Вдруг сделалась буря.

Товарищи и говорят ему:

– Это на нас море рассердилось. Брось ему полонянку. Стенька бросил ее в море, – и буря утихла»» [5, 1994, с. 373–374].

Шукшин, вопреки своему намерению «отнять» у Разина «прекрасные легенды» [13, т. 9, с. 116], в киносценарии «Я пришел дать вам волю» (1968) все же не свободен от влияния традиции. Как в произведениях А.С. Пушкина, Д. Садовникова, А. Белого и мн. др.

[см. об этом: 10, с. 605-625] княжна здесь – разинский дар-жертвоприношение Волге: «Будет про это, – сказал Степан. Поглядел вдаль, на реку, промолвил вроде как с сожалением: – Волга, Волга... – Посидел еще, встал, пошел в нос... На ходу легко взял княжну, поднял и кинул в воду. Она не успела вскрикнуть. Степан прошел дальше...» [13, т. 4, с. 357].

У сцены молитвы Разина на берегу Волги есть в киноповести «Живет такой парень» почти полный дублет. После любовной катастрофы Пашка Колокольников идет на берег Катуня:

«А Пашка пошел на Катунь – пожаловаться родной реке, что не везет ему с идеалом, никак не везет.

Шумит, кипит в камнях река... Слушает Пашку, понимает и несется дальше, и уносит Пашкину тоску далеко-далеко. Жить все равно надо, даже если очень обидно» [13, т. 1, с. 285].

В шукшинских произведениях на темы современности миф становится метафорой.

Библиографический список

1. Бурков, Г.И. Хроника сердца / Г.И. Бураков. – Москва : Вагриус, 1998. – 320 с.
2. Варламов, А.Н. Шукшин / А.Н. Варламов. – Москва : Молодая гвардия, 2015. – 399 с.
3. Зиновьева, Н. Наш дом у горы Пикет / Н. Зиновьева // Шукшин В.М. Надеюсь и верую: Рассказы. Киноповесть «Калина красная». Письма. Воспоминания. – Москва, 1999. – С. 420–454.
4. Костомаров, Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей : репринтное воспроизведение издания 1873–1888 гг. / Н.И. Костомаров. – Москва : Книга, 1991. – Кн. 2. – 539 с.
5. Костомаров, Н.И. Бунт Стеньки Разина : исторические монографии и исследования / Н.И. Костомаров. – Москва : Чарли, 1994. – 640 с.
6. Кусмидинова, М. Х. Формирование концепта реки в русской культуре на примере Волги / М.Х. Кусмидинова // Теория и практика общественного развития. – 2015. – № 21. – С. 205–208.
7. Лагина, Н. Суровые годы / Н. Лагина // Знамя. – 1966. – № 3. – С. 250–252.
8. Люсый, А. Попытка вынырнуть: сборокывания на Волге, не впадающей в Каспийское море / А. Люсый // Дружба народов. – 2013. – № 7. – С. 226–241.
9. Митин, И. Мифогеография: пространственные мифы и множественные реальности / И. Митин // Communitas / Сообщество. – 2005. – № 2. – С. 12–25.

10. Одесский, М.П. Волга – колдовская река: от «Двенадцати стульев» к «Повести временных лет» / М.П. Одесский // Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты. – Москва, 2004. – С. 605–625.
11. Попов, И.П. Дневник художника / И.П. Попов. – Барнаул : Алтайский дом печати, 2011. – 203 с.
12. Стрейс, Я. Три путешествия / Я. Стрейс. – Москва : Александрия, 2006. – 496 с.
13. Шукшин, В.М. Собрание сочинений: в 9 т. / В.М. Шукшин. – Барнаул : ИД «Барнаул», 2014. – 9 т.

УДК 821.161.1

Д.В. Марьин

О СЕМИОТИЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ НЕКОТОРЫХ ТОПОНИМОВ АЛТАЯ В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА

В статье предлагается анализ некоторых наиболее ярких алтайских топонимов в прозе В.М. Шукшина в аспекте семиотики и биографии писателя.

Ключевые слова: русская литература XX в., творчество В.М. Шукшина, топос, топонимы.

Литературное произведение не может создаваться вне времени и пространства, и прежде всего, географического пространства (реального или вымышленного). Тот или иной топос по-разному может отражаться в структуре художественного произведения: либо непосредственно – т.е. служить местом действия произведения, либо опосредованно – т.е. на уровне аллюзий отражать впечатления автора от посещения данного географического объекта. Изучение роли, которую сыграл конкретный топос в жизни и творчестве писателя, есть не только необходимая дань делу реконструкции биографии автора, но и важный шаг на пути адекватной интерпретации художественного произведения и исследования истории его создания, и, таким образом, – существенный компонент филологического анализа литературного произведения. «Шукшинская география» обширна и насчитывает, по меньшей мере, около 100 объектов. Напомним, что в апреле 1947 г. семнадцатилетним юношей В.М. Шукшин внезапно покинул свое родное село и следующие 2 года – до призыва на срочную службу в ВМФ в августе 1949 года – по существу провел в скитаниях по стране: Новосибирск, Москва и Подмосковье, Владимир, Калуга. Впоследствии, став известным

актером и кинорежиссером, В.М. Шукшин объездил не только значительную часть СССР, но и побывал в ряде городов зарубежных стран (Белград, Будапешт, Гавана, Париж, Потсдам и др.), что нашло отражение не только в эпистолярной, но и в художественных произведениях Шукшина-писателя (подробнее об этом см. [2, с. 11-59]). Не удивительно, что в творчестве В.М. Шукшина целый ряд топонимов приобрел дополнительную семиотическую составляющую. И в первую очередь это относится к топонимам Алтая, родного для писателя и кинорежиссера региона.

В процессе подготовки комментариев к восьмому и девятому томам новейшего собрания сочинений В.М. Шукшина [4] у автора данной статьи накопился достаточно обширный объем сведений, касающихся «шукшинской географии» и семиотического потенциала топонимов в шукшинском творчестве. Остановимся в качестве иллюстрации лишь на двух примерах.

БАРНАУЛ. Город, административный центр Алтайского края. Основан в 1730 г. Население 635 тыс. человек (2016 г.). Барнаул занимает одно из ведущих мест в стране по числу достопримечательностей, увековечивающих память Шукшину: памятник писателю и кинорежиссеру, улица Шукшина, имя В.М. Шукшина носит краевой театр драмы, именно в Барнауле начинается программа ежегодных шукшинских чтений. В действительности же отношения писателя с городом складывались гораздо сложнее.

Шукшин крайне редко бывал в Барнауле. Достоверно известно лишь о трех случаях пребывания Шукшина в столице Алтайского края. В 1954 г. Сростинский райком КПСС предложил кандидатуру Шукшина на должность второго секретаря райкома комсомола и направил его на собеседование в краевой комитет ВЛКСМ в Барнаул. Шукшин на собеседовании был, но от номенклатурной работы отказался. В марте 1963 г. во время творческой поездки по Сибири в рамках программы «Молодые кинематографисты – народу» в крайкоме КПСС состоялась встреча участников акции с руководством края и журналистами. В ДК строителей (позже ДК «Стройгаз» на пос. Восточный), а потом и в крайкоме КПСС Шукшин показал свой дипломный х/ф «Из Лебяжьего сообщают» [1]. Присутствовавший на встрече журналист В. Явинский позже вспоминал: «Восторгов... не было и Шукшин задумчиво и даже как будто мрачновато смотрел на нас, первых зрителей». Последний раз, согласно воспоминаниям А. Заболоцкого, В.М. Шукшин был в Бар-

науле в 1972 г., в период съемок х/ф «Печки-лавочки». Шукшин и Заболоцкий посетили краеведческий музей, прогулялись по улице Ползунова – одной из старейших улиц города.

Среди жителей Барнаула бытует легенда о приезде Шукшина в Барнаул, не нашедшая, впрочем, документального подтверждения: «Однажды Шукшин приехал в Барнаул из Бийска. И у него не хватило денег, чтобы вернуться в Сростки. Может быть, он зашел бы в наш Союз писателей и ему бы там <...> одолжили бы какую-то сумму из литфонда как члену Союза писателей. Но был воскресный день. <...> Он узнал у кого-то адрес тогдашнего секретаря нашей писательской организации. Шукшин пошел по этому адресу. Одет он был серенько – в кирзовых сапогах, в фуфайке, в шапчонке какой-то... Ну постучал <...> Попросил, если хозяин дома, передать, что к нему пришел писатель Василий Шукшин. Через пять минут хозяйка ответила: «Мы такого писателя не знаем»...» [3, с. 23]. В Сростки писатель обычно добирался из Новосибирска поездом Томск – Бийск. Отчасти это объясняется особенностями транспортного сообщения: регулярная прямая авиалиния Барнаул – Москва открылась только 20 июня 1967 г. Однако совершенно очевидно, что Шукшин избегал Барнаула, старался объезжать город стороной. Причин такого отношения к городу могло быть несколько.

При жизни писателя из всех его произведений на Алтае был опубликован только рассказ «Дядя Ермолай» (Алтайская правда, 1971, 26 августа). Сдержанно приняла творчество В.М. Шукшина (главным образом киноработы) и барнаульская критика. Так В. Явинский упрекал кинорежиссера Шукшина в том, что тот «не услышал подлинного голоса сегодняшнего алтайского села» [5]. Известно, что писатель остро переживал недооценку его творчества земляками, что и нашло отражение в статье «Слово о “малой родине”» («Признание в любви»).

Причины негативного отношения Ш. к Барнаулу могут иметь и более глубокий личный характер. В незаконченном рассказе под условным названием «Солнечные кольца» писатель рассказывает о некоторых эпизодах своего раннего детства, в том числе об аресте отца и связанной с этим попыткой выселения их семьи, о том, как Василий стал «сыном врага народа». Арестованного Макара Шукшина перегнали в Барнаул: «Тогда мать и еще одна молодая баба поехали в Барнаул. Ехали в каких-то товарных вагонах, двое суток

ехали. (Сейчас за шесть часов доезжают). Доехали.<...> Потом они пошли к какому-то главному начальнику. Сидит, <...> такой седой, усталый <...>. Посмотрел в книгу и спрашивает:

- Дети есть?

- Есть, двое.

- Не жди его, устраивай как-нибудь свою жизнь. У него высшая мера наказания.

Соврал зачем-то. Отца реабилитировали в 56-м году посмертно, но в бумажке было сказано, что он умер в 1942 году» [4, т. 9, с. 41].

Эпизод характерен тем, что на самом деле «начальник» не соврал: М.Л. Шукшин был расстрелян 28 апреля 1933 по обвинению в антисоветском заговоре. Образ репрессированного отца повлиял на всю жизнь и творчество Шукшина, поэтому негативное отношение к Барнаулу теперь становится окончательно объяснимым. Барнаул для писателя – это, прежде всего, тюрьма, место, где трагически оборвалась судьба М.Л. Шукшина. Неслучайно, когда в 1988 г. решался вопрос о том, где будет установлен памятник писателю – в Барнауле или в Бийске – Н.М. Зиновьева (сестра Шукшина) высказала свое мнение: «Если где и ставить, так в Бийске».

Негативное отношение к Барнаулу нашло отражение и в творчестве Шукшина. Барнаул как определенный топос представлен в произведениях писателя тремя способами:

прямая номинация (топоним): «Барнаул» («Солнечные кольца», «Там, вдали», «Любавины»(кн.2));

перифраза: «краевой центр» («Хахаль»), «край» («Любавины» (кн.2));

метонимия: «краевые организации» («Материнское сердце»), «краевая газета» («Леля Селезнева с факультета журналистики»).

Анализ произведений В.М. Шукшина показывает, что Барнаул либо «выпадает» из пространства художественного мира писателя, либо приобретает негативные коннотации. Уже в раннем рассказе «Сельские жители» (1962) путешествие бабки Маланы в Москву предполагается по маршруту Бийск – Новосибирск – Свердловск – Москва, минуя Барнаул – «крупный ж.д. узел Западной Сибири» (БСЭ, 1950 г.). В рассказе «Залетный» председатель, возвращаясь с войны в родную деревню, делает остановку в Новосибирске. Действие рассказов «Ваня, ты как здесь?» и «Мастер» происходит в «областном городе», «Н-ске», т.е. Новосибирске (для Шукшина

характерна шифровка города по начальной букве: ср. «город Б.», «город Б-ск», т.е. Бийск в рассказах «Первое знакомство с городом» и «Сураз») хотя остальные упоминаемые в тексте топонимы – алтайские: Чебровка (Чемровка), Талица, Кулунда. Конфликтом со вторым секретарем крайкома Лукиным оборачивается поездка в Барнаул для Ивлева («Любавины». Кн. 2). Неприятное впечатление оставляет командировка в «краевой центр» у Кости Жигунова («Хахаль»), скрытое негативное отношение к Барнаулу есть и в рассказе «Материнское сердце» и повести «Там, вдали». Итак, Барнаул – это своеобразный *locus non gratus* в пространстве художественного мира В.М. Шукшина.

Лишь после смерти писателя, уже во время первых Шукшинских чтений в 1976 г., Барнаул входит в «шукшинское пространство», становится отправным пунктом по дороге «в Сростки, на Алтай, в гости к Шукшину».

ЧУЙСКИЙ ТРАКТ. В настоящее время – федеральная трасса М 52 Новосибирск – Бийск – Ташанта (956 км). Строительство Чуйского тракта проходило (с перерывами) с 1901 по 1935 гг. В г. Бийске работает музей Чуйского тракта.

В творчестве Шукшина (киносценарий «Живет такой парень», рассказы «Рыжий», «Первое знакомство с городом», статья «Послесловие к фильму») упоминается т.н. «старый Чуйский тракт» – участок магистрали от Бийска до границы с Монголией, проходящий по долинам рр. Катунь и Чуя.

На Чуйском тракте в 1963 г. проходили съемки х/ф «Живет такой парень» (1964). Музыкальной темой фильма стала мелодия рожденной на Чуйском тракте популярной народной песни «Есть по Чуйскому тракту дорога...» в обработке композитора П. Чекалова. В творчестве Шукшина рождается сложный образ Чуйского тракта, как уголка малой родины, хронотопа детства, необычайно красивого природного объекта и места, где проверяется на прочность человеческий характер. Позже в предисловии к киноповести «Живет такой парень» (1964) Шукшин точно передал этот романтический ореол тракта: «Все удалые молодцы, все головорезы былых лет, все легенды – все с Чуйского тракта. Села, расположенные вдоль тракта, издавна поставляли ему сперва ямщиков, затем шоферов. Он (тракт) манит к себе, соблазняет молодые души опасным ремеслом, сказками, дивной красотой. Стоит разок проехать от Бийска до Ини хотя бы, заглянуть вниз с перевала Чике-таман (Чик-атаман, как

зовут его шоферы) – и жутковато станет, и снова потянет перевозмочь страх и увидеть утреннюю нагую красоту гор, почувствовать кожей целебную прохладу поднебесной выси...» [4, т. 1, с. 272].

Ввиду сказанного, представляется перспективным и полезным с точки зрения комплексного филологического анализа художественного и несобственно-художественного творчества В.М. Шукшина создание специального издания по образцу энциклопедического словаря-справочника, в котором будут даны достаточно полные сведения о месте и роли конкретных географических объектов в жизни и творчестве писателя.

Библиографический список

1. Логвинов, Е. В поисках будущих героев / Е. Логвинов // Алтайская правда. – 1963. – 24 февраля.
2. Марьин, Д.В. Несобственно-художественное творчество В.М. Шукшина: системное описание : монография / Д.В. Марьин. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2015. – 389 с.
3. Тихонов, В.Е. Знать и помнить: публицистика – интервью и репортажи / В.Е. Тихонов. – Барнаул : Алтай, 2011. – 109 с.
4. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 9 т. / В.М. Шукшин. – Барнаул : ИД «Барнаул», 2014. – 9 т.
5. Явинский, В. А времена меняются... / В. Явинский // Алтайская правда. – 1973. – 15 апреля. – С. 3.

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРНАЯ ГЕОГРАФИЯ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА В ПРОЗЕ В.М. ШУКШИНА

В статье реконструирован актуальный для В.М. Шукшина образ советской страны. Воспроизводя в своем творчестве характерную для советской культуры 1950-1970-х гг. модель географического пространства, писатель одновременно подвергает ее трансформации, корректирует ее собственной системой приоритетов. Представляя данную модель сквозь призму восприятия «наивного», «некультурного» героя, он подвергает характерной инверсии основные советские идеологические позиции.

Ключевые слова: В.М. Шукшин, советская культура, география, культурный миф, провинция.

В разгаре диспутов о национальном компоненте в прозе В.М. Шукшина, которые велись и ведутся в шукшиноведении начиная с 1960-х гг., если не совсем забылось, то несколько отодвинулось на второй план то обстоятельство, что шукшинский персонаж уже не только русский крестьянин, но и «советский человек», если понимать под этим типологическим определением потребителя советской культурной продукции, к которой надлежит отнести и культурную мифологию. Этот персонаж и чувствует, и ощущает себя совершенно типично для человека новейшей социалистической формации: «Он с корня съехал. Он только что родился. Кто его, такого, заготовил, не помнит» [1, с. 55]. «Советская» ипостась собственного героя интересует писателя не в меньшей степени, чем крестьянская, и этот интерес сделал Шукшина прекрасным специалистом в различных областях советской культуры, в том числе и в сфере советской географии. Сам писатель, как известно, отличался мобильностью, и его знакомство с картой Советского Союза отнюдь не было умозрительным. Неудивительно, что он заставляет постоянно перемещаться и своих героев. Интересно отметить, однако, что, в то время как сам Шукшин, неоднократно получавший призы европейских кинофестивалей, имел достаточно солидный опыт поездок за рубеж, маршруты его литературных путешественников практически никогда не пересекают государственных границ. Отказ Шукшина от изображения культурной экзотики засвидетельствовал, по всей видимости, принципиальную позицию ху-

дождника, ограничивающего собственное поле зрения горизонтом мира рядового советского человека.

К концу 1950-х – началу 1960-х годов – времени, к которому приурочено вступление писателя в литературу, – конструирование советской географии было в целом завершено, и страна привыкла узнавать себя в новом пространственном облике. Специфика советской топографии заключалась в том, что новое пространственное решение было предназначено почти исключительно для «внутреннего пользования», адресовано преимущественно жителям своей страны. «Советская культура – культура воспаленных границ» [4, с. 114]. Советская культурная топография закрыта и самодостаточна: насколько гражданин СССР хорошо ориентировался в культурном пространстве собственной державы, настолько плохо он представлял себе мир за ее пределами. Собственно, в этом не было необходимости: СССР стал вселенной советского человека.

Равно и герой шукшинской прозы вынужденно ограничивает свой кругозор пределами страны Советов. Что же касается заграничного пространства, то, преломленное в призме советского взгляда, оно необходимо специфицируется как инобытие своей культуры и разворачивается в различных оттенках смысловой палитры чуждости: «У бакланских бытовало понятие – “горы”, “с гор”, “в горы”, – но никто никогда не сказал бы “за горами”. Никто не знал, что там. Может, Монголия, может, Китай, – что-то чужое» [6, т. 2, с. 10]. Культурное инобытие в сознании советского человека легко трансформируется в свой конечный субститут – физическое небытие. В шукшинском рассказе «Жена мужа в Париж провожала» (1971) мотив заграникомандировки во французскую столицу совершенно прозрачно коррелирует со смертью главного героя: «– Так? – спросил себя Колька. – Значит жена мужа в Париж провожала? – Закрывл окно, закрыл форточку. Закрывл дверь. <...> Взял карандаш и крупно написал на белом краешке газеты: “Доченька, папа уехал в командировку”. Положил газетку на видное место... И включил газ, обе горелки...» [6, т. 5, с. 213]. Хочется отметить, что этот Париж, ставший в творчестве писателя ни много ни мало символом смерти, и реальный город, непосредственно ему знакомый, составляют любопытный контраст, наглядно демонстрирующий шукшинский механизм отбора и трансформации культурного материала. По свидетельству Глеба Панфилова, столица Франции произвела на Шукшина самое приятное впечатление: «А Париж ему

понравился. Очень! Он купил там свою голубую мечту – карманные часы...» [5, с. 259].

Итак, космосом рядового советского человека стали хотя и необъятные, но, тем не менее, замкнутые и почти абсолютно непроходимые просторы «родины своей». Как уже было сказано, заграничный опыт героя прозы Шукшина, в полном соответствии с этим правилом, стремится к нулю. Немногочисленные (и, поэтому, тем более значимые) исключения представляют собой персонажи, имеющие за плечами войну и хранящие память о плене; однако и здесь опыт проживания иного пространства и иной культуры никогда не разворачивается в рассказ, противится вербализации. Именно в этом ракурсе решается тема плена уже в одном из самых ранних произведений писателя – рассказе «Экзамен» (1962). Сюжет о том, как некий молодой человек сдавал и не сдал экзамен по русской литературе, прочитывается как рассказ о трудном испытании на право называться русским человеком, испытании, которое неожиданно для самих себя оказываются вынуждены выдерживать и экзаменуемый студент, и профессор-экзаменатор. Главным критерием «русскости» служит в шукшинском рассказе знакомство с текстом «Слова о полку Игореве» – «величайшего национального произведения», повествующего о том, «как чувствует себя русский человек в плену» [6, т. 1, с. 52-53]. Молодой человек, который из всего «Слова» прочитал только преди-словие, обнаруживает, тем не менее, духовную близость персонажу отечественной истории, поскольку, как выясняется, и сам побывал в плену. Однако все попытки профессора разговорить студента, заставить рассказать о плене («Подробнее. <...> Учитесь говорить, молодой человек! Ведь надо же уметь говорить. Как бежали?») [6, т. 1, с. 54] разбиваются о нежелание его визави слагать новое «Слово о полку...»: «Студент сел. Опять взял билет и стал смотреть в него. Ему хотелось скорей уйти» [6, т. 1, с. 54]; «...– Это долго рассказывать, профессор» [6, т. 1, с. 54]; «Ему этот разговор явно становился в тягость» [6, т. 1, с. 54]. Вся беседа в конце концов замыкается тематикой молчания, при этом молчание в плену («– О чем вы там говорили между собой? <...> – Ни о чем. О чем говорить?») [6, т. 1, с. 54]) оборачивается молчанием о плене («Помолчали» [6, т. 1, с. 54]; «Долго после этого молчали...» [6, т. 1, с. 56]). В этом, собственно, и раскрывается секрет непрочитанного произведения, равно как и суть конфликта двух персонажей: профессор, не имеющий соответ-

ствующего личного опыта, нуждается в тексте, дескрипции, но для студента непосредственно пережитая им трагедия пленения выражается в молчании, а не в слове, пусть даже это «Слово о полку Игореве» – «самая изумительная русская песня» [6, т. 1, с. 56].

В модальности молчания раскрывается тема плена и в позднем рассказе «Чужие» (1974). Это произведение построено на столкновении двух текстов, один из которых представляет собой выписку из книги о персонаже отечественной истории, великом князе Алексее, повинном в поражении русских при Цусиме и «перекочевавшем за границу», в Париж; другой текст повествует о деревенском пастухе Емельяне, прошедшем русско-японскую войну, но рассказывающем о чем угодно, только не о войне и не о японском плене, в котором побывал: «Что он воевал, меня это не удивляло <...>, но что он – моряк, что был в плену у японцев – это интересно. Но как раз об этом он не любил почему-то рассказывать» [6, т. 7, с. 109]. И вновь, как и в первом рассказе, замалчивание героем опыта проживания чужого культурного пространства приобретает существенное значение в плане размышлений писателя о подлинно русском духовном начале. Сложная, обширная география рассказа (Россия / Петербург / Катунь / Дальний Восток; Япония / Цусима / Порт-Артур; Европа / Франция / Париж) превращается в топографическое соответствие судеб двух персонажей-антагонистов, один из которых «упрямо торчит где-то в Париже», другой, отвергнувший чужое пространство, – «на Катуни, с удочкой» [6, т. 7, с. 112].

Неожиданной разговорчивостью – на фоне сдержанных персонажей предыдущих произведений – удивляет герой рассказа 1972 г. «Наказ». Среди поучительных историй, которыми делится со своим племянником, новоизбранным председателем колхоза, Максим Думнов, обещанием захватывающего сюжета появляется воспоминание о немецком плене: «Вот я был в Германии. Само собой, гоняли нас на работу, а работать приходилось с ихними же рядом, с немцами...» [6, т. 6, с. 73]. Сразу за этим вступлением, однако, следует инверсивный поворот, и рассказ о частном, вполне конкретном факте личной судьбы героя замещается достаточно общими размышлениями об особенностях русского и немецкого национальных характеров: «...немца, его как с малолетства на середку нацелили, так он живет всю жизнь – посередке. Ни он тебе не напьется, хотя и выпьет, и песню даже затянут... Но до края он никогда не дойдет. Нет. И работать по-нашенски – чертомелить – он

тоже не будет <...>. Но свои часы ответит аккуратно – честь по чести, они работать умеют, и свою выгоду... экономику <...> он в голове держит. Но и вот таких, как Климка Стебунов, там тоже нету. Их там и быть не может. <...> Да он там и не уродится такой, вот штука» [6, т. 6, с. 73]. Собственный уникальный опыт столкновения с другой культурой становится для Максима Думнова только поводом для широкого поля обобщений. При этом в рассуждениях простого деревенского старика совсем не трудно узнать знакомый, прекрасно разработанный в русской культурной традиции стереотип изображения специфики национального характера: «Умом Россию не понять, / Аршином общим не измерить: / У ней особенная стать – / В Россию можно только верить» (Ф.И. Тютчев). Здесь выдержаны практически все законы соответствующего жанра, начиная со сравнения именно с немцами; в результате создается впечатление, что Максим Думнов цитирует Герцена или Чаадаева. Приведем для примера один лишь фрагмент: «Их преимущество перед нами – в выработанных ими позитивных правилах; они принадлежат к великой европейской цивилизации. Наше преимущество перед ними – в нашей могучей силе <...>. Там, где их останавливает сознание, нас останавливает жандарм. Арифметически слабые, мы уступаем; их же слабость – алгебраическая, она в самой формуле» [3, с. 421]. Излишне уточнять, что в этом отрывке оппозицию русским составляют немцы.

Герой Шукшина не находит своих слов, он крайне нуждается в предзаданной модели описания, в которую он мог бы отлить, как в готовую форму, свои впечатления от встречи с чужим культурным пространством. Дескриптивная модель знакомства с другой культурой была подробнее разработана в русской классической традиции XIX – начала XX вв., в то время как советская культура 1930-х – 1960-х гг. не только не выработала соответствующей дескрипции, но и всячески табуировала данный дискурс. История публикации «Судьбы человека» (1956-1957) М. Шолохова – исключение, лишь доказывающее это правило. Не случайно, несмотря на огромный успех шолоховского рассказа и последующей его экранизации (1959), на протяжении как минимум десятка лет он оставался фактически единственным легально изданным произведением о плене. Преследование бывших военнопленных в поствоенной советской ситуации (эта тема вскользь заявлена в шукшинском рассказе) сродни необходимости указывать в анкетных дан-

ных всех родственников, проживающих за границей. За тотальным контролем скрывается откровенное недоверие к любому неразрешенному контакту с культурно-иным; соответственно, молчание, замалчивание сомнительного, с точки зрения доминирующей идеологии, опыта становится естественной защитой от советского репрессивного механизма. И в упорном молчании героев рассмотренных рассказов, и – правда, уже от обратного, – в неожиданной, явно «оттепельной» разговорчивости Максима Думнова непреложно узнается атмосфера советской эпохи.

С другой стороны, немота, поражающая вербальный аппарат советской культуры всякий раз, как речь заходит о войне и плене, оказалась весьма удобна самому писателю, который прекрасно сумел использовать эту внезапно открывшуюся семантическую лакуну, заполнив ее смыслами иной культурной парадигмы. Великая Отечественная война, как известно, на время вернула гражданину СССР русский облик; то же самое, по сути, делает в своих произведениях В.М. Шукшин. Опыт встречи с иным, чужим миром, – опыт, который предоставила шукшинскому герою, как и всем его современникам, война, – акцентирует его национальные корни, позволяет распознать в нем уже не только советского, но именно русского человека. Война делает русскую стать героев Шукшина заметней, впрочем, повсюду сквозь прорехи советского платья в них проглядывает русская натура. По сути дела, герой шукшинской прозы – это человек, который пытается всего лишь соответствовать ближайшему культурному окружению, старается грамотно и связно прочесть текст советской культуры.

География произведений Шукшина весьма обширна. Маршруты путешествующих героев позволяют писателю охватить в его произведениях практически все ключевые в культурном отношении топосы, как их манифестирует советская география. Это Ленинград, неофициальная столица, ориентированная на западную культурную модель («Постскриптум», 1972), надменная, декларирующая собственное превосходство, но, одновременно, представляющая собой и область настоящей культуры; можно взглянуть, например, на эволюцию ленинградских героинь в творчестве Шукшина: от довольно-таки легкомысленной журналистки из Ленинграда (киноповесть «Живет такой парень», 1964) до «учительницы из эвакуированных ленинградцев» [6, т. 3, с. 156], приобщившей автобиографического персонажа рассказа «Гоголь и Райка» (1968)

к «хорошим книжкам». Это курорты и санатории на юге («Два письма» (1967), «Чередниченко и цирк» (1970), «Хмырь» (1971), «Генерал Малафейкин» (1972), «Петька Краснов рассказывает» (1973), киноповесть «Печки-лавочки» (1975)); геологоразработки, тюрьмы и лагеря на севере («Свояк Сергей Сергеевич» (1969), «Непротивленец Макар Жеребцов» (1969), «Верую!» (1971), киноповесть «Калина красная» (1973) и др.). Это, конечно, Сибирь, которая в культурном сознании эпохи «с одной стороны граничила с цивилизацией, а с другой – с бесконечностью» [2, с. 80], – Алтай, Байкал («Митька Ермаков», 1970), Кемерово («Ленька», 1962). Это также Урал – граница между пространством культуры и пространством периферии («Чудик», 1967), Дальний Восток («Чужие», 1974) и, разумеется, Москва – центральная точка на карте страны Советов («И разыгрались же кони в поле...» (1964), «Жена мужа в Париж провожала» (1971), «Генерал Малафейкин», «Печки-лавочки»). В своих произведениях Шукшин, однако, не только реконструирует советскую топографию, но и подвергает ее трансформации, весьма значимой в аспекте его мировоззрения. Так, наряду с «узаконенной» географической доминантой – Москвой – в шукшинской прозе появляется альтернативный центр, которым становится, конечно, пространство «малой родины», Алтай: «Теперь, <...> оглядываясь мысленно по стране (которую, по-моему, неплохо знаю), я вижу Алтай – как если бы это мои родные полати из детства, особый, в высшей степени дорогой мир. Может, это потому (возвышение-то чудится), что село мое – на возвышении, в предгорье...» [6, т. 8, с. 52]. Пространственные корреляты («возвышение», «полати», «предгорье») приобретают в данном случае, безусловно, метафорическое наполнение, символизируют приоритетную, привилегированную жизненную позицию. Шукшинская картина вселенной предстает, таким образом, сложным, достаточно неоднородным образованием: восстанавливая географию советского мира, писатель, вместе с тем, «поправляет» ее собственной системой пространственных и ценностных координат, и делает это, разумеется, в полемических целях. О полемической позиции, занимаемой Шукшиным в отношении советской культуры во второй половине 1960-х – начале 1970-х годов, свидетельствуют сами приемы, к которым он прибегает, раскрывая, разворачивая перед читателем карту социалистической державы, какой она виделась его современнику.

География советского космоса преподносится писателем, главным образом, через восприятие героев. Путешествие становится, как правило, значительным событием в жизни его персонажей: «...рано утром Чудик шагал с чемоданом по селу. На Урал! На Урал! – отвечал он на вопрос: куда это он собрался? – Проветрить-ся надо! – При этом круглое, мясистое лицо его, круглые глаза выражали в высшей степени плевое отношение к дальним дорогам» («Чудик») [6, т. 3, с. 114-115] («плевое отношение», которому читатель, разумеется, склонен не поверить); «Накануне, ближе к вечеру, собралась родня: провожали Ивана Расторгуева в путь-дорогу. Ехал Иван на курорт. К морю. Первый раз в жизни. <...> – Да не пропадут! – воскликнул дед Кузьма, храбрый старый матрос. – Что, в Америку, что ли, едут? В Россию же» («Печки-лавочки») [6, т. 5, с. 247-248]. Значимым путешествие становится постольку, поскольку отвечает важнейшему стремлению героя выйти в «большой мир», – мир современной ему культуры и ее ценностей: «...пеньком дремучим – это я сумею прожить. Я хочу, чтобы дети мои с малых лет развитие получили! <...> Не отдых мне этот нужен!» («Печки-лавочки») [6, т. 5, с. 247]. В этом случае важен не сам факт перемещения в пространстве, но приобщение к тем смыслам, которые за ним закреплены, которые, собственно, и репрезентируют для героя культуру как таковую. Таким образом, путешествие, обещающее персонажу желанное вступление в пространство культуры, раскрывается в прозе Шукшина как чтение, как рецепция определенной суммы значений, предписанных различным географическим топосам. Задача шукшинского персонажа заключается в том, чтобы по возможности правильно артикулировать эти значения, иначе говоря, – привести себя в соответствие с тем образом, который предусмотрен топографической точкой, совпасть с готовым стереотипом в определенном месте. В итоге не столько герой читает пространство культуры, сколько это последнее «читает» героя, принуждая его становиться кем-то другим: «Я здесь не выпиваю, иногда только пива с Иваном выпьем, и все. Мы же понимаем, что на нас тоже смотрят. Дураков же не повезут за пять тысяч километров знакомить с памятниками архитектуры и вообще отдохнуть» («Постскриптум») [6, т. 6, с. 8-9]. Как правило, такая демонстрация культурной грамотности заставляет персонажей прозы Шукшина меняться не в лучшую сторону: «Такие, курносые, с круглыми глазами, попадая на курорт, чудом каким-то превозмо-

гают врожденную робость, начинают сыпать шутками, прибаутками, начинают приставать к молодым женщинам, и все громко, самозабвенно, радостно. Они считают, что на курорте так надо. Можно представить, как смутился бы этот, на заднем сиденье, если бы ему сейчас сказали: «Слушайте, это же глупо, скучно, пошло» («Хмырь») [6, т. 5, с. 171. Выделено мною. – О.С.]. Сходную нравственную метаморфозу переживает и герой рассказа «Хахаль» (1969) Костя Жигунов, который «...женится лет пять назад и ни разу еще не изменил жене, даже как-то не думал об этом» [6, т. 5, с. 21], но, очутившись в городе – «краевом центре» – впервые примеряется к возможности адюльтера. Заставляя этих персонажей пережить в финале конфуз, скандал, фиаско, Шукшин вполне однозначно демонстрирует свое отношение к подобным – «курортным», «городским» и прочим – ценностям.

Стремление понять и адекватно интерпретировать текст культуры зачастую приводит симпатичного писателю героя к смешным и нелепым ошибкам: он оговаривается, путает важное и несущественное, неверно расставляет акценты, провоцирует курьезные ситуации. Вместе с тем, в этих «анекдотах» раскрывается подлинная шукшинская оценка культурных приоритетов эпохи. Одну из таких характерных ошибок совершает герой рассказа «Постскрипtum», текст которого («чужое письмо») представляет собой, по сути, отчет о знакомстве с культурной столицей страны – Ленинградом. Однако концептуальным центром этого повествования о «памятниках архитектуры», об экскурсиях, посещении театра становится изображение интерьера гостиничного номера, в котором располагаются жалюзи, «поразительная кровать» и, как общий знаменатель этого перечня атрибутов «культуры» – туалет: «Туалет просто поразительный. Иван говорит: содрали у иностранцев» [6, т. 6, с. 8]. Тот факт, что герой путает подлинно высокие культурные ценности и низменные материальные удобства, обобщающим символом которых служит туалет рядового гостиничного номера, характеризует прежде всего саму культуру, ориентированную на западный, цивилизованно-благоустроенный эталон жизни: «Да, действительно, у иностранцев содрали много чего» [6, т. 6, с. 8].

В высшей степени показательна и та смысловая инверсия, которой – с подачи «наивных» персонажей – подвергается в повести «Печки-лавочки» культурное пространство Москвы. Откровенной сатирой на всю парадигму советских культурных ценностей, во-

площаемых Москвой, выглядит странная туристическая программа посещения столицы, «намеченная» Иваном Расторгуевым: «Я <...> наметил для себя кое-какие места, например, зоопарк. Если удастся, съезжу в крематорий» [6, т. 5, с. 285]. Вместо ключевых в культурном отношении столичных топосов – зоопарк и крематорий; на месте Кремля, как идеологическое средоточие всей советской вселенной, – ГУМ: таким предстает в последних, итоговых произведениях Шукшина пространство советской культуры.

Библиографический список

1. Аннинский, Л. Шукшинская жизнь / Л. Аннинский // Литературное обозрение. – 1974. – № 1. – С. 26-39.
2. Вайль, П. Шестидесятые. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – Москва : Новое литературное обозрение, 1998. – 368 с.
3. Герцен, А.И. О развитии революционных идей в России / А.И. Герцен // А.И. Герцен. Собрание сочинений : в 8 т. – Москва, 1975. – Т. 3. – С. 357-480.
4. Добренко, Е. Искусство социальной навигации (очерки культурной топографии сталинской эпохи) / Е. Добренко // Wiener Slawistischer Almanach. – 2000. – № 45. – С. 93-134.
5. Панфилов, Г. Три встречи / Г. Панфилов // О Шукшине: экран и жизнь. – Москва, 1979. – С. 255-261.
6. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 8 т. / В.М. Шукшин. – Барнаул : ИД «Барнаул», 2009. – 8 т.

«МЕСТО ПРЕСТУПЛЕНИЯ» В ПОЭТИКЕ В.М. ШУКШИНА

В статье рассматриваются топосы, связанные с преступлениями шукшинских героев (правонарушениями, убийствами и самоубийствами). Семиотическая напряженность пространства смерти порождает в шукшинской поэтике не только своеобразие топонимических отношений, но и их связь как с композицией персонажа, так и с концептуальным уровнем авторских философских размышлений об особенностях русского национального характера.

Ключевые слова: топос, преступление, Шукшин, поэтика, герой, рассказ, повесть.

Тема преступления и наказания в литературе второй половины XX века обсуждается в ином ключе, нежели в классический период. Вопрос о соотношении официального (законного, юридического) наказания и наказания «неписаного» (нравственного, этического) по-новому разрешается в поэтике В.М. Шукшина, хотя, как отмечает О.Г. Левашова, «не без оглядки на Достоевского» [3, с. 23]. Кроме того, не всегда обычен у писателя сам облик преступника – человека подчас беззлобного, неагрессивного, но неудачливого и непонятого окружающими. Проблема виновности/невиновности человеческой личности разрешается в характерном для творчества Шукшина философском контексте, в контексте писательских размышлений об истоках и особенностях русского национального характера.

Поступки и деяния шукшинских героев сложно однозначно определить как преступления. Как правило, это административные правонарушения, семейные «разборки» или мелкое хулиганство. Тема преступления (совершённого, планируемого, случайного), криминальная линия присутствуют во многих рассказах писателя: «Начальник», «Страдания молодого Ваганова», «Версия», «Пьедестал», «Степка», «Материнское сердце», «Лёся», в киноповестях «А поутру они проснулись...» и «Калина красная». Перед читателем предстает отсидевший некогда зэк – фальшивомонетчик, бузотёр, хулиган, алкоголик, отстаивающий свою правоту вопреки общественным нормам и морали. Криминальное прошлое сформировало взгляды героя на жизнь, он имеет собственное мнение, часто не совпадающее с мнением большинства.

Герой-преступник в прозе Шукшина часто вызывает жалость – он «без вины виноватый». До крайности его доводит ситуация, ставящая внешние преграды герою, или – другой случай: душа героя готова к празднику, но праздник никак не наступает, тянущиеся бесконечные будни начинают «мельчить» его душу. Причины, приведшие героя к преступлению могут быть и внешнего свойства: общественная несправедливость, злая жена или теща, заикленные на материальной сфере жизни, и метафизического: герой рано или поздно совершает проникновение в суть, в тайну бытия, состоящую в том, что человек рожден не для счастья, а для страдания – и преступление становится одним из путей к нему.

Примечательно, что описания самого топоса тюрьмы (здесь и далее курсив наш – Е.Х.) не возникает в авторской речи. Как правило, герои рассказывают о тех местах, где отсидели (или откуда сбежали). Так, герой одноименного рассказа Степка романтизирует место своего заключения, совершая побег из тюрьмы, не досидев всего три месяца: «Там хорошо. Я, например, здесь раз в месяц кино смотрю, так? А там – в неделю два раза. А хошь – иди в красный уголок, там тебе лекцию прочитают: «О чести и совести советского человека» или «О положении рабочего класса в странах капитала» [4, т. 1, с. 242].

Не изображается в художественном мире Шукшина и сама сцена совершения преступления. Писатель целомудренно избегает детализации насилия, исключение не составляет и киноповесть «Калина красная», где не показано убийство Егора Прокудина, а введен только мотив крови (точнее – ярко-красных пятен), оставляемой на деревьях.

В цепочке криминального сюжета Шукшин чаще всего останавливается на такой его части, как судебное разбирательство. Сцены суда присутствуют во многих шукшинских текстах. Представители официальной власти – прокуроры, судьи, иногда милиционеры – как правило, изображаются отрицательно. Так, в рассказе «Мой зять украл машину дров!» Веня Зяблицкий не может разрешить вопрос о тех, кто наказывает. Слушая на суде уверенного в официальной правде прокурора, он чувствует следующее: «Его сковал ужас... Не ужас перед тюрьмой...Его охватил ужас перед этим мужчиной... Доказывает, доказывает, доказывает – надо сажать. Это непостижимо. Как же он потом... ужинать будет, детишек ласкать, с женой спать?» И когда Веня случайно подсаживает

представительного мужчину (прокурора) в свою машину, то от нахлынувшей «нахальной веселости» решает ухнуть вместе с ним с моста в реку. «Он даванул на газ и бросил руль... Веня глянул на прокурора... И увидел его глаза – большие, белые от ужаса. А потом уж на него боком навалился прокурор и вцепился в руль. Так они и съехали с моста: Веня смеялся и давил газ, а прокурор рулил. А когда съехали с моста, Веня скинул газ и взял руль. И остановился» [4, т. 5, с. 246].

Семиотичность обозначенного пространства несомненна: река, мост мифологически связаны с переправой в другой мир, причем перевозчиком-Хароном выступает не профессиональный шофер Венька, а не умеющий водить машину прокурор – «перевозчик» человеческих душ в тюремный мир. Исследователь А.И. Куляпин отмечает, что «идея зависимости человека от locus'a, характерная для мифологических представлений, актуальна и в художественном мире Шукшина» [2, с. 55].

Кроме того, сцена передает одну из главных мыслей писателя – общечеловеческого равенства людей перед главным законом жизни – перед смертью. Именно проверка в таких критических ситуациях высвечивает нутро шукшинских героев, когда граница проводится уже не между преступником и правым, а между способным остаться Человеком в исключительной ситуации или предать свое человеческое ядро, свою сущность.

В начале рассказа Венька совершает хулиганство – запирает тещу в уборной и заколачивает гвоздями. Маргинальное содержание обоих топосов преступления – туалета и моста (псевдокультурная латентность одного и соединительно-разделительная функция другого) – подчеркивается за счет пограничного состояния души героя. Веня Зяблицкий готов дважды рискнуть собственной свободой ради восстановления справедливости, но его «бунт» не дает результатов, лишь чувство усталости от жизни. В контексте последнего особо следует оговорить те произведения Шукшина, где место совершения преступления связано с самоубийством героя.

Главный герой рассказа «Сураз» – Спирька Расторгуев, красивый, похожий на молодого Байрона, отсидевший 5 лет в тюрьме строгого режима за хулиганство и применение огнестрельного оружия при задержании, влюбляется в приехавшую в село вместе с

мужем учительницу пения. Да так влюбляется, что готов с ружьем убить мужа, унизившего и оскорбившего Спирьку.

Бега по селу с ружьем, герой испытывает сначала злость и ненависть, но будучи по натуре добрым и щедрым человеком (для Шукшина это часто совместимые с жестокостью качества) быстро ощущает прилив других чувств – тоску от собственной несостоявшейся жизни, от недостижимости мечты о любимой женщине. В итоге в лесу, на «веселой полянке» [4, т. 5, с. 132] Спирька стреляет в себя из того ружья, что предназначалось для мести. Описание лесной поляны занимает два абзаца, ведущий мотив этой части текста – мотив красоты и гармоничности природного мира. Шукшин показывает смерть героя именно на этом месте потому, что красота бытия и есть невоплощенная мечта Спирькиной жизни. Эпитет «веселая» (полянка) контрастирует с трагической интонацией финала, оплакивающего еще одну не сложившуюся человеческую жизнь, потенциально заданную в детстве другим вектором – внешней похожестью на легендарного Байрона.

Обращает на себя внимание поза героя – та же, что будет позже выбрана автором и для смерти Егора Прокудина («Калина красная»). «Лицом в землю», ничком – герои как будто прислушиваются к чему-то, ищут в токах земли ту правду, что не далась им при жизни.

Самоубийство Кольки Паратова в рассказе «Жена мужа в Париж провожала...» происходит на домашней кухне – месте семейных и дружеских посиделок. Однако ни семьи в настоящем понимании этого слова, ни друзей у Кольки нет. Оказавшись в городе маргиналом, так и не разорвав духовных связей с родной деревней и землей, Колька задыхается от газа в городской квартире – для него это Париж – граница чужого, непонятного мира. При этом смерть в урбанистическом пространстве синтагматически связана с точно такой же посмертной позой героя, как и в природном мире – он лежит ничком. В финале рассказа «Жена мужа в Париж провожала...» читаем: «Тесть подошел к Кольке, перевернул его на спину» [4, т. 5, с. 216].

Заметим, что в сценах смерти (самоубийства или убийства героя) у Шукшина отсутствует небо. Пространственная теснота (безвоздушность) как бы возвращает героев в детство, в «перинатальный» период, замыкая в некое целое (трагедийное, судьбоносное) поиски героев-зэков, героев-правдолюбцев, героев-чудиков.

Так, Егор Прокудин в повести «Калина красная» – вышедший на волю ээк, возвращающийся к крестьянскому труду, строящий другую жизнь – оказывается не отпущенным преступным миром. Бывшие криминальные друзья не могут простить Прокудину его новой жизни, его очистившейся души и семейного благополучия. Преступный мир мстит за прокудинское отречение – Егор убит в березовой роще. Шукшин в кульминационной сцене повести употребляет для описания места убийства слова исключительно в уменьшительно-ласкательной форме: «лесок», «рощица», «березки». Писатель подчеркивает тем самым не только собственно авторское – жалостливое – отношение к герою, но и создает философскую антитезу: жестокий преступный мир/размягченная (готовая к очищению, снова детская) душа героя.

Автор показывает, что жизнь человека – связанная между собой цепь событий, одно неминуемо влечет за собой другое, и желание кардинально измениться не всегда совпадает с жестокой реальностью. Примечательно, что фраза о кончине героя звучит эпически торжественно и выводит на первый план уже другой топос: «И лежал он, русский крестьянин, в родной степи, вблизи от дома...» [4, т. 6, с. 266]. Разумеется, значимо, что Шукшин выносит криминальную смерть героя за границы дома – своего дома Прокудин так и не успел обрести. Эта смерть совершается и не в поле (хотя по контексту это выглядело бы логично, так как идет вспашка), а в степи – именно этот хронотоп метафорически восходит к мотиву свободы, вольности и широте русской души, ее готовности к празднику и страданию одновременно.

Л. Аннинский еще в 1970-х гг. увидел главную особенность Шукшина в том, что он сочувствует неправому: «Критики» – «поворотный, знаменательнейший рассказ», с него начинается «новый Шукшин», «Шукшин настоящий». Аннинский пишет: «Поворот наконец свершился. Шукшин сочувствует неправому. Он встает на сторону героя, который по всем человеческим (не говоря уже об административных) законам загодя кругом не прав. И это есть та самая загадка, с которой началось в нашей литературе и в кинематографе нашем неповторимая, уникальная, до сих пор потрясающая работа зрелого Шукшина» [1, с. 238, 239].

Таким образом, преступление часто возникает как «бунт» героя против застывших основ бытия, против прозы и лжи жизни. Нарушение закона – это эмоциональный крик души героя, по-

следняя точка его отчаяния. В поэтике Шукшина место, где совершается преступление, как правило, семиотически нагружено, оно углубляет композиционное решение персонажа и вводит авторский подтекст, связанный с философскими раздумьями об особенностях русской жизни в целом и частностях человеческой судьбы.

Библиографический список

1. Аннинский, Л. Тридцатые – семидесятые : литературно-критические статьи / Л. Аннинский. – Москва : Современник, 1977. – 269 с.
2. Куляпин, А.И. Творчество В.М. Шукшина: от мимезиса к семиозису / А.И. Куляпин. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2005. – 140 с.
3. Левашова, О.Г. Шукшинский герой и традиции русской литературы XIX века : автореф. дис. ... доктора филол. наук / О.Г. Левашова. – Тамбов, 2003. – 38 с.
4. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 9 т. – Барнаул : ИД «Барнаул», 2014. – 9 т.

УДК 77.373

И.В. Шестакова

ОСОБЕННОСТИ ГЕОПОЭТИКИ ФИЛЬМА «ПЕЧКИ-ЛАВОЧКИ» В. ШУКШИНА

В статье рассматриваются актуальные возможности геокультурного подхода к исследованию пространственной образности в киноискусстве. Автор выделяет главные слагаемые геопозитики фильма «Печки-лавочки» В. Шукшина. Основное внимание сосредоточивается на анализе геопозитических образов, влияющих на процессы национальной и территориальной идентичности. Изобразительные принципы и архитектоника картины отражают концепцию национального единства России на основе сохранения ее уникальной самобытной культуры.

Ключевые слова: В. Шукшин, геокультурный подход, киноискусство, фильм, пространственная образность, сюжет.

В последнее время филологи, культурологи, искусствоведы все чаще обращаются к проблеме художественного пространства произведения, связывая его с геопозитикой. Междисциплинарный подход в ее исследовании, по замечанию Д. Замятина, сопряжен с определением «ментального поля на границе культурной или образной географии и литературы, понимаемой локально, региональ-

но, иначе говоря – пространственно» [4, с. 159]. Мы же будем применять данный подход в рамках анализа кинофильма с использованием элементов филологии, географии, этнографии.

Взгляд на природу творчества В. Шукшина в геопозитическом аспекте нашел отражение в работах С. Козловой, А. Куляпина, О. Скубач [5; 6; 7]. Мы также пытались проанализировать концепты дома и дороги в его кинематографе [8]. Цель статьи – дать искусствоведческое толкование геопозитических образов киноленты «Печки-лавочки» (1972) с тем, чтобы обозначить их слагаемые.

В. Шукшин был приверженцем локальной тематики Сибири, в частности Алтая. В основу сюжета его картины легла история поездки сибирского механизатора с женой в санаторий. Композиция картины состоит из пролога, трех частей («деревенская», «путевая», «городская»). Благополучное достижение цели путешествия к Черному морю и возвращение в деревню составляют содержание эпилога.

Если киноповесть «Печки-лавочки» автор начинает со сцен проводов земляков в санаторий (также выглядит и литературный сценарий), то в фильме дан длинный пролог. В экспозиции на экране предстает главный герой Иван Расторгуев, ладно управляющийся с косой. Деревенские виды, природные ландшафты не опережают явления героя. Его лицо с ярко выраженными чертами аборигена возникает неожиданно в первом кадре крупным планом. Мерно взмахивая косой, он идет на зрителя, останавливается, давая разглядеть свое скуластое широколобое с прищуром глаз лицо, словно говоря: «Вот я, человек земли сей, таков, каков есть». Крупные планы лица героя, широкой груди в белой распахнутой рубашке в прокладках титров заслоняют мир за ним. Но вот он обернулся, и с вершины покатого склона открывается панорама всхолмленной долины, широкий луг с ровными рядами скошенной травы, вторящими ритму балалаечной плясовой. Размах выкошенного луга, на котором в следующем кадре едва различима фигурка косаря, завершающего работу на последних метрах делянки, дает понять, какая богатырская мощь заключена в его совсем не богатырском, но крепком и жилистом теле. В других прокладках титров – недолгий отдых косаря. С верхней точки снят общий план: длинные, ровные выкошенные полосы на делянке Ивана, с краю тихо сидит на траве женщина в платке, вытянув перед собою ноги, ждет окончания работы мужа.

Балалаечный наигрыш, мерно сопровождавший сцены косьбы и отдыха, с выходом на дорогу сменяется лирической вальсовой темой, обещающей покой и согласие с миром в конце пути. Обещание осуществляется немедленно: на экране уютная горенка деревенского дома, милые девочки возятся на постельке, в окошко стучит вернувшийся отец. Завершает сценический ряд зоны титров крупный план пожилой женщины (мать В. Шукшина), которая, точно совершая ритуальное действие, по-крестьянски повязывает на голову нарядный цветастый платок, олицетворяя собой женскую домашнюю ипостась человеческой экзистенции: труд, дом, семья.

Три панорамных верхнекатунских ландшафта, возникающих на экране, не имеют определенной географической привязки, не призваны удивить зрителя живописной экзотикой уникальной природы края. Выбор натуры, с одной стороны, отсылает к национальному мифу о безграничных просторах России, с другой стороны, связан с идеей изображения человека не в его социальной обусловленности, а в некой соприродной сущности, утраченной человеком городской цивилизации. Шукшинский человек – абориген, соизмеримый в своей мощи с мощью алтайской природы. В этом смысл безлюдного ландшафта в сцене косьбы, где герой один на один с беспредельной долиной, умиряющий буйство трав богатырской отмашкой косы.

Во втором – речном – пейзаже, В. Шукшин, как бы примериваясь к будущим съемкам «Степана Разина», изображает, как «из-за острова на стрежень на простор речной волны» стремительно выплывает длинный плот, связанный из огромных стволов деревьев. Плотогон – тоже под Разина – с лицом, поросшим черной «разбойничьей» бородой, зычно кричит в сторону крутого берега: «Кто украл хомуты?» – «Ты, ты!» – гулко отзывается дикий берег, признавая равенство – «на ты» – человека и природы. Иван, появившись над плетнем, кричит плотогону тоже по-свойски, как человеку одного племени: «Причаливай! Гульнем!».

Изначальной «документальности» черно-белого изображения придан масштаб широкого экрана – это соответствует достоверности происходящего и одновременно широте, размаху людских натур, участвующих во внешне непритязательных событиях, не говоря уже о широте и размахе природных явлений, начиная с реки Катунь. Камера долго вглядывается и в крохотные уже фигурки уп-

лывших плотогонов, и в Ивана, стоящего на круче, явно наслаждающегося привольем.

С высоты крутого берега медленно разворачивается новая, растянутая по горизонтали широкого экрана круговая панорама: за излучиной реки простирается луговая долина, по окоему которой цепь холмов, за ней вдаль в серой дымке вдруг возникает мощный конус горы Бабырган – недремлющего ока этого края, вечного стража, как будто положившего предел человеческой воле. Недалом в ее очертаниях угадывается голова спящего богатыря. Расположенная на границе горной и равнинной зон эта гора является самой первой для путешественников, следующих по Чуйскому тракту в Горный Алтай. Такая панорама с Бабырганом повторится, но в иной эмоциональной тональности в последних кадрах эпизода проводов Ивана и Нюры.

Для смысла истории, которая развернется на экране, подобный зачин особо важен. В воссоздании панорамы, разворачивающейся перед зрителями и выражающейся в мощных метафорах, передана жизнь и сила сельского труженика на покосе. Герой предстает прежде всего в своей геоэкзистенциальной сущности, то есть не как колхозный тракторист, не как сельский житель, а как «человек места», определенного ему Богом и судьбой его рода, члены которого собрались по случаю отъезда Расторгуевых «к югу»: лучшему трактористу колхоза дали путевку в санаторий на берегу Черного моря. Сельчане собираются всем миром в доме счастливого отпускника, разделяя радость и тревогу хозяев. Гости поют застольные песни (исполнители – жители села Шульгин Лог), пляшут, танцуют под мелодию вальса, а Иван сидит у раскрытого окна, обозревая прощальным взглядом родные дали, среди которых знаком своего, «освоенного» пространства возникает скошенный им луг с ровными рядами темных мирных стожков. В нем соединились и его чувство тревоги по поводу предстоящего неведомого пути, и мысль автора о судьбе деревни.

В сцене проводов образ разворачивающейся долины ассоциируется с особенностями русской души. Именно эта бесконечно раздвигающаяся вдаль и вширь русская долина, родственная русской душе, стала одной из метафор национальной культуры. Как верно подмечает Н. Бердяев: «Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе

русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине» [2, с. 44].

Дважды повторенный обзор огромного пространства с одной позиции – дома Расторгуева, определяет централизующее положение этого дома в изображаемом мире, фокусируя на себе внимание зрителя. Его дом стоит крайним в уличном ряду на возвышении, с которого открывается панорама окрестностей. Он оказывается на юру, открытый всем ветрам, над опасной кручей, обрывающейся в глубокие воды быстрой реки. Двор дома полого спускается к самому краю обрыва, где «примостилась» старенькая баня, готовая сорваться вниз. Иван, подойдя к плетню, огораживающему двор, заботливо пробует его на прочность. Вид на реку с этого ракурса создает впечатление, что дом и двор стоят против потока, крепясь на последней пяди земли. Покос находится тоже на склоне, и Иван, поднимающийся по нему, словно преодолевает силу тяги вниз.

Дом редкой старинной постройки: с высоким крыльцом, широкой верандой, опирающейся на точеные резные балясины, соединенные перилами с тонкой деревянной решеткой. Крупным планом сняты образцы русского декоративно-прикладного искусства (кружева, вышивки, выбитые салфетки, домотканые ковры, половики). В детской горенке в простенке у окна режиссер, сын крестьянки-матери, поместил сотворенный ее руками коврики с крупными яркими цветами на черном фоне. Рукотворный мир деревенского дома – одна из составляющих национальной народной культуры в этом фильме, как впрочем, и в других работах В. Шукшина.

Как выясняется по ходу разворачивающейся на экране истории, далеко от своей деревни Иван прежде никогда не выбирался. Сценаристу и режиссеру был нужен именно такой герой, прежде не видевший страны, впервые с ней знакомящийся. Еще важнее автору киноленты то обстоятельство, что Расторгуева особо никогда никуда и не тянуло, что он душой прикипел к своей малой родине. В «Печках-лавочках» явно звучит мысль о ценности укорененной и стабильной жизни крестьянина, привязанного к земле.

В фильме В. Шукшин стремится открыть России Алтай как уникальную природно-географическую и культурно-историческую территорию, вписать этот уникальный край в геопанораму русской культуры. Насыщенные геопозитические образы гор, холмов, реки, долины впитали черты этого пространства. У режиссера сельский

ландшафт концептуализируется, и его доминирующие черты получают символическое осмысление. В картине, как верно выделили особенности геопоэтики ученые В. Абашев и М. Абашева, возникает «символический образ территории как единого целого. Такой образ начинает формироваться, когда территория, ландшафт в своем собственном бытии осознаются как значимая инстанция в иерархии уровней природного мира и становятся предметами эстетической и философской рефлексии» [1, с. 143].

Региональная геопоэтическая доминанта, апеллирующая к земле с ее полями и горами, дополнилась принципиально новыми акцентами в других частях фильма. Как отмечено в архивных документах, уже на стадии режиссерского сценария «важное место было уделено образу дороги, то есть того современного фона, на котором разыгрывается история наших героев. В сценарий введены лирические сцены, раскрывающие красоту русской природы (сцены чтения письма)» [3, с. 150]. Путевая часть состоит из встреч Ивана и Нюры с различными людьми (командировочный, «конструктор», профессор и др.), из отношений с которыми рождается характер труженика-хозяина алтайской земли.

Первым попутчиком Расторгуевых стал командировочный, мотающийся по захолустным городкам Бийск – Горск (Бердск). Перепалка сельского труженика и спесивого горожанина стала первым происшествием на пути русского Ивана из глухого сибирского села к югу – в метафорическом смысле – к солнцу, свету познания большого мира, что несло глубокий и важный для В. Шукшина смысл. Следующим пассажиром купе стал «конструктор», оказавшийся вором. Он спрыгнул с поезда, по свидетельству следователя, на Верхотурском подъеме, который находится в бывшей Свердловской области, так что Иван и Нюра в своем путешествии перевалили через уральский хребет и въезжают в Европу, где состоялась их встреча с ученым из столицы. Профессор сообщает, что «...ездил в ваши края собирать частушки, сказочки...<...> Богат народ! Ах, богат! Веками хранит свое богатство, а отдает даром – нате! Здесь, в этом чемодане, – пуд золота»...» [9, с. 269]. Как и вор-«конструктор», профессор щедр и готов показать сокровища, не ему принадлежащие. Режиссер подспудно проводит мысль о неслетных природных богатствах Сибири, которую веками грабили, не развивая, не обогащая, а опустошая край. Одним из этих богатств является народная культура, основу которой составляет

русская народная речь. Профессор времени не теряет: сосед по купе, еще сохранившей «мускулистую» силу русского слова, – для него подарок.

Непосредственно перед московской частью фильма режиссер вставляет письмо Ивана с дороги домой, которое переносит зрителя вновь в деревню. Чтение Иванова письма начинается у баньки на краю обрыва, видно, какая это уже ветхая постройка, а заканчивается в кухне, бедный вид которой контрастно сопоставлен с богатыми интерьерами профессорской квартиры.

В московской части картины идея разоряемой, опустошаемой национальной культуры, получает новый драматический накал. Этот мотив сплетается в ассоциативной цепи повторяющихся визуальных образных деталей (самовар, икона, часы) в деревенской и городской частях картины. Деревенский топос составляет неизменную оппозицию московскому – городскому – хронотопу в фильме В. Шукшина.

В городской части первого визита сибирских колхозников в столицу Родины Шукшин-режиссер демонстративно отказывается от туристического репертуара исторических достопримечательностей, обязательных в этой ситуации. Причем, в сценарии он, исключая заранее возможное предположение, что посещение героями Кремля и мавзолея Ленина само собой разумеется и не требует показа, дает письмо Ивана, из которого следует, что провинциалы вовсе не планировали потратить «денек в Москве» на осмотр известных достопримечательностей: Нюре «охота посетить ГУМ. Я тоже наметил для себя кое-какие места, например, зоопарк. Если удастся, съезжу в крематорий» [9, с. 285]. Зоопарк и крематорий обещают Ивану нечто, совершенно не похожее на свое родное, исконное, российское: невиданные заморские звери, странный обряд похорон – сожжение. Образы того и другого «места» включаются в семантическое поле сравнения профессором Москвы с Вавилоном. В киноленте и сравнение Москва – Вавилон не повторяется так настойчиво, как в сценарии, и зоопарк с крематорием в письме героя опущены. Но съемки города у здания ГУМа достаточно откровенно выражают антимосковскую в идеологическом смысле позицию режиссера, интроспекцией которой служит индифферентность героев – деревенских провинциалов, действующих в непосредственной близости к сакральному центру столицы. Ни один жест, ни один взгляд Ивана или Нюры, толкутся ли они у входа в ГУМ, едут

ли к нему на автобусе, не выдают присутствия советских святынь. Ни в один кадр не попали даже фрагменты подступающих к порталам ГУМа исторических архитектурных памятников. Образ Москвы как города, уже близкого к осуществлению советской мечты о коммунизме, возникает в письме Ивана домой на основе впечатлений от изобилия товаров в главном магазине страны и комфорта в профессорской квартире. Однако как будто случайно подсмотренная жанровая картинка показывает столицу с другой стороны, снимая остроту контраста между российскими столицей и деревней. В перспективе улицы появляется огромное панно с фресками из времен Гражданской войны, а под ним на лавочке примостилась старушка в бедной одежде, в морщинистой руке которой крепко зажата авоська со свертками. Мирная бедная сценка московского быта соотнесена с близкой к ней по времени течения киноленты деревенской сценой чтения письма Ивана, где в бедной обстановке избы в углу под плетеной вязанкой лука тоже сидит старушка в белом платочке с натруженными руками. Это не только уравнивает столицу и деревню по уровню жизни простого люда, но и дает деревне преимущество.

И вот наконец-то Иван и Нюра Расторгуевы добираются на юг. Балалаечная плясовая, которой открывается курортный эпизод, является музыкальным кодом ассоциативного монтажа, связывающего мотивы сцен покоса в титрах фильма с визуальным рядом финала. Движение косаря вверх по склону соотносится с подъемом героя по длинной лестнице Воронцовского дворца. Победная пляска с посвистом в ритме балалаечного перебора знаменует успешное преодоление всех препятствий на пути к заветной цели.

Все пространство фильма, начиная с изнурительной толчеи на вокзале районного центра до морского курорта, – мир не просто чужой, а враждебный герою. Финал картины, переносающий сидящего на пляже Ивана на склон горы над излуциной сибирской реки, создает многозначность последнего кадра: камера захватывает панорамой алтайский пейзаж с разлившейся Катунью, перелесками и горами. В модели геопространства пролога и эпилога киноленты доминирует бескрайность пространства, а режиссер В. Шукшин и оператор А. Заболоцкий, воссоздавая с потрясающим эффектом художественной реальности мир предгорий Алтая, превращают пейзажи в геопозитические образы. Потом камера останавливается на Иване: он сидит на земле покатога склона холма, согнув колени,

упираясь пятками, словно пытаюсь удержаться на нем силой впитываемого босыми ногами земного тепла. Мотив уклона-упадка традиционного деревенского мира – такой геокультурный образ, возникающий в прологе фильма, находит свое завершение в эпилоге. Зрителю на долгом плане представлена возможность взглянуть в жесткое лицо Ивана с печатью нелегких размышлений о жизни, но при этом он захвачен переживаниями открывающегося перед ним простора, воздуха, мощи и красоты природных стихий.

В целом воссозданный образ России как один из значимых в иерархии образов и тем, становится предметом геокультурной рефлексии В. Шукшина. Сюжет путешествия дает возможность широкого охвата страны в ее географических (север – юг, восток – запад) и социокультурных (центр – периферия, столица – провинция, город – деревня) координатах, а архитектура картины разворачивает концепцию национального единства России на основе сохранения ее уникальной самобытной культуры.

Итак, знание В. Шукшина ландшафтной и культурно-этнической феноменологии пространства Алтая привело его к созданию картины «Печки-лавочки». Программный и художественно убедительный регионализм режиссера видится в реализованной идее верности родной земле, корням, традиции. В статье, написанной после выхода киноленты на экраны кинотеатров, он признается в любви к «малой родине»: «В фильм я вложил много труда..., главное я вложил в него мою любовь к родине, к Алтаю, какая живет в сердце, – вот главное, и я думал, что это-то останется незамеченным» [10, с. 51].

Библиографический список

1. Абашев, В.В. Литература и география. Урал в геопозитике России / В.В. Абашев, М.П. Абашева // Вестник Пермского университета. – 2012. – № 2(19). – С. 143-151.
2. Бердяев, Н.А. Русская идея / Н.А. Бердяев // О России и русской философской культуре. – Москва, 1990. – С. 43-272.
3. Василий Шукшин: Жизнь в кино : сборник документов. – Барнаул : ГМИЛИКА, 2009. – 352 с.
4. Замятин, Д.Н. Определение геопозитики. Геопозитика и географика / Д.Н. Замятин // Октябрь. – 2002. – № 4. – С. 159-163.
5. Козлова, С.М. Поэтика рассказов В. М. Шукшина / С.М. Козлова. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 1992. – 184 с.
6. Куляпин, А.И. Творчество Шукшина: от мимезиса к семиозису / А.И. Куляпин. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2005. – 140 с.

7. Скубач, О.А. Горы. Дом / О.А. Скубач // Творчество В.М. Шукшина в современном мире – Барнаул, 1999. – С. 174-177.
8. Шестакова, И.В. Образ «дома» и «дороги» в фильмах В.М. Шукшина / И.В. Шестакова // Известия АлтГУ. – 2014. – № 2 (1). – С. 205-208.
9. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 8 т. / В.М. Шукшин. – Барнаул : ИД «Барнаул», 2009. – Т. 5. – 432 с.
10. Шукшин, В.М. Собрание сочинений : в 8 т. / В.М. Шукшин. – Барнаул : ИД «Барнаул», 2009. – Т. 8. – 536 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдуллина Люция Ильдаровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики Восточно-Казахстанского государственного университета им. С. Аманжолова (г. Усть-Каменогорск).
E-mail: AbdullinaL@yandex.ru

Богумил Татьяна Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул).
E-mail: tbogumil@mail.ru

Вальянов Никита Александрович – аспирант кафедры русского языка, литературы и речевой коммуникации Сибирского федерального университета (г. Красноярск).
E-mail: nick.valyanov@yandex.ru

Воробьёва Татьяна Александровна – аспирант кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул).
E-mail: tanya08_92@inbox.ru

Жаманкозова Арилана Тулендиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской филологии Евразийского национального университета им. Л.Н. Гумилева (г. Астана).
E-mail: arilana70@mail.ru

Завгородняя Наталья Ивановна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул).
E-mail: svoboda_8@mail.ru

Изотова Яна Петровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул).
E-mail: yana-izotova@mail.ru

Комаров Сергей Анатольевич – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Тюменского государственного университета (г. Тюмень).
E-mail: russlit@utmn.ru

Кривошапова Татьяна Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры филологии Казахстанского филиала Московского государственного университета им М.В. Ломоносова (г. Астана)
E-mail: krivoshapova_t@mail.ru

Куляпин Александр Иванович – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул).
E-mail: iskander58@mail.ru

Лагунова Ольга Константиновна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук Тюменского государственного университета (г. Тюмень).
E-mail: russlit@utmn.ru

Лощилов Игорь Евгеньевич – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Сектора литературоведения Института филологии СО РАН, доцент кафедры русской литературы и теории литературы ФГБОУ ВПО НГПУ Институт филологии, массовой информации и психологии (г. Новосибирск).
E-mail: loshch@yandex.ru

Маркина Полина Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул).
E-mail: pvmarkina@mail.ru

Марьин Дмитрий Владимирович – доктор филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Алтайского государственного университета (г. Барнаул).
E-mail: dvmaryin@mail.ru

Сафронова Елена Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Алтайского государственного университета (г. Барнаул).

E-mail: esafr@mail.ru

Скубач Ольга Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии, литературы и русского языка Алтайского государственного университета (г. Барнаул).

E-mail: helga-sk@mail.ru

Худенко Елена Анатольевна – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета (г. Барнаул).

E-mail: helenahudenko@mail.ru

Шастина Татьяна Петровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Горно-Алтайского государственного университета (г. Барнаул).

E-mail: tshliteratura@mail.ru

Шестакова Ирина Валентиновна – кандидат культурологии, доцент кафедры гуманитарно-правовых дисциплин Алтайского института экономики (г. Барнаул).

E-mail: irina-shesta@mail.ru

*Ответственность за аутентичность и точность цитат, имен, названий
и иных сведений, а также за соблюдение законов об интеллектуальной
собственности несут авторы публикуемых материалов*

Научное издание

ГЕОПОЭТИКА ПИСАТЕЛЕЙ СИБИРИ И АЛТАЯ

Сборник научных статей

Отв. редактор – А.И. Куляпин

Подписано в печать 05.10.2016 г.
Объем 10,5 печ. л. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс Нью Роман. Тираж 100 экз. Заказ №64.
Отпечатано в типографии «Новый формат»,
656049, г. Барнаул, пр-т Социалистический, 85,
тел.: (3852) 36-82-51, 8-800-700-1583,
nf-kniga@yandex.ru,
сайт: типография-новый-формат.рф