

ДРЕВНИЙ ПРЯЖДАТЫЙ ГОРОДЪ



Северный текст

русской литературы

Выпуск 7

Актуальные проблемы исследования

...мае в северной...
...от магии какой-то...
и святой...
...и Матр Муски!
...сей протий...
...смысли на нас с истин в...
...рано и вечеря поздно пием, с кем...
...хоту хоть на мизору...
...на по... ершем: Все пней...
...оной Матр Гий.

...сиринато мати...
...Матр Муски, Матр Муски... образ...
...в руках. и оудий / оуд...
...и, ильский, живий... древний...
...древний - протемившим от стире...
...люб Матр Муски мп и м сби...
...древнейших ипек...
...и не ринили мп го...
...от древний, поюмо рин...

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования

«Северный (Арктический) федеральный университет имени М. В. Ломоносова»

Высшая школа социально-гуманитарных наук и международной коммуникации

СЕВЕРНЫЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Выпуск 7

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Архангельск

КИРА

2024

УДК 82.09(470)(082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я431
С 28

Печатается по решению кафедры литературы
Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации
Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова

Редакционная коллегия:

доктор филологических наук, профессор *Е. Ш. Галимова*,
доктор филологических наук, профессор *М. Ю. Еленова*,
доктор филологических наук, профессор *А. Г. Лошаков*,
кандидат филологических наук *М. В. Никитина*.

Составитель, ответственный редактор *М. В. Никитина*.

Северный текст русской литературы : [сборник / сост., отв. ред.
С 28 Е. Ш. Галимова] ; М-во науки и высш. образования Рос. Федерации, Федер.
гос. авт. образоват. учреждение высш. проф. образования «Сев. (Аркт.) федер.
ун-т им. М. В. Ломоносова», Высш. шк. социал.-гуманит. наук и междунар.
коммуникации. – Архангельск : Поморский университет, 2009– .

Вып. 7 : Актуальные проблемы исследования : [материалы
Всероссийской научной конференции «Северный текст русской литературы:
актуальные проблемы исследования», посвящённой 130-летию со дня
рождения Бориса Шергина: 23–24 ноября 2023 года]. – Архангельск : КИРА,
2024. – 220 с.

ISBN 978-5-98450-853-7

В сборник вошли материалы Всероссийской научной конференции
«Северный текст русской литературы: актуальные проблемы исследования»,
посвящённой 130-летию со дня рождения Бориса Шергина, которая была
проведена 23 – 24 ноября 2023 года кафедрой литературы и научной
лабораторией-музеем «Северный текст русской литературы» Северного
(Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова.
Статьи, составившие сборник, посвящены творческому наследию
Б. В. Шергина, а также различным аспектам исследования и осмысления
феномена Северного текста русской литературы.

УДК 82.09(470)(082)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я431

ISBN 978-5-98450-853-7

© Коллектив авторов, 2024
© Издательство «КИРА», 2024

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Фёдорова Ю. Ю.</i> БОРИС ШЕРГИН КАК АГИОЛОГ И АГИОГРАФ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О СВЯТОСТИ И СВЯТЫХ В ДНЕВНИКАХ БОРИСА ШЕРГИНА.....	5
<i>Никитина М. В.</i> ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ СБОРНИКА Б. В. ШЕРГИНА «ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ СЛАВА»	21
<i>Тычков М. А.</i> ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ШЕРГИНА – ПИСАТЕЛЯ И ХУДОЖНИКА. О «ПОДЛОГЕ» БОРИСА ШЕРГИНА	30
<i>Петров А. В.</i> СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БОРИСА ШЕРГИНА В ТЕАТРАХ АРХАНГЕЛЬСКА	48
<i>Неверович Г. А.</i> ФОЛЬКЛОРИЗМ В СКАЗЕ Б. ШЕРГИНА «ОБ АВДОТЬЕ РЯЗАНОЧКЕ» И ПОВЕСТИ Н. ЖЕРНАКОВА «ОНАШКА».....	55
<i>Попова О. В.</i> СЕВЕРНЫЙ ТЕКСТ Б. В. ШЕРГИНА: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НА НОРВЕЖСКИЙ ЯЗЫК	66
<i>Матонин В. Н.</i> <i>Бедина Н. Н.</i> ОБРАЗ МОРЯ В ЖИТИЯХ СЕВЕРНЫХ СВЯТЫХ И В СОЛОВЕЦКОЙ ПОЭЗИИ 1970–1980 ГОДОВ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА	85
<i>Лошаков А. Г.</i> «ОТ ЗВЕЗДЫ ДО КРЕСТА»: О КНИГЕ СТИХОВ ЮРИЯ ВОРОТНИНА «ДЕРЕВЯННАЯ ЗВЕЗДА»	95
<i>Митрофанова А. А.</i> ИМЯ И ОБРАЗ ПРОТОПОПА АВВАКУМА В РАЗЛИЧНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМАХ (Ф. АБРАМОВ И Э. ЛИМОНОВ).....	132

<i>Мещанский А. Ю.</i> <i>Савелова Л. А.</i> ПОВЕСТЬ Н. К. ЖЕРНАКОВА «БЕЛАЯ НОЧЬ В ОКНЕ» КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ СЕВЕРНОГО ТЕКСТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	155
<i>Плахтиенко О. П.</i> «ОСТРОВА И ГОДА. ШКОЛА ОДИНОЧЕСТВА»: РОМАН РОЯ ЯКОБСЕНА «НЕЗРИМЫЕ»	161
<i>Ваенская Е. Ю.</i> ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА В КНИГЕ АЛЕКСАНДРА РОСКОВА «А МНЕ – ДАЛЁКИЙ МОНАСТЫРЬ...»	170
<i>Давыдова А. В.</i> ОБРАЗ СЕВЕРА В ПОВЕСТИ С. К. БЕЗБОРОДОВА «НА КРАЮ СВЕТА»	176
<i>Епимахова А. С.</i> <i>Тарасова Н. И.</i> КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. А. АБРАМОВА И ИХ ПЕРЕВОДАХ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК	187
<i>Гостева Ж. Е.</i> ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПЕРЕВОДА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК СТИХОТВОРЕНИЯ Н. М. РУБЦОВА «В ЖАРКОМ ТУМАНЕ ДНЯ...»	194
<i>Оловянная А. С.</i> РОМАН А. С. БАЙЕТТ «РАГНАРЁК»: К ВОПРОСУ ОБ АКТУАЛИЗАЦИИ И ФОРМАХ «СЕВЕРНОЙ МИФОЛОГИИ»	202
<i>Котова К. А.</i> МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ОБРАЗА СЕВЕРА В ЛИРИКЕ А. А. БЛОКА	208
ПРИЛОЖЕНИЕ	
<i>Астафьева А. В., Мелёхина Н. М., Васюнов М. А., Попов А. В.</i> МАНИФЕСТ «НОВОЙ ВОЛНЫ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ»	212
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	217

БОРИС ШЕРГИН КАК АГИОЛОГ И АГИОГРАФ: РАЗМЫШЛЕНИЯ О СВЯТОСТИ И СВЯТЫХ В ДНЕВНИКАХ БОРИСА ШЕРГИНА

Аннотация: В статье рассматриваются богословские взгляды Б. В. Шергина, относящиеся к природе святости и почитанию святых. Отмечается христоцентричность, а также описываются антропологический и экклезиологический контекст этих взглядов. Анализируются агиографические опыты Бориса Шергина, встречающиеся на страницах его Дневника, выделяются основные принципы его работы с житийными текстами. Делается вывод о том, что некоторые краткие характеристики святых и подвижников благочестия, данные в шергинских дневниковых записях, представляют собой законченные заметки синаксарного типа. При этом из отрывков агиографического характера, посвящённых святителю Филарету Московскому, вполне можно составить целостное житие.

Ключевые слова: Борис Шергин; святость; агиология; агиография; синаксарная заметка; житие.

Значительную часть записей в дневниках Бориса Шергина занимают упоминания, размышления, созерцания, связанные с именами многих православных святых, а также с осмыслением их роли в личной и церковной жизни. Никаких специальных работ об этом Борис Викторович, конечно, не писал, но очевидно, что он богословствовал на эти темы особым, свойственным ему способом. Однако на страницах Дневника он неоднократно откровенно от всего абстрактного и утверждал, что он не богослов и не философ. Никогда не занимался он «профессионально» и написанием житий святых. Тем не менее, в названии данной статьи он назван агиологом и агиографом, поскольку здесь подразумевается, что те «ростки мыслей», которые он «подслушивал» в себе и записывал [14, с. 98], вполне могли бы вырасти в законченные рассуждения и агиографические труды, если бы для этого были соответствующие условия.

Своей дневниковой «работе в области религиозной мысли» [13, с. 167] Шергин придавал особое значение, видел в этом особую миссию свидетельства о том, что «тьма не объяла света», что «искорка радости Господней» [13, с. 104] на сей земле сохранилась и в век безбожия, что путь спасения и церковной жизни не закрыт, несмотря на то, что «род людской отторгнут врагом рода человеческого от Отчего дома» [13, с. 86]. Пытаясь «обтолочь своими боками путь к богопознанию, богосознанию» [там же], как бы проторить этот путь для других, Шергин надеялся, что когда-то его записи станут духовной пищей для оголодавших, привыкших получать от современной цивилизации «камень вместо хлеба» людей, что в этих его записях они смогут найти ответы на свои духовные вопросы, в том числе на вопросы о святости и святых.

Какие именно вопросы в этой области Шергин помогает нам сегодня раскрыть или уяснить? Самый первый, ключевой вопрос – о природе святости, о том, кто такие святые, кем они являются для нас. (Сразу скажем, что все ответы Шергина на этот и другие вопросы, идущие от личного духовного опыта и данные художественными средствами дневниковой прозы, если и не содержат в себе какой-то принципиальной новизны, являются по догматическому содержанию вполне точными и безупречными с точки зрения богословия и законов духовной жизни, хотя и сокрушался он, что богословского образования не получил и терминологию знает плохо [см.: 13, с. 194]).

Дневник Б. В. Шергина преизобилует упоминаниями о святых и является свидетельством того, что автор его живёт в церковном круге памяти святых постоянно, а точнее, «живёт со святыми», ибо считает, что день памяти святого «есть день его жизни с нами, жизни особенно близкой и соборной» [13, с. 346–347]. Но жизнь эта показана встроенной в главный описываемый в дневниках процесс – христианского духовного поиска, то есть поиска Самого Христа. Дневник Шергина по-настоящему христоцентричен, и размышления его о святых – тоже. Святые для Шергина, прежде всего, – это молитвенники: «таковые, как возлюбленный наш архипастырь, самого близ Живодавца предстоящ дерзновенно за нас моляся...» [14, с. 100]. Святые – это также помощники и вдохновители на пути духовной жизни: «...Ангелы земные, отцы мои о Господе... сердце мне они ростят, душу надымают. Крылья даруют и будят, и говорят: давай полетим! Это помощники мои» [13, с. 21]. Но центр поиска всегда один – Христос. Неслучайно лейтмотивом, буквально пронизывающим весь Дневник, наполняющим его молитвенным духом, являются прошения Акафиста Иисусу Сладчайшему, которые явно или неявно вплетены в очень большое количество записей: «...Иисусе, одеждо веселия, одеждя тленнаго, Иисусе, покрове радости, покрой мя, недостойного. Иисусе, источниче разума, напой мя жаждущего... Во Христе скончаваются все наши желания. Христос наше счастье, воскресенье, жизнь, мир, радость. Во Христе цели стремлений наших» [13, с. 127]. Иногда к таким молитвенным прошениям из Акафиста подводят и отрывки, посвящённые святым. Например, рассуждая о благотворном влиянии писем святителя Филарета Московского на душу, Шергин пишет: «Под влиянием вот такой книги, как письма святителя Филарета, ощутишь в себе некоторую радость и прославишь Давшего нам Филарета. Видишь, что не всё ещё в тебе пепел, не всё тление и пыль. Знать, есть ещё слабая, нищая искорка жизни настоящей... Сам-от не в свете, не во Христе ведь... дак плачу о свете. Зову Его: Христе, Свете истинный... облистай мя! Иисусе, воздвигни мя, падшего!» [14, с. 98].

Другой важнейший контекст, в который вплетены размышления Шергина о святых, – это контекст антропологический. Человек, его подлинная природа, высший смысл его жизни и предназначение – сквозные темы шергинского Дневника. Самым страшным следствием насаждаемого

в советской действительности безбожия является гибельное забвение христианских представлений о человеке: «богоубийственное» начало современной материалистической цивилизации делает её и «человекоубийственной». Человек уродуется, оскотинивается, мертвоет в обстановке «растленной, инфернальной по существу житухи века сего» [13, с. 166]. «В стадо тупое, безмолвное, многоголовое превратило человека безбожие» [13, с. 26]. Поэтому «великим делом», одной из важнейших задач автора Дневника становится «показать человеку его величие, его ценность, его значение... показать человеку, в чём его истинное счастье, в чём его мир нерушимый, в чём его неотымаемая, неиссякаемая радость» [13, с. 27].

Именно святые являются для Шергина примером, зримым воплощением возможности иного, подлинного бытия для человека, некоей нормы человеческого существования. «Приникни к житиям святых, т. е. настоящих людей», – читаем мы в записи за 1945 год, – «в каких бы бедах, нуждах, скорбях, болезнях они ни жили, ежели жила и действовала в них молитва, внутреннее их состояние отражалось на внешности их» [13, с. 182]. Замечательно выражена та же мысль о святых как о настоящих и прекраснейших людях и в следующей записи: «В Четвх Минях предложены человечеству изображения жиней, характеров, чувств, поступков прекраснейших, единственнейших, несравнимых. Что было лучшего в человечестве, то изображено в Житиях, дано сие нам на все времена. И более высокого прекрасного не будет» [13, с. 146].

Возвращаясь из храма под праздник преподобного Алексия Человека Божия, Шергин отмечает: «Лик прекрасный Божьего человека будто нёс с собой» [13, с. 168]. Здесь автор Дневника связывает именование конкретного святого в традиции с той мыслью, что святой вообще – это тот, в чьём духовном облике открывается нам воплотившаяся первозданная красота Божьего замысла о человеке. Свой собственный духовный поиск, свое личное стремление к святости Шергин также называет «желанием древнею красотою вообразиться», цитируя здесь слова умилительных тропарей по непорочных из последования панихиды: «Но вспомнило нечто во мне, что я образ неизреченныя славы Твоя, аще и язвы ношу прегрешения. Помню, сквозь греховный сон помню, что был я образом Божественным почтён. Помню и плачу, и желаю древнею красотою вообразиться» [13, с. 38].

Поскольку сущность образа Божия в человеке, предельная богообразность человеческого существа заключается в высшей способности души – уме или духе, Шергин неоднократно ссылается на пример святых, подчинивших плоть духу, ставших храмами живыми, показавших возможность, ещё будучи «в теле», «выйти из тела и водвориться у Господа» [13, с. 181]. Вся сущность борьбы «житухи века сего» против человеческого достоинства заключается в том, чтобы привести в забвение саму возможность так жить – «не по плоти, а по духу» (Рим. 8. 9). Неслучайно «вопросом жизни и смерти» для себя называет Борис Викторович эти «термины книг церковных: душа, дух, сердце, мысль сердечная, очи сердечные, очи

мысленные...» [13, с. 194]. Эти «высшие способности человека, способности духа притупили и убили в человеке» современная «мертвенная» цивилизация, «безбожный прогресс, напрасные науки» [13, с. 81].

Шергин вновь и вновь углубляется в жития святых и богослужебные тексты праздников святым, чтобы извлечь оттуда живой образ и пример иерархически «правильно» выстроенной человеческой жизни и личности и прославить богоподобие человека: «Как же на эту дорогу встать? Где этот ум взять? ...Вот вторая неделя постов Паламина будет. Его зови: "... Яко ум Уму Первому предстои, к Нему ум наш настави". А через три дня вникни в жизнь той, которая "правостою умною привязала душу свою в любовь Христову"... Вишь, всё про ум говорится... И "Первый ум", то есть подлинный ум, то есть оригинал всякого ума есть Божие Слово. Следственно, мы должны быть копиями живыми. О, как возвеличен человек! Ведь человек же был Палама. А он назван "ум божественный"» [13, с. 344–345].

Наконец, еще одну антропологическую идею необходимо упомянуть в связи с шергинскими размышлениями о святых. Судя по одной из записей в Дневнике, Борис Викторович разделял гипотезу некоторых святых отцов о сотворении человека вместо падших духов для восполнения общего числа ангелов. При этом он, по-видимому, опирался на сведения, происходящие из древнерусской «Толковой Палеи», в которой говорится об отпавших ангелах именно как об особом десятом ангельском чине [см.: 4, с. 228–229, 271]. В свою очередь, Шергин пишет: «Для великой радости привёл Бог в бытие род человеческий, для того, чтобы восполнить отпавший некогда десятый чин ангельский. Ангелами хочет видеть нас Творец» [13, с. 38]. Сама по себе эта идея, высказанная и некоторыми святыми отцами, не получила общецерковного распространения, а мнение о существовании десятого ангельского чина и вовсе апокрифического происхождения. Однако мотив «подражания ангелам» – ключевой мотив житийной литературы, посвященной преподобным [см.: 7, с. 434–435], которые чаще других святых упоминаются у Шергина. Возникающее неоднократно на страницах Дневника наименование святых «земными ангелами, небесными человеками» [13, с. 21, 104; 14, с. 83, 101 и др.], может быть понято в этой связи не только как использование традиционного житийного словесного оборота, но и как ещё одно косвенное указание на то, что святые – это и есть «настоящие люди», исполнившие и воплотившие в своей жизни Божий замысел о человеке.

Одной из наиболее значимых тем Дневника Бориса Шергина является тема времени, соотношение временного и вечного [об этом см.: 5]. Большое место здесь занимают рассуждения о способности святых соединять эти два уровня бытия как в своей земной жизни, так и за её пределами. Именно в связи с этой темой возникает затем третий важнейший контекст, в котором размещены в Дневнике размышления о святых, – контекст экклезиологический, то есть относящийся к сущности и природе Церкви.

Уже в самых ранних из опубликованных дневниковых записей (от 1939 года) Шергин задаётся вопросом о различии в отношении к «древним» святым и «новым», о различной значимости их для нас, и, последовательно, развёрнуто, диалектически разворачивая свои «да» и «нет», отвечает на этот вопрос, возвращаясь к нему и позже.

С одной стороны, «нету “древнего” и “нового” в вере Христовой. Вечно юнеет церковь Христова и всё, что в ней и от неё. Нету времени в Боге. Не стареет ничто, во Христе живущее», – пишет Шергин [13, с. 15]. «Времени нет, условно оно, счисление времени то... а там, в пучине вечности, и IX век со светилами его всё одно, что XIX век. Там они живут без календарей, без дат, без численников, без годов», поэтому «не считай, что, вот, те древние отцы, “чудотворцы”, а эти “новые”: мы их застали... Этих не молоди, а “недавних”, тех не старь» [13, с. 11]. «Детское рассуждение, – пишет дальше Шергин, – что “те древние, а эти новые”. Все они “в Боге почивают” ... с Вечным Солнцем, вездесущим, они соединились. А там разбирай, какой оттуда тебе луч светит – древний или новый. Все там равно сияют» [13, с. 12].

Но, с другой стороны, «мы на земле и во времени, поэтому и время для нас чувствуется... мы в теле, дак и судить вправе телесно, вещественно» [там же]. Именно через свидетельства времени они, святые, становятся и известны, и близки нам. Конечно, время и здесь может умалиться, и «легко через века шагается», и «древность относительна», поскольку человек может «встретиться» со святыми любой эпохи через эти исторические свидетельства, ибо вещи, портреты, писания, дела святых остались. Поэтому «вечная правда и здесь права. Как увижу калиги да ложку, да чашку Сергиевы (а он жил многоноко веков назад), дак нисколько он не древнее Оптинского Амвросия. У Амвросия тоже и посох, и чётки, и шапка остались. И XIV, XIX век, вот они: задеваю их руками» [13, с. 12].

Тем не менее, – пишет Шергин, – почему-то особенно «легко и светло нам видеть во святых современников (XIX) век. Вот почему любим и ликуем их обиталища видеть, их горницы, их вещи, даже фотографии сохранились подвижников XIX в. Как-то нам надёжнее, что вот в этих стенах жил и душу Господеви предал Серафим Саровский... Древние в “те” эпохи жили. Жизнь, культура, быт – всё иное было. А эти-то в наше время, в нашей обстановке, среди знакомых нам вещей жили. Они по-нашему одевались, говорили, снимались, на таких же стульях сидели, вот эти книги в руках держали... Уж очень это любо и светло, и радостно, что среди нас они жили, среди наших отцов и матерей... с ними, как на одном корабле плывёшь. Они ещё кораблём-то правят. Тут ещё они, близко». [13, с. 12, 13, 16].

Таким образом, святые и рядом с нами, и в вечности; и имеет значение, что близок к нам святой по времени, и, с другой стороны, совершенно не имеет. Почему нет противоречия в этих рассуждениях? Почему «вечная правда права» и там, и здесь? Потому что сама святость есть свидетельство возможности присутствия вечного во временном, благодати Божией

в потоке обыденной жизни. «Не в телескоп вечность изучают и разглядывают... А где она, и что она – тому святые учат. Они были в той “стране”» [13, с. 198]. «Были», – пишет Шергин, – то есть ещё при жизни во времени преодолевали время, вступали в порядок вечной жизни.

Опыт «новых» святых для Шергина особенно важен потому, что через святых, более близких нам по времени, мы способны увидеть единство (даже тождество) и преемственность святости через века: «Что одухотворяло и живило прекрасные формы иночествующего быта “Северной Фиваиды”, является и нашей жизнью, и нашим дыханием. То, что было “единым на потребу” для Святой Руси, есть и нам “едино на потребу”» [13, с. 281]. Но самое главное – через святых, близких нам, мы можем ощутить историчность, реальность церковного бытия, понять, что «мы на том же церковном корабле плывём», и через цепь преемства («Ты этих знал, а бабка твоя тех давних видела и слышала. Ты Нектария знал, а бабушка твоя Амвросия знала лично» и т. д.) выявить неразрываемое веками единство церковной жизни. Завершая эти свои рассуждения в отрывках 1939 года, Борис Викторович пишет: «Добавлю, наконец, что и тому радуешься о святых нашего времени, что они доказательство пребывания благодати в Церкви Христовой и в наши дни» [13, с. 13].

Важность экклезиологической темы отчасти связана для Шергина с его отречением от юношеского увлечения старообрядчеством и обретением собственно церковного видения и мироощущения: «Видя равнодушие большинства или непонимание красоты древнего пения, древней иконы, красоты древней уставной обрядности, я собирался в молодости перейти в староверие... К зрелым годам эта эстетская буеть молодости стала проходить. Благой свет православия, вчера и днесь той же и во веки, снова осиял душу.... Жив Господь, жива святая вера православная, как древо цветами и плодами, благоухающая святыми подвижниками, жившими в последняя времена» [13, с. 40]. О том же пишет Шергин и позже: «Старообрядцы, сектанты, затем и все неверующие корят Церковь, что она-де омирщилась, оказёнилась за XVIII–XIX века. Но какие дивные, какие великие старцы были в Церкви в том же “французском” XVIII веке. Живая вода Православия открывалась и наполняла мир христианский чрез таких учителей иночества, как Паисий Величковский, Назарий Валаамский и другие. Ведь во второй половине XVIII века взошла и сия пресветлейшая звезда неба церковного – Серафим Саровский» [13, с. 153].

Вновь и вновь выстраивает Шергин «златую цепь» преемственности, пробивающую ту стену, что воздвигнута между нами и «святой древностью» постепенным распадом векового уклада жизни: «Память старца Макария... Макарий ученик Леонида. Леонид ученик Афанасия. Афанасий ученик самого Паисия Величковского... А сей ученик Нила Сорского, и Сирина Исаака, и Лествичника...» [13, с. 198]. «Пусть формы жизни меняются: неизменен Христос, неизменна Церковь, и сияет святость и в век пара и электричества», – заключает Шергин [14, с. 102].

Неоскудеваемое присутствие святости в Церкви становится для Шергина не просто аргументом (который и сейчас часто приводится в дискуссиях со старообрядцами), но живым свидетельством о Церкви как о «безграничной, вневременной соборности, в которой пребывают живые и мёртвые» [13, с. 228]. Подчёркивая таким образом единство Церкви земной и небесной, Шергин настаивает на её исторической, сегодняшней конкретности: «И всесильная, всемогущая, соборная, вселенская, существующая и на земле, и над звёздами Церковь не отвлечённо, а конкретно, вот сегодня... подаёт всему миру, всему роду человеческому чашу и хлеб – источника бессмертного вкусить» [там же].

В целом взгляды Бориса Викторовича на Церковь очень близки к взглядам особо любимого им святителя Филарета Московского, согласно которому все святые представляют собой одно многочисленное «великое семейство Христово», а положение об «общении святых» настолько значимо, что входило в некоторые древние символы веры, поэтому и «Апостол, как на важное преимущество Церкви Христианской, указывает на её общение с Церковью небесною» [см.: 12, с. 26, 31]. У святителя Филарета в его знаменитой проповеди, сказанной после освящения храма в честь явления Божией Матери преподобному Сергию Радонежскому, находит Шергин и подтверждение своей уверенности в том, что земное прошлое святых никуда не исчезает, только «закрыто временем» или заключено в настоящем как «сокровище в ковчеге», откуда всегда можно черпать, и видеть, и слышать сквозь века своих святых предшественников и их деяния [9, с. 69; 13, с. 199]. Эту проповедь Борис Викторович не раз вспоминает на страницах Дневника и сам пользуется похожим «методом» духовного зрения, часто описывая образы и действия святых разных эпох так, будто созерцает их в настоящем.

Возвращаясь к экклезиологической теме, нельзя не отметить то, с каким трепетом, любовью, благоговением, верой и восхищением говорит Шергин о Церкви. Если Церковь – «земля хлебородимая, плодородная» [13, с. 143], то святые – цветы и плоды жизни Церкви: «Нет у зимы в Церкви, но всегда лето благословенноплодное. Вот январь месяц круга церковного, бытия годичного. Точно нивами идёшь золотыми, спеющими. Се поля Васильевы вседовольные, се Григорьевы хлеба вечнующие, се Иоанновы красуются нивы сладкие словес золотых. Январь месяц, а в Церкви живя, что лугами ароматноносными ходишь. Тамо цветы Антония Великого, а тамо – Феодосия, здесь Ефрема Сирина луга благоуханные, а вот цветы Евфимьевы...» [там же]. Ещё чаще Шергин сравнивает Церковь с небом, а святых – со звёздами на этом небе: «Нет в еклисии мрака осеннего. Каждый, каждый день в церкви кто-нибудь сияющий, чья-нибудь чудная, пресветлая жизнь вновь и вновь проходит: апостолы, святители, мучеников пресветлое воинство, преподобных отец лики, блаженные, Христа ради юродивые... О, как прекрасно небо церковное!» [14, с. 100]. «Малыми звёздами» на том же небе иногда называет он и своих усопших

сродников, опять же указывая на неразрывное единство в Церкви всех во Христе живущих и скончавшихся. И к себе самому обращает призыв с этим словом: «Не можешь быть большой звездой, будь малой, только на том же церковном небе почивай» [13, с. 281].

«Православная Церковь велика, обширна, вседозвольна... Лишь бы в церкви... Лишь бы с церковью» [13, с. 38, 66], – последние слова прекрасно выражают всегдашнюю потребность, настоящую жажду пребывания в этом «вечноживущем» соборном единстве, хранящем и передающем «единое на потребу» через века и поколения. И саму мысль свою Шергин называет соборной: «Думушка моя соборная о том, что “едино есть на потребу”» [13, с. 167]. «Именую себя сыном Церкви», – пишет он в другом месте [13, с. 15].

То, что Шергин способен говорить не от себя, а от лица церковного сознания, как бы изнутри его, особенно видно в его «канонизациях». Он неоднократно на страницах Дневника с большим чувством и уверенностью (хотя иногда с оговорками, что это пока именно для личного, «келейного» употребления) говорит о любимых подвижниках как о святых, как о тех, которых Церковь обязательно прославит в своё время, и почти все его прозрения на этот счёт сбылись. Только, пожалуй, митрополиты Платон (Лёвшин) и Гавриил (Петров) ждут ещё своего часа. Приведу одну цитату, хотя их множество: «Филарет был святой. В сонме святых XIX века: Паисий Величковский, Лев, Макарий, Амвросий Оптинский (и иные)» [14, с. 102]. Все они спустя полвека после написания этих шергинских слов были канонизированы. В записях других лет он говорит о святости ещё не прославленных в то время св. прав. Иоанна Кронштадтского, свт. Филарета (Амфитеатрова), свт. Игнатия Брянчанинова, свт. Феофана Затворника и даже своего современника – свт. Луки (Войно-Ясенецкого). Описывая неожиданную встречу у ворот храма в 1943 году с архиепископом Лукой, Шергин называет его уже тогда старцем-святителем, святителем-исповедником и также указывает на его благодатность и святость [13, с. 64–65].

Главным личным критерием уверенности в святости того или иного подвижника, кроме опытного удостоверения в том, что этот подвижник слышит молитвенные к нему обращения, является для Шергина то, что призывание имени этого святого «радость подаёт» [14, с. 95]. В другом месте он пишет: «Для меня наипервое, наипервое – радость, загорающаяся в сердце при чтении о нём» [14, с. 78]. Этот кажущийся очень субъективным критерий становится более ясным, если вспомнить, что «радость и веселье сердечное» в словаре Шергина – это почти всегда указание на особое действие благодати Божией, о чем писала в своих работах Е. Ш. Галимова [например: 2, с. 49]. В данном случае это действие связано с неким личным откровением, в котором проявляется в том числе и осознание церковности, понимание того, что он есть часть Церкви. Так, в одной из записей 1940 года он прямо приравнивает «радость настоящую, единую на потребу», «веселье в себе... единственно стоящее», и ту «единственную правду»

и «единственный смысл жизни», которые он видит «только во Христе и в Церкви» [14, с. 98].

Есть ещё группа вопросов, ответы на которые Бориса Шергина важны и интересны, – это вопросы о житиях святых как источниках знаний о святых и как об исторических источниках вообще, об особенностях житийной литературы сегодня и её значимости для нас. Неоднократно Борис Викторович указывает на святцы, патерики, четьи минеи, отдельные жития как на великую сокровищницу и самое необходимое ежедневное чтение для современного человека. При этом он касается и того, как именно следует читать такие тексты, и того, каким должно быть современное житие. Здесь автор Дневника неявно продолжает полемику конца XIX – начала XX века по поводу теории «шаблона», которая стала «сама шаблоном», – так назвал отец Павел Флоренский (в Докладной записке 1917 года в Совет Московской духовной академии о необходимости преподавания агиологии с агиографией) подход к житиям святых, приобретший в то время у семинаристов характер «научного догмата» и подорвавший доверие к житийным текстам [см.: 10, с. 468].

Речь идёт о схематичности агиографического канона, о повторяемости так называемых агиографических сюжетных «топосов» из жития в житие. Большую роль в формировании мнения о «безжизненности», «однообразии» житийной литературы сыграла работа известного историка В. О. Ключевского «Древнерусские жития святых как исторический источник». В этой работе Ключевский сделал вывод, что «для жития дорога не живая цельность характера с его индивидуальными особенностями... а лишь та сторона его, которая подходит под известную норму... развивает отвлечённый идеал... Вот почему все лица, жизнь которых описана в житиях, сливаются перед читателем в один образ, и трудно подметить в них особенности каждого», так что получаются «образы без лиц» [3, с. 436].

Н. Ю. Сухова, известный современный церковный историк, говоря о проблемах агиографии как науки рубежа XIX – XX веков отмечает, что Ключевский, не обнаружив богатого исторического материала в житиях, своими выводами поставил вопрос перед представителями богословия: в чём же ценность житийной литературы для самой богословской науки? Имеет ли смысл её изучение и как её следует изучать, чтобы показать и её историческое значение? [8, с. 28].

Один из ответов, по мнению Суховой, смог дать на рубеже веков архиепископ Димитрий (Самбикин), написавший фундаментальный месяцеслов русских святых с обширным справочным материалом и другие агиографические труды. Ответ его заключается в том, что сама подобная работа по тщательному собиранию и обобщению фактов, преданий, легенд показывает масштабность присутствия святости и святых в русской истории и что «русские святые, даже бежавшие от мира, служили своему народу, принимая активное участие в общем историческом ходе жизни, распространяя христианскую веру, устроая Церковь на всех русских

землях и окраинах... Всё это значение угодников Божиих связано прежде всего с их святостью, поэтому главная ценность житий – в указании истинной церковной реальности, подлинного бытия... Автор жития всматривается в то, как человеческая свобода, преданная в волю Божию, этим преобладает время и исторические случайности... Это и являет истинную историю, определяемую стремлением к вечности, историю спасения...» [8, с. 29–30].

Очевидно, что всё это очень близко тому, что писал о святых и Борис Шергин, который уж точно никак не мог согласиться с тем, что в житиях мы находим только «образы без лиц», поскольку все его описания конкретных святых, в том числе древних, основанные на сведениях из житий, в Дневнике очень выразительны. Одни только эти описания сами по себе уже могут составить своего рода «ответ Ключевскому». При этом в одном месте Шергин всё же сетует, например, на некоторую схематичность текста «Соловецкого патерика»: «Текст иногда кажется мне схематичным; хотелось бы больших подробностей. Но, возможно, их и не было под рукою составителя... В “Патерике” нет ни перечня источников, ни авторов... Издание не “учёное”, а монашеское. Что составитель-редактор был, наверное, монах, иннок опытный, видно по отсутствию ляпсусов в местах, трактующих о внутренней духовной жизни. О сих вещах составитель, яко истинный монах, и не распространяется» [13, с. 189–190].

Интересно, что Шергин однажды упоминает В. О. Ключевского в Дневнике как историка, который умел увидеть и показать «живую жизнь» в прошлом [13, с. 243]. Однако в своих собственных размышлениях Борис Викторович, в противовес Ключевскому, очень высоко оценивает именно историческую значимость житий, для этого буквально приравнивая их к биографиям: «Очень близки к нам... описания жизни их (т. е. святых), данные современниками ярко и просто. Поэтому изумительные характеристики, прямо сказать картинки бытовые, скажем, из патерика Скитского и т. п. отцов наших южных древних... очень к нам приближают, к нашему времени подводят. О какое благо было бы, ежели бы эти патерики, прологи, минеи четьи и служебные стали нашими настольными книгами; люди эти (а ведь это не тени – герои сочинённые романа, а биографии) близки были бы для нас» [13, с. 12].

Ещё один важный в этом отношении отрывок: «Жития русских святых, исторические документы, документы юридические, также эпистолярная литература Древней Руси – вот что, при умении видеть и слышать, может оказаться крыльями, которые перенесут тебя в ту эпоху и поставят тебя на ту землю, на те дороги, по которым ходит интересующая тебя жизнь и люди. В особенности важны жития как произведения фабульные, связные. Они дают картину яркую и подлинную. К великому сожалению, до нас лишь в немногих случаях дошли первые редакции житий, представлявшие собою непосредственные записи с уст самовидцев и очевидцев. Литературные вкусы XVII века, любовь к “краснословью” и “плетению

словес” подвергла переработке драгоценные подлинники житий. И всё же наша любовь и внимательность увидит там живых людей и живые дела...» [13, с. 242–243].

Так, обсуждая этот вопрос, Борис Викторович подходит к формулировке важнейшего принципа своей, если можно так назвать, «герменевтической методологии» работы с житием: «любовь и внимательность» как главная установка в этой работе. Не раз подчеркивает Шергин: «Любовь влагает в уста слово»; «если ты любишь Сергия... мысленное око твоё радостно увидит его»; «если сердце наше горит усердием и любовью ко святому, то исчезнет завеса веков, и мы увидим, как Сергий ронит лес, всё это мы увидим несомненно и реально» [13, с. 374, 252, 254]. «Усердие ко святому» иногда выражается у Шергина в терминах «встречи» или «беседы» с ним, что указывает и на необходимость личного молитвенного общения со святым для более глубокого проникновения в его житие.

Среди дневниковых записей можно найти упоминания и о других установках по отношению к житийной литературе, из которых вполне может сложиться такая целостная герменевтическая методология, полезная и для современного агиографа: собирать все возможные источники и выявлять среди них наиболее древние редакции; выявлять, по возможности, детали и подробности; при этом не увлекаться сухим историзмом, не пренебрегать «поэтическим преданием», «поэзией легенд о празднике», яркой «антично-библейской образностью древних текстов»; стараться использовать понятный современникам язык, например, «добротный и спокойный язык духовных писателей первой половины прошлого столетия» [13, с. 171, 189, 242]. Наконец, не забывает Шергин и здесь о соборном церковном разуме: в тех случаях, когда исторических свидетельств не хватает, «необходимо нам принимать слухом и оком сердечным и к верному церковному свидетельству» [13, с. 199].

Говоря о «добром языке» духовных писателей XIX века, он имеет в виду язык знакомого ему с детства Соловецкого патерика: «У составителя-“писателя” “Соловецкого патерика” всё чисто, светло, добротечно в простоте и бесхитростности» [13, с. 191]. «Простота, ясность мысли и языка» – то, чем восхищается Шергин и у особенно любимого им митрополита Московского Филарета. Меткую характеристику требований к стилю изложения жития находит он в оценке самим митрополитом текста биографии игумении Марии (Тучковой), написанного её излишне восторженной поклонницей: «...не поэзия нужна здесь, а простое, верное слово, охраняемое духовным разумом, направленное не к восторгам, а к назиданию». Подчёркивая умение святителя Филарета выразить мысль с «небесной простотой», чётко и ясно, Шергин отмечает, что сжатость, чеканность, стройность изложения у самого святителя никогда не переходит в сухость и схематичность: «И дело не в том, что он художник, мастер слова, – мастерство может быть рассудочным, дело в том, что сквозь труд и болезнь, и изнеможение телесное, он постоянно слышит голос: “Радуйтесь

о Господе» [14, с. 84]. За простым и добротным духовным языком «у составителей наших патериков» также видит Шергин «всегда живой, светлый, веселящий сердце дух» [13, с. 191].

Вероятно, основные черты шергинской «методологии» сложились под влиянием как работ святителя Филарета, так и «Соловецкого патерика», который, как известно, с самых ранних лет был «любимой его книжицей». Отмеченные выше характеристики манеры изложения и самого подхода работы с житийным материалом действительно очень близки к тем, которые были свойственны одному из авторов «Соловецкого патерика», – иеромонаху Николаю (Кошурникову). О. В. Панченко, установивший это авторство, так описывает найденную отцом Николаем особую «патериковую тональность» его рассказов: «Важную роль в них играет духовно сдержанный тон... манере его повествования свойствен предельный лаконизм и точность в изображении деталей... он охотно использует яркие метафоры и эпитеты, которые позволяют ему выразить теплоту своих чувств. Повествуя о подвигах соловецких иноков, отец Николай рассказывает о них зримо и просто, схватывая главную особенность характера каждого из них... выражая иногда с помощью одной фразы целую историю их жизни» [6, с. 64–65]. При этом «рассказы отца Николая, включённые в “Соловецкий патерик”, наполнены личным чувством», в них присутствует «живое воспоминание» и «любящая память» [6, с. 65].

Собственно агиографические опыты самого Бориса Шергина выражены, прежде всего, в нескольких отрывках о разных святых и подвижниках, которые по своим характеристикам соответствуют законченной синаксарной заметке (или проложному житию) – такому произведению агиографического жанра, которое, не раскрывая всех элементов полного жития, является кратким описанием жизненного пути святого с выделением наиболее существенных черт его подвига, для возможности включения этого описания в сборник с соответствующим (условным) названием – Синаксарь (или Пролог). Мастерски выделяя такие существенные черты и детали, Шергин создаёт замечательные краткие «словесные иконы» (совсем не «образы без лиц»), могущие служить примером для возможных будущих составителей подобных сборников, потребность в которых, судя по всему, будет возрастать, поскольку современный человек с трудом воспринимает традиционные тексты полных «канонических» житий и готов читать или очень краткие, или очень подробные, с множеством интересных фактов жизнеописания [см.: 1, с. 86].

Есть место в Дневнике, где Борис Викторович прямо демонстрирует, как именно он сам применяет основные принципы своей «методологии»: «Я высмотрю да излюблю там-то и там-то инока – молчальника благоговейного. Соберу писанное о нём и беседую с ним. Вчера писал, думавши, о Соловецком иноке Иерониме» [13, с. 203–204]. Эти слова и предваряют, собственно, саму заметку синаксарного типа (она требует лишь минимальной редакции):

«Сей Иероним оставил книгу: ежедневно записывал мысли свои. Не издана она, навряд ли ныне сохранилась, но несколько страничек напечатано в “Патерике Соловецком”. Иероним переписывался и был знаком с виднейшими деятелями церковными. Стилем его писем восхищался архимандрит Фотий. Иеронима ценил митрополит Санкт-Петербургский Гавриил. Но за свой памфлет против масонства, очевидно, при Павле или Александре I, Иероним был заключён в Петропавловскую крепость. В уединении каземата начало давать свои благодатные плоды павшее ещё в молодости на добрую почву святое учение о внутренней молитве. Когда Иерониму было объявлено о переводе на Соловки, так сказать на “вольное поселение”, инок плакал, целуя стены каземата: “Я не найду нигде лучшего места для безмолвия и спасения” ... Свет молитвы Иисусовой горел в сердце Соловецкого иеросхимника Иеронима. Он был учителем и старцем многих. На Соловках Иероним провёл долгие годы старости. Почил 82 лет в 1847 году в уединённом Анзерском скиту» [13, с. 204].

Подобные, в разной степени завершённые «синаксарные записи» можно увидеть в отрывках, посвящённых преподобным Варлааму Керетскому (ошибочно названному Елисеем Сумским), Анатолию Оптинскому, Иову Анзерскому, Герману Соловецкому, игумену Дамаскину Валаамскому и другим святым и подвижникам. Иногда Шергин в одной только важной черте или детали схватывает самую суть духовного устройства подвижника, что впоследствии при необходимости может стать «солью», т. е. центральным элементом уже для целостной заметки (как, например, единственная краткая, но умилительная цитата из письма преподобного Назария Валаамского [13, с. 153]). Есть также много описаний святых, которые могут стать прекрасным дополнением к имеющимся житиям (как, например, в известном размышлении о том, какой была и как должна бы изображаться внешность преподобного Сергия Радонежского [13, с. 135–136]). По словам одного из исследователей византийской агиографической традиции А. Ю. Виноградова, «современного канона жизнеописаний святых как такового не существует, и агиография, потеряв привычные ориентиры, создаёт новые жанры, и ещё не очень ясно, какими они будут» [1, с. 86], поэтому самые разные способы представления житийного материала, присутствующие в дневниках Бориса Шергина, могут оказаться востребованными в будущем.

При этом из многочисленных дневниковых записей, посвящённых одному из любимых его святых – святителю Филарету (Дроздову), митрополиту Московскому, вполне можно составить и житие целиком. Неслучайно сам автор Дневника уже начинал объединять свои записи о любимом святом в одну «Дроздовскую тетрадь» [см.: 14, с. 77, 89]. Эти записи были опубликованы сначала Е. Ш. Галимовой и М. В. Никитиной в Ежегоднике Рукописного отдела Пушкинского дома на 2013 год, а затем, вместе с другими записями на эту тему под общим заглавием «О Филарете», в 4 томе собрания сочинений Б. В. Шергина, отдельно от основного корпуса

Дневника, помещённого в 3 томе, в котором также есть многочисленные упоминания об этом святом.

Записи эти представляют особую ценность потому, что почти все имеющиеся на сегодняшний день жития и жизнеописания святителя Филарета слишком «официальны», слишком сосредоточены на внешних, «церковно-должностных» его трудах и достижениях. По справедливому замечанию о. Павла Хондзинского, «нет другого, который настолько был бы у всех на виду, и тем не менее, – а может быть, именно поэтому – очень трудно сегодня воссоздать “духовный портрет” святителя. Он как бы растворён в своей деятельности и теряется в ней» [11, с. 6]. Сам Шергин также с сожалением отмечал относительно всей доступной ему на тот момент литературы о Московском митрополите: «отвлечённое, условное, идеальное представление» составили о нём «даже поклонники и почитатели, искренние его друзья» [14, с. 96].

В свою очередь, Борис Викторович, описывая свою духовную «встречу» с митрополитом Филаретом, радуясь о плодах того периода «жизни вместе с ним», когда он с «любовью и внимательностью» погружался в его письма и проповеди, создаёт серию зарисовок, складывающихся в замечательную «словесную икону» святителя, в которой точно, ясно, живо и глубоко подчеркивается всё то, что, собственно, и делает его святым. По записям Шергина можно проследить весь путь святителя от рождения в благочестивой семье и трепетного на протяжении всей жизни, но справедливого отношения к родным; через молитвенное впитывание «радонежского света, радонежского умиления» во время учёбы и принятия монашества; через полувековое в течение трёх царствований высокое и безропотное несение «знамени Первоиерарха великой церкви», так что и «самое своё “послушание”, должность свою, приёмы, визиты, разъезды – официальную сторону митрополичьей жизни он облагодатствовал»; до того как смежил он «орлиные свои очи в гнезде, его возрастившем, в пре-красной пустыне Радонежской» [14, с. 103, 82].

Перечислить все «живые черточки» и духовно-точные формулировки, которыми рисует словесный портрет святителя Шергин, в рамках данной статьи нет возможности, но стоит назвать те моменты, которые сам Борис Викторович отмечает как главные. Во-первых, самой основой святительского подвига он видит способность стяжать «смирением высокая», как поётся в общем тропаре святителям, поэтому пишет о митрополите Филарете: «Одной из главных его черт было великое смирение... О, какое было в нём великое смирение!.. Ничего в себе не видел он кроме ветхости: о себе он не думал... Всё для Церкви, всё для славы Божией. Душу полагал за Церковь Христову, а себя считал лишь “средством”, “вещью средней”... равным сиянием сиял столько лет испытываемый сотней вражеских глаз...» [14, с. 96–97].

Ещё один значимый акцент делает Шергин, в очередной раз обращаясь к одной из наиболее близких ему проповедей святителя Филарета

– «Слову на освящение церкви преподобного Михея» (полное название: «Слово по освящении храма явления Божией Матери Преподобному Сергию, устроенного над мощами преподобного Михея в Свято-Троицкой Сергиевой лавре»). Борис Викторович пишет: «В этом чудном слове весь Филарет Дроздов. Весь он тут, тут всё его сердце, вся его душа» [14, с. 86]. Слово это у составителей сборника проповедей святителя Филарета, посвящённых памяти преподобного Сергия, получило название «О духовном пустынножительстве», поскольку главной мыслью этого Слова является верность идеалам «внутренней пустыни» среди «града обительного», которым постепенно стал монастырь Сергиев, превратившись в лавру, и среди «молвы и попечений града и дел человеческих», которые постоянно окружали самого автора проповеди [9, с. 68–69, 75].

Способность внутренне «упраздниться» среди суеты и обилия дел для непрестанной молитвы, способность оставаться «иноком-подвижником» во всю жизнь даже на вершине церковной власти, дар слёз, чувство духовного умиления, постничество и строгость к себе, стремление «ни в чем не давать себе воли» – именно эти скрытые от общего взора внутренние монашеские добродетели выдвигает на первый план Шергин, когда он говорит о святителе Филарете. Шергинские интуиции подтверждает и современный исследователь творчества Московского святителя: «Это одинокое внутреннее делание составляет скрытый стержень и смысл его жизни. Несмотря на всё величие его святительских трудов, оно и ничто другое есть важнейшее в нём, без чего он никогда не станет нам понятен во многих своих словах и поступках» [11, с. 19].

Умение увидеть и выделить монашеские добродетели у святителей, а также вообще особое внимание к житиям именно преподобных отличает дневниковые записи Бориса Шергина. Сам он на протяжении многих лет стремился к иночеству и в писаниях святых тщательно искал того духовного руководства, которого ему так не хватало в жизни. Поэтому особенно внимателен он к добродетелям, которые были предметом его собственной духовной борьбы, описанной в Дневнике со всей исповедальной искренностью: стремление «построить монастырь внутри себя», умение «упраздниться» среди молвы шумного города, задача монаха «во всем творить себе принуждение», внимание к различиям созерцательного и деятельного (прп. Савватий и Герман Соловецкие) типов монашества, сквозь которое живо проглядывает постоянное сердечное сокрушение о том, что он, «созерцатель», ничем не может помочь брату своему в ежедневных невероятных усилиях по добыванию хлеба насущного, и многое другое [13, с. 189, 99, 243].

Всё это – примеры действия ещё одного важнейшего принципа, которым руководствовался Борис Шергин, углубляясь в жития и писания святых: «Великим подвигом светлое сие знание достигается... А смотреть так со стороны, безучастно, не учась, не трудясь, не борясь с собственным ничтожеством, не стоит... Жизнью надо проходить эти книги» [13, с. 18–19].

Наверное, именно потому, что у Шергина пропущены они через подвиг своей собственной многотрудной исповеднической жизни, так значимы и полезны сегодня для нас его мысли о святости и агиографические опыты.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Виноградов А. Ю.* Ориентиры святости // Журнал Московской Патриархии. 2012. № 11. С. 82–87.
2. *Галимова Е. Ш.* Сокровище, которому и мы наследники // Шергин Б. В. Добрым людям на услышанье. Поморские рассказы. Былины. Дневники. М.: Никея, 2022. С. 11–52.
3. *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. 465 с.
4. *Милюков В. В., Камчатнов А. М., Козлова А. Ю.* Толковая Палея расширенного состава. Т. 1. СПб.: Нестор-История, 2022. 688 с.
5. *Никитина М. В.* Образ времени в дневниках Б. В. Шергина // Наследие Бориса Шергина: Сб. статей. Архангельск: Поморский ун-т. 2004. С. 64–69.
6. *Панченко О. В.* Об одном незавершённом проекте архимандрита Порфирия (Карабиневича), или как создавался «Соловецкий патерик» (1873 г.) // Соловецкое море. 2019. №18. С. 60–75.
7. *Руди Т. Р.* О композиции и топике житий преподобных // ТОДРЛ. СПб., 2006. Т. 57. с. 431–500.
8. *Сухова Н. Ю.* Проблемы агиографии как науки: опыт архиепископа Димитрия (Самбикина) // Труды Воронежской духовной семинарии. 2016. Вып. 8. С. 18–31.
9. *Филарет (Дроздов), свт.* О духовном пустынножительстве // Филарет (Дроздов), свт. Да подражаем его вере. Слова, посвящённые памяти Преподобного Сергия, с приложением молебного канона Преподобному Сергию, печатаемого по рукописи середины XVIII-го века. М.: Изд. Совет РПЦ, 2002. С. 67–76.
10. *Флоренский П., свящ.* Мысли о преподавании агиологии и о классическом образовании // Богословский вестник. 2005–2006. № 5-6. С. 463–474.
11. *Хондзинский П., прот.* Келейный дневник святителя Филарета (Дроздова) // Филаретовский альманах. Вып. 1. М.: Изд-во ПСТГУ, 2004. С. 6–20.
12. *Хондзинский П., прот.* Святитель Филарет (Дроздов) и преподобный Сергий Радонежский // Филаретовский альманах. Вып. 12. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. С. 23–32.
13. *Шергин Б. В.* Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 3: Дневник. 1939–1970. М.: НО «ИЦ “Москвоведение”», 2014. 496 с.
14. *Шергин Б. В.* Собрание сочинений: в 4-х т. Т. 4: Очерки, статьи, письма. М.: НО «ИЦ “Москвоведение”», 2015. 496 с.

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ ОРГАНИЗАЦИИ СБОРНИКА Б. В. ШЕРГИНА «ЗАПЕЧАТЛЕННАЯ СЛАВА»

Аннотация: в статье рассматриваются особенности композиции сборника Б. В. Шергина «Запечатленная слава», роль заглавия и вступительного слова, имеющих особое значение для понимания замысла писателя и его художественных принципов. Выявляются основные жанрово-композиционные принципы создания сборника, его сверхтекстовая природа, типологическое сходство с древнерусскими «сборниками».

Ключевые слова: сборник Б. В. Шергина «Запечатленная слава»; композиция; заглавие; предисловие; жанр; сверхтекст.

А. А. Горелов в статье «Ему не будет перемены» подчеркивает, что книги Шергина «компонуются не как случайные сборники, но как единства. Их композиция <...> тщательно продумана. <...> В такой композиции есть нечто от сборников старорусских...» [4, с. 176–177]. Это важное наблюдение, которое дает основания для рассмотрения жанрово-композиционного своеобразия сборников Б. В. Шергина в данном аспекте. А. А. Горелов особо выделяет книгу «У песенных рек» (1939), которая, по мнению исследователя, включает «наиболее выдающиеся создания Шергина» [4, с. 177], большинство из которых входит и во все последующие его сборники. Именно в книге «У песенных рек» «Поморье впервые по-настоящему распахивается своими просторами, душой и историей, рисуется хранителем главенствующих гуманистических преданий, национальных заветов русского народа. И «Поморщина-корабельщина» (1947), и «Поморские были и сказания» (1947), и «Океан-море русское» (1959), и «Запечатленная слава» (1967) расширяют и уточняют объем наших знаний о Севере России как особом культурно-историческом регионе... однако они сохраняют идейные и структурные координаты книги 1939 года» [4, с. 177]. «Запечатленная слава» – это последний сборник, изданный при жизни писателя, созданный при непосредственном его участии¹.

По словам В. В. Сякина, который был редактором предыдущего сборника («Океан-море русское»), «Запечатленная слава» – это «самая большая и «представительная» книга Шергина», и она «дает самое всестороннее и глубокое представление о Шергине» [11, с. 12], чьей главной задачей было сохранение памяти о «морской культуре» поморов. Таким образом, «Запечатленную славу» можно рассматривать как «итоговый» сборник, в

¹ Не считая вышедший в Архангельске в 1971 году сборник «Гандвик – Студеное море», созданный на основе предшествующих сборников Бориса Шергина и значительно уступающий по объему «Океану – морю русскому» и «Запечатленной славе».

который вошли все важнейшие циклы и произведения, созданные писателем ранее, в их «окончательном» варианте. Ю. Ф. Галкин замечает, например, что «далеко не сразу в книгах Бориса Шергина персонаж кормщика приобретает эпическое содержание... Сначала это всего лишь эпизоды в череде «дедовых сказаний», «Поморские были и сказания». <...> И только в книге «Запечатленная слава» становится возможным, как можно думать, появление сказания о первом кормщике, которого на подвиги по освоению берегов Студеного моря благословляет сама «премудрость Божия София Новгородская»» [3, с. 33].

Особую роль в формировании композиционно-смыслового единства сборника «Запечатленная слава» играет заглавие в его соотносительности с названиями разделов. С. Д. Кржижановский считает, что «книга – развернутое до конца заглавие, заглавие же – стянутая до объема двух-трех слов книга» [6, с. 4]. Так, все представленные в сборнике Шергина тексты в совокупности являют собой своеобразный срез истории и культуры Севера, его славу. Важно и то, что «заглавия могут показать стилистику и мышление данного автора» [6, с. 19]. Так, в названии сборника «Запечатленная слава» воплощена установка на восприятие произведений в их жанровом аспекте, что характерно было для древнерусской литературы, в которой «стремление выставлять название жанра в заглавие произведения вызвано было, очевидно, особенностями самого художественного метода древнерусской литературы» [8, с. 62].

Заглавие сборника Шергина содержит сразу несколько важнейших смыслов: во-первых, оно включает жанровое определение, которое становится своеобразной эстетической и эмоциональной доминантой сборника, так или иначе ощутимой во всех произведениях; во-вторых, это увековечивание памяти, «свидетельство всеобщего и безусловного признания высоких качеств, общественных заслуг, дарований» [12]. Неслучайно во вступительном слове к сборнику автор говорит о «былой славе» поморов, которая была незаслуженно забыта: «Архангельские поморы-корабельщики, памятуя былую славу, обижались на Петра Первого за его увлечение голландцами и немцами» [13, с. 7]. Не менее важным является и значение, которое дается в словаре Ушакова: слава – это «слухи, молва, толки» [12].

Н. А. Веселова отмечает, что «особый тип системных отношений между заглавиями представляет собой оглавление. <...> Фиксируя последовательность заголовков, оглавление может быть ключом к пониманию текста, представляя в сжатом виде его смысловые доминанты. При этом, взаимодействуя друг с другом, заглавия порождают новые смыслы, и их система приобретает черты самостоятельного текста, обладающего собственной семантикой» [1]. В оглавлении сборника «Запечатленная слава», состоящем из заголовков разделов и входящих в них произведений, можно увидеть отражение важного художественного принципа автора – последовательного отказа от индивидуального, личностного начала, еще явно ощутимого в первых разделах («Отцово знание» и др.), и все более

настойчивого обращения к народной памяти, к коллективному, надындивидуальному слову («Государь-кормишки» и др.). Подобно летописи, которая «своим расцветом непосредственнее всего обязана неписаной истории Руси, хранителем которой был сам народ» [9], творчество Шергина стало живым продолжением народного словотворчества, запечатлевшим «великую неписаную историю» Русского Севера: «...любое северное предание, слышанное из живых уст, запечатлевается во мне ярче и сильнее, чем любой письменный документ.

Да и все мы, младшее поколение «морского сословия», любили больше устный пересказ, то есть предание, а не писание» [13, с. 17].

Сборник «Запечатленная слава» организован в соответствии с жанрово-тематическим принципом, при этом многие разделы объединяют произведения по их жанровым признакам: «Древние памяти», «Были», «Сказы», «Сказки», «Поморские старины». Сборник Шергина «моделирует» живую литературную ситуацию, когда «жанры составляют определенную систему в силу того, что... они вступают во взаимодействие, поддерживают существование друг друга и одновременно конкурируют друг с другом» [8, с. 48]. Важно подчеркнуть, что и те разделы «Запечатленной славы», в которые вошли произведения, объединенные в соответствии с тематическим принципом («Отцово знание», «Для увеселенья», «Государь-кормишки», «У Архангельского города, у корабельного пристанища»), органично вписываются в эту систему, ориентированную на принципы выделения жанров в древнерусской литературе, когда «основой для выделения жанра, наряду с другими признаками, служили не литературные особенности изложения, а самый предмет, тема, которой было посвящено произведение» [8, с. 50].

Как правило, «большая роль в «установлении контакта» между читателем и книгой принадлежит заголовочному комплексу и авторским предисловиям, создающим определенную установку восприятия» [7, с. 848]. Сборник «Запечатленная слава» открывает пространное вступительное слово «От автора», являющееся своеобразным ключом к прочтению не только этого сборника, но и всего творчества Шергина, поскольку позволяет увидеть все созданные им в разное время произведения как единое целое – книгу об архангельском Поморье. Вступительное слово (или предисловие), как и заглавие, относится к рамочным элементам, представляющим собой «совокупное наименование компонентов, окружающих основной текст произведения» [7, с. 848].

Вступительное слово в сборнике Шергина вводит читателя в поэтический, «народно-песенный» мир Севера подобно тому, как вводная часть «Повести временных лет» «с ее всемирно-историческим введением... вводит нас в атмосферу эпического народно-песенного отношения к русской истории» [9]. Именно из вступительного слова читатель выносит «представление о том, что на Севере существовала большая морская культура» [13, с. 11], запечатленная в «стихийно-народной», «самобытно-русской»

литературе («морских уставцах», «урядниках», «лоциях», «сказаниях» и т. п.). Автор неоднократно подчеркивает, что именно народное слово является ключом к пониманию уникальности истории не только Русского Севера, но и всей страны: «...поморские писатели того времени прямо или косвенно старались напомнить о том, что у русского народа есть славное историческое прошлое» [13, с. 7].

В предисловии нашли отражение важнейшие установки писателя, которые помогают понять, в чем заключается не только уникальность художественного метода Шергина, но и специфика Северного текста русской литературы как регионального сверткста (концепция разработана Е. Ш. Галимовой). Е. Ш. Галимова, называя имена писателей, создававших в разное время мифопоэтическую картину северорусского текста, отмечает: «Ядром же северорусского текста, самой насыщенной и сокровенной его страницей стали, несомненно, произведения Бориса Викторовича Шергина» [2, с. 23].

Вступительное слово, выполняющее в сборнике роль предисловия, может быть рассмотрено как вполне законченное произведение, которое «напрямую связано с образным миром произведения» [7, с. 852]. Композиция вступительного слова так же сложна, мозаична, как и сам сборник, единство которого заключается «в цельности и стройности всей большой летописной постройке в целом, в единой мысли, которая оживляет всю композицию» [9]. Авторские размышления и вопросы, фрагменты письменных документов и устных преданий, даты, имена, исторические сведения, зарисовки и характеры – все это объединяет необыкновенно живое, эмоциональное отношение автора: «К рукописной литературе Севера я никогда не подходил как историк-исследователь. Я не на том коне ехал. <...> В старых книгах замечал только картины живой жизни, старался увидеть живых людей» [13, с. 17]. Такая композиционная разнородность вступительного слова, как бы проецируемая на структуру всего сборника, подчеркивает его особую, свертксттовую природу. По словам А. Г. Лошакова, «...в свертксте, в его словесных рядах объективируются коллективные и индивидуальные знания, мнения, представления, впечатления об определенном фрагменте действительности, смыслы, ценности, чувства, эмоции, связанные с ним и порожденные им, что является важнейшим фактором его смысловой и языковой целостности» [10, с. 36].

Вступительное слово включает фрагменты, написанные от первого лица: «Я, пишущий эти строки, родился в Архангельске в семье «корабельного мастера первой статьи» и половину жизни провел в среде людей, прилежащих мореходству и судостроению» [13, с. 13]. Подобный композиционный прием – своеобразные лирические отступления – встречается и в других произведениях сборника. В то же время во вступительном слове явно просматривается хронологический принцип изложения событий: автор фиксирует важнейшие вехи в истории Русского Севера, в становлении «морской культуры» в России, что придает повествованию определенный

ритм и цельность, а также особый, «летописный» характер: «Устное слово и письменная память Севера свидетельствуют, что уже в XII–XV веках русские люди своим умом-разумом строили суда «сообразно натуре моря Ледовитого»» [13, с. 5]. Таким образом, рамочный комплекс придает основному корпусу текстов «характер завершенности, усиливает его внутреннее единство» [7, с. 848].

По мнению А. В. Ламзиной, «рамочные компоненты, как правило, наиболее явно обнаруживают присутствие автора в произведении, его ориентацию на определенного адресата» [7, с. 848]. Автор в предисловии к «Запечатленной славе» – это хранитель «отцова знания», воскрешающий в памяти читателя образ летописца, противостоящего самой стихии времени: «С глубоким прискорбием надобно отметить, что невнимание, равнодушие, пренебрежение, при содействии всеистребляющего времени, сделали то, что от морской старинной литературы остались одни фрагменты и отдельные устные свидетельства. То, что рассыпано ворохами, приходится собирать крохами» [13, с. 5].

В предисловии, как и в основном корпусе текстов этого сборника, автор выступает в различных ипостасях – он и читатель, и слушатель, и собиратель, и переписчик: «Уже в годы гражданской войны я брал у М. О. Лоушкина для прочтения и переписки «Устьянский Правильник», выдержки из которого приводятся ниже» [13, с. 15]. Художественный метод Шергина напоминает подход древнерусского летописца, когда «читатель превращался в соредатора, а подчас и в соавтора» [9]. Неслучайно завершается вступительное слово обращением к читателям, которые должны продолжить начатое «автором этих строк» дело: «Если я рассказал мало и неполно или что забвеньем спутал, и ты, земляк мой, архангельский помор, исправь и дополни. Подкрепи свидетельством своим мою скудость» [13, с. 38].

Установка на сохранение памяти о событиях прошлого, запечатленной в слове и письменных документах, трепетное отношение к старине – характерная черта летописи, которая является и важнейшей особенностью творчества Шергина: «О более или менее далеком прошлом средневековые авторы не писали новых произведений, предпочитали соединять и перерабатывать старые произведения, составлять своды, сохранять всю старую фактическую основу, ценя в старых произведениях документ, подлинность» [9]. Во вступительном слове к «Запечатленной славе» автор также подчеркивает важность документальных источников: «Другим видом северной народной литературы является письменное закрепление морских правовых обычаев. <...> Эту древнюю юриспруденцию содержит, например, «Морской устав новоземельских промышленников»» [13, с. 6].

Отличительной чертой русских летописей является их многосоставность, поскольку они объединяли произведения самых разных жанров (народные предания, исторические сказания, договоры и т. п.) Пытаясь определить специфику «Повести временных лет», Д. С. Лихачев использует

термин «жанр-ансамбль», вполне применимый и к другим древнерусским «сборникам». Вступительное слово в сборнике Шергина буквально «воспроизводит» узнаваемые элементы летописи, одним из основных источников которой, как известно, были исторические предания и легенды, связанные с захоронениями. Во вступлении к сборнику «Запечатленная слава» также говорится о «памятях», которые оставляли поморы перед смертью: «Перед лицом неизбежной смерти промышленник вырезал ножом на бортовине судна или на дверях, на столешнице промысловой избы сведения о себе, о погибших товарищах» [13, с. 11]. Принципиально важным является и то, что автор называет тех, от кого он слышал «морское преданье» (например, «архангельские моряки и судостроители М. О. Лоушкин, П. О. Анкудинов, К. И. Второушин (по прозвищу Тектон), В. И. Гостев» [13, с. 14]).

Подобное перечисление лиц, от которых летописец узнал важные «сведения», встречается и в летописях, например, в «Повести временных лет», которая «открывается историко-этнографическим введением», «рассказывает об образовании народов и языков», о расселении славян. Интересно, что, подобным образом начинает свое вступительное слово и Шергин, обращаясь к истории освоения Севера новгородцами: «Поморское сказание о Софии Новгородской начинается так: «По слову Великого Новгорода шли промышленные лодьи во все концы Студеного Моря-океана. Лодьи Гостева сына Ивана ушли дальше всех. Иван оследил Нехоженый берег. Тут поставил крест, избу и амбар. Тут, кряду, и ход урочный морской...»» [13, с. 5].

Творчество Шергина представляет собой живой диалог с древнерусской традицией, писатель ощущает себя ее преемником. Это можно увидеть как на примере осмысления автором ключевых тем, генетически часто восходящих к древнерусской литературной традиции, так и на уровне стиля и жанра. В произведениях Шергина зачастую не существует четкой границы между различными стилями и жанрами, что находит отражение и в структуре его сборников, когда некоторые произведения перемещаются из одного цикла в другой. Более того, тексты отдельных произведений, включенных в разные сборники, имеют заметные отличия, что было характерно и для практики составления древнерусских «изборников», когда «почти всегда включение произведения в состав объединяющего его «сборника» сопровождалось идеологической его проверкой – произведение подчинялось идейной направленности «сборника» в целом» [8, с. 52].

В. С. Дегтярева отмечает, что «в 20-х годах XX века литература обратилась к древнерусским традициям и принесла необыкновенный плод, который и проявился в позднейший период. Эпидиктичность обретет возрождение в малом жанре эпической прозы – сказе. Ярче всего «жизнь» торжественного красноречия проявится в творчестве писателя Бориса Викторовича Шергина» [5]. Наиболее показательным в этом отношении

является «возродившийся» в творчестве Шергина жанр слова, обладающий синтетическим характером («Слово о Москве», «Слово о Ломоносове»).

Подобно древнерусским книжникам, которые в поисках новых жанров обращались к фольклору, Б. В. Шергин запечатлел в своем творчестве уникальные в своем роде жанры, которые существовали в северной народной традиции: «памяти», «старины» и т. п. Произведения Шергина, как и многие древнерусские тексты, представляют собой неразложимое единство народного, фольклорного и книжного слова. «...Как и сводный характер летописей, это «нанизывание» различных типов стилистических трафаретов в одной и той же летописи ведет нас к иному, глубоко отличному от современного представлению и об авторском тексте (единство которого вовсе не было обязательным), и об авторской точке зрения на события» [9].

Во многих древнерусских произведениях можно увидеть соединение фольклорных жанров славы и плача, черты которых ощутимо присутствуют и во многих произведениях Шергина (например, плач и слава соединяются в рассказе «Для увеселения»). Такие жанры, как слово, притча, гимн, слава, плач, сказание, предание, зачастую органично взаимосвязаны в произведениях Шергина. Названия многих рассказов Шергина афористичны, что демонстрирует глубокую укорененность этих произведений в традиции назидательных жанров – притчи, поучений («Любовь сильнее смерти», «Поклон сына отцу», «Круговая помощь», «Гнев» и др.).

Включающий разнообразные по содержанию и стилю тексты, иногда совсем небольшие, частные, казалось бы, зарисовки и фрагменты сборник Шергина производит впечатление прекрасного художественного полотна, «произведения монументального искусства», сродни летописи, о которой Д. С. Лихачев писал: «...окинутая взором в ее целом, она поражает нас строгою продуманностью всей композиции, последовательностью повествования, единством и грандиозностью идеи, всепроникающим патриотизмом содержания» [9]. Неслучайно завершает вступительное слово к сборнику обращение к читателю-помору, являющееся своеобразным его эмоциональным камертоном: «Но отцы северного мореходства не завещали ли нам рассказать о них?

Если ты северному мореходству рожденный сын, а не наемный работник, засвидетельствуй свое сыновство, свою любовь к Родине сказаньем и писаньем» [13, с. 18]. В предисловии Шергина, как и во вступлениях к древнерусским произведениям, «...указывается адресат произведения – читатели и слушатели, а также в самой общей форме – предмет повествования и восхваления, но, самое главное, сообщается тот эмоциональный ключ, в котором должно восприниматься все дальнейшее» [8, с. 63].

«Запечатленная слава», как и многие другие сборники Шергина, напоминает древнерусский «сборник» («изборник»), имеющий, как правило, определенное жанровое обозначение (патерик, хронограф и др.) и зачастую представляющий собой сложное жанровое образование. При

этом важно подчеркнуть, что «жанр сборника только отчасти определяется жанрами входящих в него произведений...», и «сложный состав таких объединяющих жанров подчеркивается иногда в самих названиях произведений» [8, с. 51]. Именно на «сложный состав» с точки зрения его жанровой структуры указывает и полное название сборника Шергина («Запечатленная слава: поморские были и сказания»). Таким образом, сборник «Запечатленная слава» можно рассматривать как особый, специфический жанр, генетически связанный не только с древнерусской литературной традицией, но и с различными жанрами «морской народной литературы», например, с записными книжками, о которых говорится во вступительном слове к сборнику: «Может быть, позднейшим видом морской народной литературы Севера можно считать записные книжки поморов» [13, с. 13].

Кроме того, сборник Б. В. Шергина со всей очевидностью демонстрирует существование Северного текста русской литературы, фиксируя важнейшие моменты в истории его формирования (во вступительном слове) и одновременно давая мощный импульс дальнейшему его развитию: «Коммуникативное взаимодействие со свертхтекстом – это всегда постижение и отстаивание внутренней – ценностной, духовной, творческой – сущности того сегмента реального мира, который нашел свое художественное отображение в разных текстах, созданных разными авторами и в разное время. Отсюда наличие в свертхтексте множества «призм видения» внетекстовой реалии, множества ее ликов, она конструируется и реконструируется, концептуализируется и реконцептуализируется» [10, с. 42–43].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веселова Н. А.* Заглавие литературно-художественного текста: Антология и поэтика. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тверь, 1998. 24 с. // URL: <https://www.dissercat.com/content/zaglavie-literaturno-khudozhestvennogo-teksta-antologiya-i-poetika> (дата обращения: 10.01.2024).
2. *Галимова Е. Ш.* Северный текст русской литературы: методология исследования // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. Т. 1. Архангельск: ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. С. 9–26.
3. *Галкин Ю. Ф.* На кругах земных и небесных. Архангельск, 2022. 336 с.
4. *Горелов А. А.* «Ему не будет перемены» // *Горелов А. А.* Соединяя времена. М., 1978. С. 161–190.
5. *Дегтярева В. С.* Эпидиктические сказы Б. Шергина: лингвостилистический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 2-2 (80) // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/epidikticheskie-skazy-b-shergina-lingvostilicheskiy-aspekt> (дата обращения: 20.01.2024).
6. *Кржижановский С. Д.* Поэтика заглавий. М., 1931. 32 с.

7. *Ламзина А. В.* Рама произведения // Лит. энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 848–853.
8. *Лихачев Д. С.* Система литературных жанров древней Руси // Славянские литературы. V Междунар. съезд славистов. М.: АН СССР, 1963. С. 47–69.
9. *Лихачев Д. С.* Великое наследие // Лихачев Д. С. Избр. работы в 3-х тт. Т. 2. Л.: Худож. лит., 1987 // URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/Л/Лихачев-дмитрий-сергеевич/velikoe-nasledie/5> (дата обращения: 10.01.2024).
10. *Лошаков А. Г.* Сверхтекст и Северный текст русской литературы // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. Т. 1. Архангельск: ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. С. 26–57.
11. *Сякин В.* «Добрым людям на услышанье» // Шергин Б. В. Гандвик – Студеное море. Архангельск, 1971. С. 5–13.
12. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935–1940 // URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1028342> (дата обращения: 20.01.2024).
13. *Шергин Б. В.* Запечатленная слава: поморские были и сказания. М.: Советский писатель, 1967. 438 с.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ШЕРГИНА – ПИСАТЕЛЯ И ХУДОЖНИКА. О «ПОДЛОГЕ» БОРИСА ШЕРГИНА

Аннотация: В статье предпринимается попытка реконструировать творческий метод единого писательского и изобразительного искусства Б. В. Шергина, а также выявить характерные черты его творческого стиля, которые объясняются принадлежностью его творчества особому типу культуры. С этих же позиций разбирается история о «подлоге» Шергина.

Ключевые слова: Б. В. Шергин; творческий метод; древнерусское искусство; народное искусство.

Борис Шергин вступил на творческую стезю в ту эпоху, когда поле русской культуры было ещё не однородным и не массовым, а живым и разнообразным. У крестьянского и мещанского сословий были свои самобытные формы искусства, а в старообрядческой среде теплился живой ручеек древнерусской культуры, текущий из глубины веков. Основное же, генеральное русло отечественной культуры, управляемое столичными академическими и демократическими творческими центрами, шло своими путями, со сменой больших стилей, с выдающимися авторитетами и общенациональными гениями. Любому художнику, стремящемуся своим творчеством влиться в это основное культурное русло, попасть в это престижное поле образованных, культурно развитых людей, нужно было усвоить свойственные этому полю эстетические принципы, систему творческих целеполаганий, логику творческого самовыражения, приёмы изобразительности, актуальные для него на данном этапе.

Это культурное поле было основным выразителем общенационального бытия. Все значимые для образованного общества культурные события и произведения рождались в этом поле «большой» культуры и соотносились с действующими в нём эстетическими и этическими законами. Творчески одарённые люди всех сословий в большинстве своём стремились попасть в эту «большую» культуру, которая себя считала единственной, отказывая крестьянскому, мещанскому и старообрядческому искусству не только в равноправии, но и в звании искусства. Крестьянское («народное»), казачье и мещанское искусства там, где они ещё не выродились и не уступили место бескультурию или подражательству «большой» культуре, а также старообрядческое искусство функционировали как локальные, замкнутые системы на правах культурных «резерваций» в отношении к главному культурному руслу. Различие между этой основной, «большой» культурой и «малыми»: крестьянской, казачьей, мещанской, старообрядческой – было не столько качественным, сколько типологическим.

На рубеже XVIII и XIX столетий в европейской культуре, а вместе с ней – в «большой» русской культуре состоялся постепенный переход от старого культурного типа, сформировавшегося ещё во времена поздней античности и покрывшего собой всю христианскую эпоху, к новой культурной формации. На смену морально-риторической традиции пришла культура непосредственности слова. Художественное творчество стало выражением автономного авторского космоса, рождённого из непосредственного опыта осмысления, переживания и наблюдения жизни. Но, как всегда случается после смены русла большой реки, сохраняются старицы и малые ручейки, текущие в прежнем направлении. Вместе с главной – «большой» русской культурой продолжали существовать почти независимо от неё «малые» культуры, продолжающие базироваться на старой культурной формации. К этому старому типу культуры, бытующему в архангелогородской крестьянской, мещанской и старообрядческой среде, принадлежал по рождению Борис Шергин.

Культурный тип, который в «большой» культуре ушёл в прошлое на рубеже XVIII–XIX веков, а в «малых» культурах сохранился как основополагающий, исследователи называют «мифо-риторическим» [5, с. 509–522]. Он являет собой целую систему представлений, знаний и творчества, перерабатывающую всякий новый опыт в заранее наличествующие формы. Морально-риторическая или мифо-риторическая система – это система организованного словом морального знания. Культура, самовоспроизводящаяся по своему существу, обладающая самосохраняющимся фондом. В этом типе культуры господствует неразрывность, полнейшая взаимосвязанность и взаимозависимость слова, знания и морали. Это культура, которая основывается на готовом слове и пользуется только им. Готовое слово – слово, данное как готовый смысл.

Древнерусское и народное искусство, которым наследовал Шергин, а также словесная устная и литературная традиции, усвоенные им с детства, были плоть от плоти морально-риторической культуры. Цитирование, копирование, присваивание – нормальный, законный способ взаимообращения материала внутри этого культурного фонда. Творческая деятельность в этом типе культуры состоит в умении создать из готовых наличных форм новое эстетически гармоничное (в привычных для этой культуры эстетических категориях) и этически состоятельное (служащее идеям добра, красоты и истины) произведение. Творец-художник за строительным материалом для своего творчества постоянно обращается к общедоступному наличному фонду готовых художественных форм, сюжетов, изобразительных приёмов, слов с заданным устойчивым смыслом.

Шергин как образованный человек стремился творчески реализовываться в главном русле «большой» русской культуры, с принятой в нём установкой на индивидуализацию и автономность творческого мира художника. Но Шергин вошёл в эту культуру через иную дверь. По рождению своему он принадлежал среде архангельского близкого старообрядчеству

мещанства, в каковой среде народное и древнерусское искусства бытовали в своих полнокровных, высоких, образцовых формах. С раннего возраста Борис Викторович полюбил, впитал и усвоил не только внешние формы, но и глубинную творческую логику иного по отношению к «большой» культуре типа художества: с иным способом управления художественным материалом, с иными творческими целеполаганиями, с иным арсеналом изобразительных средств. И с иным отношением к использованию чужих готовых художественных форм.

Уникальность шергинского творческого пути состоит в том, что он, не изменив базовым принципам взрастившего его первоначально морально-риторического типа культуры, сумел реализоваться на другом культурном поле. Шергин умело совместил творческие принципы, заложенные в обоих типах культуры; используя творческий метод, присущий морально-риторической культуре, он вместе с тем мастерски применял изобразительные, стилеобразующие и композиционные приёмы, а также творческую свободу, присущие культуре индивидуально-авторской.

Стиль

В главенствующем ныне (и во времена Шергина) индивидуально-авторском типе культуры *авторский стиль* – это неповторимая фактура художественного произведения, отражающая творческую манеру её создателя; продукт личных творческих усилий автора. В этом типе культуры личность писателя или художника реализуется в творчестве и, воплощаясь в произведении, создаёт фактуру стиля, который отражает авторское неповторимо-индивидуальное осмысление мира и воплощает особую органическую однородность произведения¹.

В риторическом типе культуры индивидуальный стиль проявляется иначе. Здесь стилем является «превышение предъявляемых к вещи всеобщих, отражённых риторико-поэтической теорией требований» [5, с. 472]. Индивидуальность автора проявляется при выхождении его за пределы риторической нормативности. В традиционном риторическом типе творчества стиль это – вариант, поворот *общего*, индивидуальное свидетельство об *общем*, *общезначимом*. Для старого типа культуры характерно понятие «слог» как определение существа творческой индивидуальности автора. Для искусства риторического типа «неоригинальность» и наличие влияний – норма, а не творческий порок.

С точки зрения индивидуально-авторского типа культуры шергинский стиль ускользает от определения, и самым уместным эпитетом для творческого феномена Бориса Шергина становится слово «стилизация»².

¹ «Стиль здесь – окончательное выявление индивидуально-поэтического постижения мира», – пишет о стиле в риторическом типе культуры А. В. Михайлов [5, с. 472].

² Сам Шергин писал об отсутствии у него авторского стиля в изобразительном творчестве: «Ничего в этой области своего не сделал, своего ни в графике, ни в акварели не показал, oprичь невеликих декоративностей...» [9, т. 3, с. 284]

Но, если поменять ракурс и оценить творчество Шергина с позиции мифо-риторического типа культуры, то становится очевидным, что его авторский стиль ярко выражен и своеобразен. Шергин в своём творчестве постоянно выходит за пределы риторической нормативности, максимально полно использует заложенную в этом культурном типе свободу. Его индивидуальность складывается из расширения композиционных и изобразительных возможностей старых традиционных форм искусства за счёт привлечения творческих технологий индивидуально-авторского типа культуры. В этом состоит диалектика шергинского творческого стиля: самореализация на архаическом культурном поле, но с переосмыслением архаики на основе современных эстетических принципов. Творческая индивидуальность Шергина ярче всего проявляется в принципах отбора и способе адаптации заимствованного общекультурного материала.

Стилистическая отточенность устных рассказов, литературных и художественных произведений Шергина происходит от тонко развитого у него чувства меры, от верного понимания им внутренних законов и изобразительных возможностей различных жанров, в которых он творил. Шергина с самого начала привлекала в народной культуре традиция не копийного, а динамичного использования канонического материала, ему была близка та ветвь народного искусства, которая предполагала осовременивание, продолжение старой традиции на новом бытовом материале.

Стихия традиционного русской культуры, которая питала творчество Шергина и которой это творчество принадлежало, была двусоставной. Она разделялась на древнерусское профессиональное (церковное и светское) и на народное художества. В крестьянском, мещанском искусстве больше простоты, цельности, экспрессии, радостного пафоса, взволнованности, открытости приёма. Очевидно, что Шергину были дороги и интересны именно эти свойства. Он совмещал темы и сюжеты «серьёзного» регистра древнерусского искусства с изобразительным «простодушным» народного художества.

В тех случаях, когда Шергин заимствовал или художественную форму, или язык, или фабулу, или композицию, он всегда их подправлял, перестраивал и сводил к некоему гармоническому единству, основанному на его единой эстетической системе. Его эстетические принципы были отчётливо сформированы им, по-видимому, довольно рано. Ранний период его творчества был и периодом накопления, и временем смелых, ярких творческих дерзаний, и временем формирования собственного творческого метода.

Общее свойство стиля Шергина, которое проявляется во всех сферах его художества, как изобразительного, так и словесного, – в высшей степени развитое чувство меры, понимание внутренней логики выбранного изобразительного языка. Мера проявляется и в композиционном оформлении материала, и в последовательном и системном использовании стилистических приёмов. Стиль Шергина чужд формальному украшательству,

лишённого образного или идейного содержания. В словесных его творениях каждое слово необходимо, оно двигает строку, работает на образ, несёт смысл. В созданных им произведениях изобразительного искусства каждый элемент композиционен, участвует в ритмическом движении. И благодаря этой композиционно-ритмической выверенности достигается большая цельность форм. В целом шергинскому художеству присущи стилистическая законченность, гармоничность, системное применение стилизованных приёмов.

Метод

Зачин, замысел, фабулу Борис Шергин мог брать из самых различных источников. Об этой стороне творческого метода Шергина исследователь его творчества Ю. М. Шульман писал: «Выбирая в качестве источников сюжетов своих произведений литературные тексты (чаще всего – памятники древнерусской письменности, этнографические очерки³, заметки путешественников), Борис Шергин “переводит” их на язык народных преданий» [10, с. 165]. О том, как может формироваться конструкция, вокруг которой будет строиться композиция будущего рассказа, сам Шергин писал так: «Семя принимаешь тогда, когда прочитываешь то, что хочешь рассказать. Поначалу стараешься схватить схему, остов. <...> Я схему из первой попавшей книжки [беру]. <...> Не войдёт в меня никакая схема с чужим украшением. Дай только основу. И дитя усыновлю и сам на свои деньги одену» [9, т. IV, с. 443]. О том, во что он «одевает» эту схему, Борис Шергин так говорил своему другу писателю и художнику Ю. Ковалю: «Я всегда старался колоритной северной речью одеть сюжет. Тут мне один написал, что героя нельзя передавать языком поморов. А у меня как раз самым искренним стремлением было именно этим языком донести рассказ до слушателя» [4, с. 286].

Здесь говорится об «одевании» или о «переводе» *заимствованного* сюжета на *заимствованный* язык (на «язык народных преданий» или на «язык поморов»). В чём же творческое лицо самого Шергина, если основные компоненты его творчества: композиция и изобразительный язык – заимствованы?

В индивидуально-авторском культурном типе традиционные этапы творческого акта в словесном искусстве могут быть условно представлены следующим перечнем:

- замысел,
- сбор материала,
- работа над черновиками и набросками,
- эскизы отдельных фрагментов,
- план общей композиции,

³ См., например: рассказ Афанасия Тячкина «Гибельное описание» из книги «Пятиречье» [6, с. 348–354], который, претерпев стилистическую обработку, превратился в рассказ «В отnose морском» [9, т. 2, с. 289].

- выработка изображения языка,
- создание различных редакций оригинала,
- оттачивание окончательного варианта.

У Бориса Шергина как у творца мифо-риторического типа культуры творческий акт может быть предположительно представлен такой цепочкой:

- нахождение в стихии общекультурного фонда,
- уловление, отбор, присвоение творческого материала,
- усвоение, переработка собранного материала с включением его в свою образно-изобразительную систему,
- сцепка заимствованного и переработанного словесного материала в ёмко-образные фразы, относящиеся к собственному задуманному сюжету,
- композиционная компоновка материала,
- оттачивание-редактирование скомпонованной вещи,
- проверка разных редакций на слух,
- проверка готовой редакции на слушателе,
- литературное закрепление (письменная редакция произведения)⁴.

Для изобразительного искусства творческий метод Шергина может быть реконструирован следующим образом:

- отбор, изучение (включая собирание – коллекционирование) образцов народного и древнерусского искусства;
- копирование или срисовывание с элементами авторской переработки заинтересовавших образцов с целью творческого присвоения, включения копируемых образцов в собственную творческую копилку;
- усвоение посредством копирования и изучения различных изобразительных приёмов до степени их полной освоенности, когда эти изобразительные языки становятся органичными, привычными и естественными;
- далее художественный творческий акт каждый раз складывается из обычных и универсальных для этого вида искусства ремесленно-творческих действий, зависящих от конкретной рисовальной задачи.

Отличительной чертой шергинского метода в изобразительном искусстве является то, что «строительным материалом» для его творчества становятся не натурные зарисовки или этюды, а усвоенные вышеописанным

⁴ Устные и литературные редакции шергинских вещей отличаются друг от друга. Устное слово, рассчитанное на чувственное восприятие через слух, обладает повышенной эмоциональностью, для него характерны повторы, нужные для запоминания, усвоения и цитирования – для авторитетности. Цитация – важный признак «риторической традиции», предполагающий наличие единства художественного поля. Письменное слово рассчитано на восприятие глазами, оно воздействует в первую очередь на разум и воображение. Письменная речь требует иного, нежели в устной речи, ритмического устройства фразы, несколько иной эмоциональной окраски. (См. различие литературной и устной редакций рассказа «Для увеселения». Для устного варианта характерны усиленная взволнованность, большая эмоциональность повествования.)

способом различные изобразительные приёмы или композиционные схемы⁵ из арсенала народного и древнерусского искусства.

Из всей этой предположительно восстанавливаемой творческой цепочки можно выделить несколько звеньев, которые содержат в себе главную характерную особенность метода Шергина. Этой характерной чертой является непереносное использование им в своём творчестве того или иного заимствованного материала. Всегда есть первоисточник или исходный образец, который послужил в качестве основополагающего творческого зерна, или стал исходным материалом для замысла, или прообразом изобразительного языка, или прямой цитатой, вплетённой в ткань собственного произведения. Сопоставление методов творческого переосмысления исходного материала, используемых им в словесном и изобразительном искусствах, позволяет выявить общую для единого шергинского художества творческую логику, помогает выявить свойства и отличительные черты, привнесённые Шергиным в эти исходные образцы. И именно эти привнесённые свойства, качества и черты являются сутью *творческой индивидуальности* писателя и художника Бориса Шергина.

В литературном творчестве заимствованными чаще всего оказываются сюжетобразующий стержень или конструкция будущей композиции, а компоновка исходного материала и его стилистическая подача являются оригинальными. В рисовальном творчестве Шергина конструкция и композиция, как правило, не заимствованы, а изобразительный язык, напротив, почти всегда имеет стилистические прототипы, которые претерпевают авторскую обработку, притом немалую. Особенность художественного метода Шергина, общего для всех видов его творческой деятельности, – в единых принципах обработки исходного материала. Механика творческого акта в рисовальном и словесном искусствах несхожи, и потому, сопоставляя творческие методы Шергина-писателя и Шергина-художника, уместно говорить не о тождественности этих методов, а об общей художественной установке, лежащей в основе единого шергинского художества.

Шергин-творец любой заимствованный материал, будь то сюжет, образное слово, меткое выражение, пропускает через себя, своё чувство и чутьё, вслушивается в себя, после внутреннего творческого переосмысления возвращает воспринятый извне материал преобразённым, включённым в его личную образную систему. «Я запоминаю тему рассказа, а потом сам с собою наедине начинаю вспоминать услышанное вслух, а когда улягусь спать, вспоминаю на память, чтобы не забыть сюжет. <...> Вначале рассказ получается эскизно, сыровато, а потом уже начинается обработка. Я только тогда выношу речь к слушателям, когда она зазвучит свободно, импровизировать считаю недопустимым. Рассказ должен быть художественным, должен быть готов в интонациях» [4, с. 285]. Воспроизводя это

⁵ Прямых прототипов композиций шергинских художественных работ выявлено очень мало, в основном сюжеты и композиции рисунков и графических листов самостоятельны или весьма далеко отошли от своих изначальных источников.

свидетельство Бориса Шергина о его творческом методе, Юрий Коваль добавлял: «Он их (рассказы) “укаtywал” на слушателя, или “улаживал”» [4, с. 284].

Вот этот процесс переработки заимствованного материала, «укаtywание» и «улаживание» его, т. е. стилистическая огранка, и есть одна из форм *творчества*, присущая старому риторическому типу культуры.

Литературное и изобразительное творчество Шергина роднит единый принцип использования широкой палитры изобразительных систем, эта полифония изобразительных приёмов обусловлена различиями жанрового и образно-эмоционального характера его произведений. Шергин мастерски использовал усвоенный им со времён сказительской юности принцип максимального соответствия изобразительного приёма образному строю произведения. Одна из наставниц Шергина в сказительском искусстве Н. П. Бугаева так рассуждала о различиях исполнительских манер: «У нас коли про Илью петь, дак не круто, не в ростягу, не с подёргой, а ровным голосом держать; мало, мало где, в конце ли, в серёдке, голосом качать. Весёлые старины, “небыли” надо петь с “подергой”, с “подбором”, “борзьясь”» [9, с. 414].

Выявление *свойств первоисточников*, избравшихся Борисом Шергиным в качестве основы для творческой переработки, проясняет существо эстетических пристрастий, которые руководили им при отборе исходных образцов. А определение *качеств, привнесённых* Шергиным при переработке этого образца, позволяет приблизиться к характеристике его творческого стиля. Примером, дающим понимание эстетического кредо, лежащего в основе шергинского литературного стиля, может служить его переработка рассказа «Соломбальская быль» кемлянина Александра Останина из книги «Пятиречь». Из этой литературной основы возник известный рассказ Шергина «Ваня Датский» [9, т. 2, с. 152–161], [2]. Шергинская переработка очень близка к первоисточнику, только концовка иная – патриотичная (у Останина главный герой забирает мать из Архангельска и утверждает с ней и своей семьёй на жительство в Дании, а у Шергина Ваня забирает семью из Дании и перевозит к матери в Архангельск). Шергин, заменив рассказ от первого лица на повествование от третьего лица, сохранил *эмоциональность, взволнованность* живой речи рассказчика, очень *ёмкой, экономной* в изобразительных средствах – во вкусе самого Бориса Викторовича; привнёс литературную *стройность, ритмическую гармоничность* рисунка словесной ткани, равномерность распределения литературных и диалектных речевых оборотов; деликатно «окультурил» и дошлифовал первоисточник. Поскольку в данном случае заимствуемая первооснова была хороша: язык *экономный, энергичный, эмоциональный*, и эти свойства близки и свойственны писательской манере самого Шергина, то и изменения, привнесённые им в рассказ Останина, самые незначительные. Но именно они-то и являют *существо творческой индивидуальности* писателя Бориса Шергина, его *слога* или *стиля*.

В изобразительном творчестве примером подобного изучения, усвоения и переосмысления Шергиным чужого изобразительного языка могут послужить его переработки рисунков Соломонида Чёрной.

В коллекции семьи Шульманов и в архиве Бориса Шергина в Рукописном отделе Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом)⁶ хранятся несколько рисунков, атрибутированных нами как подлинные произведения Чёрной, а также ряд рисунков, отнесённых нами к творческим переработкам Шергина, сделанным на основе соломонида творчества. Сопоставляя подлинные рисунки Соломонида Чёрной с их шергинскими переработками, можно увидеть, какие свойства первоисточника Шергин сохранил как базовые, а какие переиначил. Это сопоставление позволяет понять, какими чертами подобное простонародное творчество привлекало Шергина и каковы признаки его собственного художественного стиля, наложенного на копируемую первооснову.

Для примера возьмём подлинный рисунок С. Чёрной «Охотник». Этот бесхитростный карандашный рисунок обладает максимальной *ёмкостью композиции*: нет ни одного изображённого элемента, активно не участвующего в сюжете, помещённого в художественное пространство «просто так». Дерево стоит, белка бежит, охотник целится, собака лает, все при деле. *Выразительность каждого действия* – предельная для этой изобразительной системы. В то же время позы даже активно действующих персонажей *чинны, несуетны, покойны* – они, и действуя, «предстоят». Характерно для соломонида рисунков неспешное, как в добром воспоминании, *перечисление бытовых деталей*: топор за поясом охотника, заплечный мешок с притороченным к нему чайником. Сознательно *нарушает* художница *реальный масштаб предметов*, в соответствии с принципом, по которому размер персонажа или пространственного объекта зависит от его значимости в изображаемом событии, – так принято в иконописи, средневековой книжной миниатюре или в детских рисунках. По-видимому, все эти свойства «наивного» творчества Соломонида Чёрной привлекали художника Бориса Шергина, бережно собиравшего и копировавшего её рисунки.

Примером шергинской переработки соломонида творчества может служить рисунок с надписью: «Моё горько прощаньице». Сюжет этого рисунка очевидным образом соотносится с эпизодом, описанном в шергинском рассказе «Соломонида Золотоволосая» [9, т. 2, с. 122–126]. В этом рисунке объединились изобразительные системы двух художников – Чёрной и Шергина. От Соломонида Чёрной в этой графической работе – *лаконичность* изобразительных средств; *нарушение единства масштаба*: непомерное укрупнение фигуры павшей в ноженьки коровкам героини, у которой, несоответственно её массивности, маленькая головка и маленькие изящные стопы ног; *наивно-простодушный почерк* надписи; *изобретательная стилизация* коровьих фигур, изображённых в сложном ракурсе; *точность в бытовых деталях* хозяйственного обихода: переплетённые

⁶ Далее – РО ИРЛИ.

ивняком прясла, распахнутая калитка, подпертая вилами дверца хлева, бадейка с пойлом и стайка с сеном; складки обширнейшей юбки, выпавшая из рук походная клюшечка, оброненный и лежащий под ногами «дамский ридикюль» – передают душевное состояние героини, её смятенный порыв: как наваливается горе на человека, разлучающегося с родным домом, так массивное серое пятно одетой в пальто фигуры опадает волной на склонённую долу голову, покрытую чёрным старообрядческим платком.

От Шергина в этом рисунке – *цельная, плотно вписанная в прямоугольник композиция; упругая, предельно обобщённая, пластичная контурная линия*, уверенно собирающая крупные формы; *ритмически выверенное распределение тональных пятен*, нарисованных широким кистевым приёмом. Скупыми изобразительными средствами: линией, серым и чёрным тоном (с минимальным добавлением зелёного цвета) – достигнута большая эмоциональная и декоративная выразительность этого графического изображения.

Серия рисунков, созданных по мотивам творчества Чёрной, вряд ли предназначалась Шергиным для выставочного использования. Изображения эти относятся к первым звеньям шергинской творческой цепочки – к собиранию собственной творческой копилки стилистических и композиционных образцов.

К вопросу о так называемом «подлоге» Б. В. Шергина

У риторического самовозобновляющегося типа культуры была слабая сторона: несмотря на пиетет перед древним наследием, новые произведения как бы пристраивались к общему зданию культуры, срастались с ним, вместе образуя неразделимый монолит, в котором всё равноценно. Консервация, неприкосновенность и сбережение в первоизданном виде старого наследия не были возведены здесь в абсолютный принцип. Отсутствие законов научной реставрации делало возможным и записывание потемневших старых икон и фресок, и создание по старой сюжетной фабуле новых произведений в любых жанрах, а также изготовление тех или иных подделок. Подделки, основанные на имитации стилистических признаков старых образцов, – вечный спутник этого типа культуры. Преуспевала в создании подделок старообрядческая среда, мыслящая себя наследницей, хранительницей и продолжательницей древнерусского искусства. Рассказ Николая Лескова «Запечатленный ангел» ярко живописует старообрядческую индустрию иконописных подделок. Создание литературных мистификаций и подделок также имеет очень долгую историю.

Творческий путь Бориса Шергина был цельным, демонстрирующим верность изначально выбранному пути. Но всё же некоторые расхождения двух культурных систем в его творчестве иногда порождали конфликты. Это были конфликт с наукой и в определённый период – конфликт с государственной идеологией. Свидетельством конфликта на идеологическом поле может служить статья в газете «Культура и жизнь»

о «псевдонародности» шергинского творчества. Но, нужно признать, что в этом вопросе Борис Шергин, несмотря на неизменную верность выбранной теме, научился мудро обходить острые углы, пряча христианскую основу своего творческого мировоззрения на большие глубины. А конфликты с научным сообществом оказались более болезненными и разрешались труднее, ибо основывались на коренном расхождении в принципах использования народного и древнерусского наследия.

Принципиальное расхождение возникало в подходе к использованию помянутого фонда готовых художественных форм: сюжетов, фабульных схем, изобразительных приёмов, слов с заданным устойчивым смыслом и прочих элементов гигантской изобразительной палитры морально-риторического типа культуры. Для творцов шергинского типа это был живой действующий кладёз народной и мировой мудрости, дающий им материал для творчества. А для научного сообщества, работающего с этим фондом, он был музеем, культурным атавизмом, остывшим вулканом с затвердевшими формами, которые нужно только бережно изучать, осмысливать и классифицировать. Можно сказать, что донаучное или вненаучное отношение к древнему и народному наследию Бориса Шергина стало причиной помянутых конфликтов.

История с Бадиным и «Хожением Ивана Олельковича» – это ставшее роковым для Шергина прямое столкновение его творческой лаборатории с академической наукой. Материал из его писательского архива по недоразумению попал в научное поле и не выдержал испытания на историческую состоятельность.

Биограф Б. В. Шергина Ю. М. Шульман так описывает начало этой истории: «В начале 50-х годов Шергин встретился и дружески сблизился с К. С. Багиным, известным полярником, героем Советского Союза, капитаном ледокола “Георгий Седов”, совершившим в 1937–1940 гг. легендарный дрейф в Ледовитом океане. Теперь же Бадин писал диссертацию о ледовых плаваниях русских в древности. Обрадованный встречей с единомышленником, Шергин, по его словам “передал ему совершенно безвозмездно некоторые материалы своего литературного архива”» [10, с. 242].

Борис Викторович уточнил, что «наибольший интерес Бадин предъявил к «Морскому уставу Ивана Новгородца» [10, с. 253]. Введение Бадиным этого текста в научный оборот и породило позже историю о «подлоге».

Из фактов, приводимых Шергиным в двух оправдательных документах по этому делу, складывается такая история копии с «Уставца»:

Подлинник «Ивана Новгородца» в 1915 году находился на Соловках. Шергин, будучи гимназистом⁷, «держал его в руках» и переписывал под диктовку епархиального миссионера И. М. Сибирцева. При переписывании свода документов, в который входил «Устав», Шергина интересовала глава о мореходстве.

⁷ Стоит отметить, что в 1915 году Б. В. Шергин был уже не гимназистом, а учеником Строгановского художественно-промышленного училища.

Копируя, Шергин не стремился к точности и не мог её достигнуть, будучи, по собственному признанию, малоискушённым в палеографии. Копия была фрагментарна, отрывочна, транскрипция некоторых фрагментов дана лишь приблизительно. Вторую копию Борис Викторович делал в 1930-е годы и сознательно редактировал её, адаптируя для устного исполнения на юношеской аудитории. К Бадигину в 1951 году попали остатки уже не первой копии, которая лишь приблизительно передавала подлинник. Первая копия к этому времени была утрачена. Бадигин привлёк этот документ при работе над диссертацией в качестве важного исторического свидетельства о древности русского северного мореходства.

Дальнейшая история в изложении Ю. М. Шульмана развивалась так: Бадигин успешно защитил диссертацию, но уже на ближайшем заседании Географического общества известный краевед Севера К. П. Гемп подвергла сомнению подлинность представленных в работе Бадигина документов. После этого Арктический научно-исследовательский институт обратился в Институт русской литературы (Пушкинский Дом) с просьбой дать научную оценку историческим материалам бадигинской диссертации, в особенности – копии «Хожения Ивана Новгородца». Основной вывод по результатам экспертизы, осуществлённой группой ученых под руководством В. П. Адриановой-Перетц, сводился к следующему: Бадигин «привлёк к исследованию грубые подделки под старинные документы и на основании их пытался пересмотреть всю систему наших знаний о великих русских географических открытиях...». Вину за поставку «грубой подделки под исторические документы» возложили на Шергина. История эта получила общественную огласку, поскольку вывод экспертной комиссии был опубликован в виде газетной статьи в «Литературной газете». Последствия этой публикации сказались на судьбе Б. В. Шергина чрезвычайно болезненно.

Сохранились и были опубликованы два оправдательных документа, которые Борис Викторович отправлял (или собирался отправить) в разные учреждения. В них он настаивал на том, что спорный манускрипт существовал в его писательском архиве на правах рабочего материала для творчества, научной копией выписки из «Уставца» не были и не могли быть изначально, а в качестве исторического документа попали в научное поле по недоразумению. Он пишет: «Выписки из “Уставца”, вместе с другим подобным матерьялом, были для меня, в течение десятков лет, лишь фондом, из которого я черпал темы для моих рассказов.

Хотя поморские манускрипты я списывал с посильной точностью, списки эти, во всю мою жизнь, я осмысливал лишь в планах литературно-художественных, как мой подсобный, рабочий матерьял.

<...> К копии, сделанной человеком неподготовленным, отнеслись с предвзятым пристрастием, с намеренной предубежденностью.

<...> При отсутствии древнего оригинала и заверенных с него копий, текст “Уставца” мог стать предметом ученого спора.

Спорный текст мог быть и отложен, вплоть до отыскания подлинника. <...> Я всегда был далек от каких бы то ни было научных операций с материалами моего архива.

<...> Чья-то злая воля неумолимо желает выставить меня как поставщика “исторических документов”. Между тем, что такое представляют собою эти “сомнительные копии”? – Это обычный, литературно-художественный архив писателя. <...> Сказывать и писать о русском Севере, о его древней культуре я считаю моей миссией. Но знание мое, материалы мои я никогда не осмысливал как исторические документы, никогда не опубликовывал в форме научно-исследовательской. <...> Повторяю, – никаких документов “воском закапанных и молью изъеденных” в моем архиве нет. Ни заверенные копии, ни фотоснимки мне, писателю-беллетристу, никогда не были нужны.

<...> Только с этой целью естественное для писателя беллетриста свободное изложение того или другого старинного документа обзывается “сомнительной копией”, “подделкой” [10, с. 250–254].

Тогда оправдания Бориса Викторовича не были услышаны, и он испил горькую чашу наказаний за свой «проступок». Но шлейф этой истории с «подлогом» не развеян до сих пор. Трактовка тех событий современными историками часто зависит или от запаса их симпатий к личности Бориса Викторовича Шергина, или от тяги к разоблачительным сенсациям. На наш взгляд, для беспристрастного разбирательства по этому вопросу нужны следующие меры.

1. Выявление в основных архивах Б. В. Шергина всего корпуса документов, относящихся к рукописи «Хожения Ивана Олельковича». Выяснение вопроса, утрачена ли первоначальная копия (не она ли хранится в РО ИРЛИ: рукопись «Устав морской Ивана Олеговича Амосова». Ф. 278. Оп. 1. № 160. Л. 41?). В каком виде существует рукопись «Уставца» в архиве Шульманов?

2. Проведение в отношении наличных шергинских копий с «Хожения» квалифицированной лингвистической экспертизы (производить её должен лингвист и знаток древнерусской культуры и книжности). Экспертиза призвана выяснить, сделана ли эта копия с реального первоисточника, какова степень отхода от исходного образца, каков характер привнесённых изменений; были ли изменения, привнесённые Шергиным, стилистическими или касались содержания текста. Если это полностью авторская имитация (стилизация под древний текст), то определить степень приближения в подражании к древним образцам.

3. Справиться у специалистов: не выявлен ли (не введён ли в научный оборот) за прошедшее с бадигинской истории время подлинник «Хожения Ивана Олельковича» или литературный памятник, могший стать прототипом для шергинской копии?

До проведения этого комплекса исследовательских работ можно остановиться на следующих выводах и предположениях. Борис Шергин,

воспитанный в традициях риторической культуры, привык вольно относиться к любым артефактам древнего наследия, которое воспринималось творцами его типа как общее достояние, продолжающее быть активным взаимообращающимся творческим фондом. Поэтому, переписывая древний документ, он мог в творческих целях отклониться сколь угодно далеко от точной передачи исходного образца. Здесь следует сказать несколько слов о причине подобных отклонений.

Объяснение содержится в самой логике художественного творчества. Творческое отношение к обрабатываемому материалу предполагает трансформацию исходных образцов при копировании. При буквальном копировании исходник «размагничивается», теряет связь со своим контекстом, а лишившись ритмических, смысловых, эмоциональных связей, бледнеет и вянет. Копирование исторических образцов, понимаемое художником не как самоцель, а как сбор материала, непременно в процессе копирования приводит к изменению, к трансформации этих образцов. Копируемый фрагмент изымается из привычного для себя контекста и сразу переносится в органичную для копирующего художника изобразительную систему, подчиняется его художественному полю, где действуют установленные им творческие законы и соответствующая этим законам творческая логика. Копирование с исправлением вызвано необходимостью преодолеть статику исходного материала.

Но следует также отметить, что Борис Шергин не всегда при копировании изменял переписываемый образец. Опубликованные недавно Б. М. Егоровым материалы из архангельской части шергинского архива содержат, например, фрагменты текста «Калязинской челобитной», воспроизводящие устойчивую редакцию этого произведения без каких-либо следов авторского вмешательства [3, с. 261–262].

Попутно заметим, что личность автора «Хожения Ивана Новгородца» – новгородского купца Ивана Олеговича Амосова весьма интересовала Б. Шергина. Так, в архиве писателя, хранящемся в РО ИРЛИ, в папке с названием «Примечание к “Северному мнению”» вместе с рукописным листом, озаглавленным «Устав морской Ивана Олеговича Амосова»⁸, находится ещё семь листов различных выписок и рассуждений. Среди них есть и такое интересное отождествление Шергиным автора «Уставца»: «...это, несомненно, тот самый Иван Новгородец, суда которого непогода задержала в устье реки Выг, благодаря чему он присутствовал при последних днях жизни Первоначальника соловецкого Савватия» [1, д. 188, л. 3].

⁸ Текст написан буквами, имитирующими архаичный по графике уставной древнерусский шрифт. Снизу – рисованными буквами подпись: «Си книги уставец окиана моря хоже[ние]. По ряду признаков этот текст может быть соотнесён с первой – «утерянной» копией спорного документа. Эта редакция «Уставца» меньше по объёму хранящейся в собрании семьи Шульманов и опубликованной в книге «Запечатлённая душа» и в собрании сочинений.

Подводя итог выводам из известных на сегодня сведений по истории бытования многострадального «Уставца», стоит осторожно сделать ещё одно предположение, противоречащее утверждениям Бориса Викторовича о том, что подделок он никогда не создавал. Основания для сомнений в справедливости этого его утверждения наличествуют.

Нельзя исключать, что когда-то, в начале творческого пути Шергина имели место азарт умельца, желание посоревноваться с прежними мастерами и создать искусную подделку, введя в заблуждение неискущённых современников. Это согласуется с развитой традицией подделок, бытовавшей в старообрядческой среде, где узкий круг самодеятельных специалистов вкупе с отсутствием системного научного знания о предмете создавали благоприятное поле для такого рода «шалостей». Подобного искусства избежали многие реставраторы, иконописцы и иные творцы, работавшие на стыке двух типов культур. Можно предположить, что в ранний период (вероятно, позднегимназической и строгановской учёбы) Борис Шергин упражнялся в жанре «имитации под старину». Уместно привести сообщённую в письме С. Г. Писаховым В. И. Мальшеву в виде байки историю: «Был такой юноша 80-ти с лишним лет, Иустин Михайлович Сибирцев, чл.-корр. Ак. н. Ему, Сибирцеву, в какой-то юбилей, может быть, в день 80-тилетия, поднесли древнюю икону работы... Бориса. Подносившие верили в древность, а Иустин Михайлович... дело прошлое» [10, с. 255].

Можно было бы оставить без внимания эту не подлежащую проверке давнишнюю историю, поведанную Степаном Писаховым, если бы не аналогия с выявленным в недавнее время целым рядом художественных работ спорного происхождения, связанных с именем Бориса Шергина.

Так, по нашему представлению, назрела смена атрибуции двух графических листов, хранящихся в Государственном литературном музее (Государственном музее истории российской литературы имени В. И. Даля): «Изображение пустыни Великопоженской иже на Пижме реце» и «Священнопреподобный Аввакум Петрович пребысть в заточении на море акиани наг седя». В музейном собрании они значатся как произведения анонимных авторов конца XIX – начала XX века. Листы эти поступили в собрание ГЛМ в 1940 году от Бориса Викторовича Шергина в составе коллекции из 26 лубков. В настоящее время два вышеупомянутых листа оказались доступны для изучения, и нами накоплена доказательная база для надёжного отождествления их с авторством Б. В. Шергина⁹.

Причина попадания этих авторских художественных работ, созданных Шергиным в 1910–1930-е годы, в музейное собрание под именем «народного» творчества для 1940 года имеет объяснение: Борис Викторович в тот

⁹ Первой обратила внимание на сомнительность атрибуции листов «Изображение пустыни Великопоженской иже на Пижме реце» и «Священнопреподобный Аввакум Петрович пребысть в заточении на море акиани наг седя» и на возможность их соотнесения с творчеством Б. В. Шергина исследователь из г. Сыктывкара Н. Е. Плаксына. См.: [8, с. 53–56].

период долго и беспросветно бедствовал и остро нуждался в средствах. Но это не снимает вопроса: под своим ли именем первоначально, в момент создания пустил он в жизнь эти работы¹⁰?

Но ещё больше похоже на сознательную подделку происхождение иконы «Святой Евфимий Архангелогородский и избранные святые»¹¹, находящейся в собрании музейного объединения «Художественная культура Русского Севера» (Архангельск). Эта икона-складень была продана Б. В. Шергиным Архангельскому древлехранилищу в 1912 году. Тогда же он подарил древлехранилищу ещё одну икону Евфимия Архангелогородского, которая позже утерялась.

С момента поступления этого произведения в музейные фонды и по сию пору оно датируется началом XVIII века. В недавнее время эта икона привлекла внимание специалистов по выговской иконописи¹², которые усомнились в датировке и атрибуции этого памятника. По их мнению, стилистические признаки иконы коренным образом не соответствуют стилистическим особенностям Выговской иконописной школы, и эта икона-складень является либо имитацией под «поморское письмо», либо старым произведением, но в значительной степени дополненным и переписанным.

При внимательном рассмотрении подлинника этой иконы можно отметить следующее.

Композиция этого иконного ансамбля эклектична, он, вероятно, создан не единовременно и представляет собой сборную конструкцию. Неясно происхождение чеканных накладок. Характер изображений фигур на иконе вычурностью поз, усиленной деформацией форм голов рождает ассоциацию с эстетикой стиля модерн. Эклектичен характер шрифтовых надписаний в силу непоследовательного применения в них букв из разных типов шрифтов: вязи, устава и скорописи. Иконография прп. Антония Сийского, изображённого на створке складня, нетрадиционная: он изображён не «плешивым», а «полновласым». На створке складня святой князь Борис изображён без традиционно парного ему св. Глеба.

Сопоставление стилистических признаков иконы «Святой Евфимий Архангелогородский и избранные святые» со стилистикой художественных произведений Б. В. Шергина дало следующие результаты.

Изящное письмо с тонкой проработкой ликов, с детальной орнаментикой не вполне в характере привычного по другим работам шергинского

¹⁰ Во всяком случае, характерной авторской монограммы «Б. Ш.» или авторской подписи, каковые Борис Викторович почти всегда ставил на свои работы, на этих рисунках нет.

¹¹ Складень – триптих, в центре средней доски которого помещено изображение «на красках» прп. Евфимия Архангельского, с двуперстным сложением; кругом вделаны 12 медных иконок (ныне утрачены). Нач. XVIII в., сев. худ. центр (возможно, Выг) // Описание Архангельского епархиального древлехранилища и его коллекций. ГААО, ф. 510, оп. 1, д. 110.

¹² Мы ссылаемся здесь на мнение петербургского коллекционера В. В. Смирнова, который к своему мнению об обсуждаемой иконе присовокупил мнение специально опрошенных им коллег, специалистов по старообрядческой культуре.

стиля – цельного, обобщённого, чуждого детализации, упрощённого до декоративного аскетизма. Возможно, перед нами черты раннего стиля Бориса Шергина или реализация специально поставленной задачи: сымитировать приёмы выговского письма. Уместно говорить именно об имитации внешних черт иконных приёмов, а не об осмысленном и умелом соблюдении традиционных правил иконописания. Кистевой приём и характер послыного наложения краски на этой иконе не характерны для профессионального иконописания. Активная роль графической линии в качестве основного изобразительного средства и монохромность изображения – это характерные черты художественного стиля Шергина. Шрифт также подходит под определение «имитация» или подражание традиционному древнерусскому написанию. Обращает на себя внимание стилистическая неравномерность этого иконного ансамбля: какие-то элементы изображены изящно, выразительно, с художественной прихотливостью, а какие-то – неумело и наивно. В подлинных произведениях провинциальных самоучек все элементы в равной степени несовершенны, т. е. неумелость и подражательность системны. В произведениях же мастеров-иконописцев все элементы композиции: и «личное», и «доличное» письмо, и «титлы» с надписаниями – исполнены, как правило, в стилевом единстве и на одинаковом уровне мастерства. В рассматриваемом произведении наивность и художественное изящество перемешаны.

В художественном наследии Шергина можно выделить произведение, весьма схожее по многим признакам с рассматриваемой иконой. Это графическая работа «Велик Бог земли русской», опубликованная в престижном столичном издании «Ежегодник Московского архитектурного общества» за 1914 – 1916 годы. Примечательно, что эта работа создана в 1914 году¹³, то есть максимально близко по времени к поступлению в Архангельское древлехранилище иконы св. Евфимия.

Сопоставление изобразительного стиля иконы «Святой Евфимий Архангелогородский и избранные святые» и репродукции графического листа «Велик Бог земли русской» даёт следующие результаты.

– разительное сходство в характере поз и наклонов голов, а также пропорций фигур святых;

– князя Борис и Глеб на графическом листе и князь Борис¹⁴ на складне изображены с десницами, сложенными в двуперстие, – небывалая иконография для этих святых. Вообще в обеих рассматриваемых работах жесты рук некоторых святых изображены не в каноничных положениях, а произвольно;

– почти полная тождественность в написании букв рисованного шрифта на обеих рассматриваемых работах;

¹³ Авторская подпись на полях этого графического листа гласит: «В царствующем граде Москве тысяча девятьсот четырнадцатого года м(еся)ца ноемврия нап(и) сая икона сия Велик Б(о)г земли Руськой а писа(?) изограф из Архангельского граду Борис Шергин».

¹⁴ Обращает на себя внимание последовательное введение в изображение святого князя Бориса, которому Борис Викторович Шергин был тезоименит.

– одинаковый рисунок и компоновки облачков на боковых створках складня и на листе «Велик Бог земли Русской».

Весь этот свод доводов позволяет сделать предположение о том, что икона-складень «Святой Евфимий Архангелогородский и избранные святые», поступившая в 1914 году в Архангельское древлехранилище от Б. В. Шергина под видом выговского произведения XVIII века, была им же самим и написана¹⁵.

Если эта версия происхождения иконы-складня будет подтверждена квалифицированной музейной экспертизой, то можно будет утверждать, что в ранний период творчества Б. В. Шергин был причастен к созданию сознательных подделок под старину в изобразительном искусстве. О единстве шергинского художества и о единстве творческих принципов говорилось неоднократно, и потому допустить мысли о том, что Шергин в юности мог быть причастен сознательным подделкам и в литературном жанре, тоже получит основание. О возможных внутренних причинах таких действий Бориса Викторовича мы высказались в начале этой статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Б. В. Шергина. РО ИРЛИ, ф. 278, оп. 1.
2. *Галимова Е. Ш.* Родословная Вани Датского // *Правда Севера*. 1983. 21 авг.
3. *Егоров Б. М.* Мой Борис Шергин. Архангельск, 2022. 360 с.
4. *Коваль Ю. И.* Опасайтесь лысых и усатых: Повесть и рассказы. М.: Изд-во «Книжная палата», 1993. 352 с.
5. *Михайлов А. В.* Языки культуры. Учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
6. *Озаровская О.Э.* Пятиречие. СПб.: Тропа Троянова, 2000, 543с.
7. *Калязинская челобитная* // Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 2. М.: Худож. лит-ра. 1989. С. 211–214
8. *Плаксина Н. Е., Тычков М. А.* Лист «Великопоженский скит» из собрания Государственного литературного музея: к вопросу о предполагаемом авторстве Б. В. Шергина // *Живая старина*. 2019. № 1(101). С. 53–56.
9. *Шергин Б. В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: НО «Издательский центр “Московведение”», 2012 – 2015.
10. *Шульман Ю. М.* Борис Шергин: Запечатленная душа. М.: Фонд Бориса Шергина, 2003. 288 с.

¹⁵ На обороте иконы экспрессивно-полемическая надпись: «Писал да строил образ сей преподобного и богоносного отца нашего Ефимея Олексей Денисов. Сей убо святой ненавидим был от лютого гонителя истинныя веры Офонасия. Понеже пониваху мощи его с двуперстием честным. Токмо наша вера сего единого читит и во веки чтить будет. Аминь». Текст надписи приводится по расшифровке, помещённой на выставочной этикетке. Комментирование содержания этой надписи требует наличия специальных знаний по истории старообрядчества, каковыми мы в должном объёме не обладаем.

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БОРИСА ШЕРГИНА В ТЕАТРАХ АРХАНГЕЛЬСКА

Аннотация: В статье рассматривается сценическая интерпретация в театрах Архангельска произведений Бориса Шергина: «Волшебное кольцо», «Золочёные лбы», «Ваня Датский». Театральные постановки органично передают сказовый характер творчества писателя, выдерживаются в скоморошьем стиле, основываются на импровизационной игровой стихии, бережно относятся к языковой специфике литературного первоисточника.

Ключевые слова: Борис Шергин; инсценировка; скоморошина; фольклорные традиции; северный говор.

Яркие, самобытные произведения Бориса Викторовича Шергина органично исполняются на театральных подмостках. Во многих российских театрах – как драматических, так и кукольных – с успехом идут спектакли, основанные на шергинских сказах и сказках. Конечно же, профессиональные и самодеятельные театры Архангельска не могут пройти мимо такого благодатного сценического материала: кому же сподручнее передать особый северный колорит произведений классика северной литературы, как не его землякам. Рассмотрим ряд постановок разных архангельских театров последних лет.

Жанр спектакля «Волшебное кольцо» (2016) Архангельского театра кукол, поставленного по одноимённой сказке Бориса Шергина, определён как «поморская небыль», а во всякой небыли, если постараться, можно отыскать и был, ведь известно, что «сказка – ложь, да в ней намёк». Уж чего-чего, а намёков всякого рода в этом скоморошьем представлении хватает. Спектакль предназначен, прежде всего, для взрослого зрителя, способного эти самые намёки распознать. Весело и азартно говорится в спектакле о доброте и простоте, о справедливости и непутёвости, ну и о дружбе и любви, конечно же.

Заслуженный художник России Виктор Платонов соорудил на сцене уютную и красивую деревушку, обнесённую изгородью с деревянными воротами, на задниках и округлом станке для работы с куклами (к слову, очень выразительными) поместил изображения типичного российского ландшафта: леса, поля, холмы, этот же рисунок нанесён на выдержанные в народном стиле сарафаны и рубахи артистов. Фольклорные мотивы преобладают в зажигательной музыке Александра Яничека: актёры поют, пляшут, играют на музыкальных инструментах – трещётках, ложках, бубнах и даже на пиле. Да и появляются они на сцене как ватага весёлых людей – скоморохов, готовых порадовать зрителей забавной и поучительной историей, задорной песней да острой шуткой.

Автор инсценировки и режиссёр-постановщик, заслуженный деятель искусств России, главный режиссёр Государственного академического Центрального театра кукол имени С. В. Образцова Борис Константинов выстраивает весь спектакль в скоморошьем стиле, позволяющем эффективно использовать различные средства сценической выразительности для создания лёгкого, остроумного, обаятельного и забористого представления. Хорошо передан неповторимый северный колорит, которым буквально пронизан спектакль: интонация, говор, манеры, особая душевность, традиции северного прикладного творчества и фольклора.

Главный герой Ваня – простоватый, наивный, однако добрый и щедрый – неожиданно для себя оказался перед непростым выбором. Попало к нему в руки волшебное кольцо, а как им распорядиться? Что пожелать? Да и может ли волшебная сила сделать человека по-настоящему свободным и счастливым? Пройдя через искушение и роковые ошибки, Ваня благодаря верности и преданности подлинных друзей всё-таки обретает счастье и свободу, но и волшебное кольцо сохраняет, авось да поможет оно справиться с грядущими проблемами.

Забавно обыгрываются в спектакле острые вопросы социальной справедливости: повышение копеечной пенсии, погрёбки в неблагодарности, пропасть между народом и властью. Да и вечная, как мир, тайна взаимоотношений мужчины и женщины не осталась в стороне: любовное томление, расчёт, предательство и прощение находят воплощение на сцене.

В комедийном представлении много интересных придумок и находок: змея Скарапея ведёт Ваню «к папы» (так в северном диалекте звучит форма дательного падежа), он и попадает к «папам» – змей-то оказался двухголовым; расписной волшебный ларец оборачивается (в буквальном смысле) тюремной камерой, в которую заточают героя; хрустальный мост строится из рюмочного хрусталя (из чего же ещё); угрожает жестокий мужик пустить пса на «кокетлы» – появляется громадная мясорубка для устрашения; пришедшая сватать царскую дочь мать Вани вдруг становится совсем маленькой перед ликом царственного семейства. Находится место в спектакле и для актёрских импровизаций, сиюминутных озарений, неожиданных реакций.

Актёры играют азартно, увлечённо, с нескрываемым удовольствием. Органичен в роли непутёвого, но обаятельного Вани харизматичный Илья Логинов, колоритный и узнаваемый образ сердобольной и ворчливой матушки убедительно создаёт Татьяна Горшенина. Простодушную кошку Маху и чванливую Царицу замечательно играет народная артистка России Светлана Михайлова, а верного пса Белого и заносчивого Царя – заслуженный артист России Ростислав Киселёв. Несколькими ролями эффектно исполняет заслуженная артистка России Нина Туманова: и томную змею Скарапею, и скромную деревенскую девушку Маню, и коварную царскую дочку. Хорошо смотрится в различных образах Анатолий Шкляев: он и предприимчивый мужик, тиранящий животных, и прижимистый казначей, выдающий пенсию, и расторопный царский слуга.

Спектакль получился колоритным и содержательным, а главное – соответствующим неповторимому духу произведений хранителя родникового севера Бориса Шергина.

Режиссёр Михаил Кузьмин придумал и сотворил в 2019 году на камерной сцене Архангельского театра драмы им. М. В. Ломоносова чудный спектакль в необычном жанре «прикроватный фик-фок». Словечко забавное, в словаре можно прочитать: фик-фок – «о чём-нибудь, помещённом криво, сбившемся набок» [1, с. 849]. А почему фик-фок? Дело в том, что действие происходит перед сном, на сцене большое количество подушек, одеял самых разных калибров. Звучит колыбельная песня, самая что ни на есть поморская (ведь в основе представления северный материал). Участники спектакля одеты в пижамы, они рассказывают друг другу сказку на ночь, при этом весело дурачатся, кидаются подушками, валяются на перинах. Конечно, при этом всё получается не иначе, как фик-фок. «Волшебное кольцо» – сказка очень смешная, написанная чудесным языком, северным говором, рассказывать её одно удовольствие!

Какой славный простодушный Ванька (Александр Зимин) и какая потешная суматошная его Мамка (Татьяна Сердотецкая)! Какой важный, валяжный Царь-Анператор (Александр Субботин) и какая вредная, привередливая царевна Ульянка (Нина Няникова)! А ещё смышлёные и дружные кошка Маха (Екатерина Калинина) да собачка Жужа (Сергей Заборский), мудрая, очень красивая Скарапея (Анна Рысенко) и рассудительный Змеиный царь (Ян Кузнецов). Получилось увлекательно и поучительно, уморительно и восхитительно.

Этот спектакль – очередной совместный проект театра с благотворительной организацией «Время добра», в нём вновь участвуют особые дети – с ограниченными физическими возможностями, однако с безграничными творческими способностями. Они органично, трогательно, свободно и креативно существуют на сцене наравне с профессиональными артистами, получая от этого большое удовольствие и заражая своей позитивной энергией и оптимизмом зрителей. Спектакль сделан с большой любовью.

Потешная и острая сказка Бориса Шергина «Золочёные лбы» написана в самых что ни на есть скоморошских традициях. Такая сказка – благодатнейший материал, дающий фантазийное раздолье для создания кукольного балаганного представления. В Архангельском театре кукол в 2020 году великолепный спектакль по собственной инсценировке этой сказки изобретательно поставил художественный руководитель театра заслуженный деятель искусств России Дмитрий Лохов. Интересную балаганную сценографию, чудесных кукол и симпатичные костюмы создала художник Алевтина Торик. Спектакль музыкальный, в нём много замечательно поют и пляшут: скоморошью музыку для этого написал композитор Александр Яничек, а весёлые танцы поставил хореограф Иван Морев.

Над сценой надпись – «Невкоторое осударство». Именно там и происходит действие спектакля, а не там, где может показаться зрителям. Правит в этом самом «осударстве» Царь-амператор – человек простой, грешный, любящий попить-погулять да весело пожить. Подружился он

было с мужичонкой одним, которого Капитонкой зовут, да не задалась у них дружба – подрались они на «панкете», куда Капитонко ввалился «пьяне вина» без приглашения, да ещё полез целоваться с Царём как с загадочным дружком-собутыльником. Но то Царю не по нраву пришлось, велел он прогнать Капитонку. В общем, закончилось дело дракой и полицейским протоколом. С тех пор и дружба врозь, стали Царь и Капитонко всяческие каверзы друг другу строить. Кончилось тем, что Царь Капитонку на недельку в кутузку упёк за воровство, – пусть справедливо, да всё равно обидно. И придумал мужичонко, как «тирану» и «вампиру», Царю то бишь, отомстить посильнее да позабористей. Вот тут-то и появятся те самые золочёные лбы, что в названии упоминаются.

В спектакле каждое живое народное словечушко одной из самых колоритных шергинских сказок увлекательно обыгрывается, да ещё много чего в том же духе понапридумывано. Чего, например, стоит это: «Внимание! Говорит радио», и звучат из репродуктора всякого рода предупреждения да предостережения. Внимает народ – не спорит. А как потешно изображают массу народа ли, начальников ли гроздя кукол, болтающихся на коромыслах! А какой чудный «ераплан» летит над залом, подзаряжаясь зрительской помощью!

Актёр Илья Логинов успешно выступает в уже ставшей для него традиционной роли ведущего-комментатора действия, скажем так, балаганщика. Здесь он лихо растягивает меха бутафорской гармошки, а ещё участвует в самом балаганном представлении в роли «кавалера» Царицы – адъютанта Королева, да куда с ним – больно велик по сравнению с кукольными персонажами.

Царя великолепно играет заслуженный артист России Ростислав Киселёв, наделяя своего незадачливого героя характером взрывным, но отходчивым, а главное, что Царь хоть и шкодлив, да совестлив: стыдно ему стало за то, что «обмакулил, оманул» его Капитонко да выставил на посмешище его непутёвое семейство, вот и запил «бажоной»!

А Капитонко, тот ещё прохиндей-мазурик да выдумщик, он, однако, страстный борец за справедливость, потому и «сердце несёт на Царя». Ну вот отомстил, отвёл душу, да и укатил на царской же тройке «в заграницу» и живёт там припеваючи. Что поделать, коли с Царём он больше не дружит, хоть сам не без царя в голове, – не миновать ему наказания за все свои проказы. Таким, почти диссидентом, представляет Капитонку актёр Анатолий Шкляев, он же забавно играет и дураков-начальников, и кого-либо из народа.

Простодушную Царицу Аграфену замечательно играет Татьяна Горшенина. А как здорово она поёт да притоптывает на «панкете» у сенатора! Эта же актриса отлично изображает наблюдательную торговку-селёдошницу.

Народная артистка России Светлана Михайлова душевно исполняет роли двух старушек: глуховатую царёву матушку да глуповатую бабульку с самоваром. Заслуженная артистка России Нина Туманова потешно смотрится в образе сударушки, которой до всего есть дело, а ещё играет

недотёпистую царёву дочку. Вторую сударушку убедительно изображает молодая артистка Надежда Куклина, а Дмитрий Гурьев хорошо исполняет роль рыкающего басом Главного начальника и участвует в народных сценах.

Спектакль получился лёгким, смешным, азартным и в то же время поучительным, а кое в чём и остросатирическим. На афише в качестве эпиграфа помещено такое высказывание кудесника северного слова Бориса Викторовича Шергина: «...лежащий в печали человек всегда хочет встать да развеселиться. И чтобы сердце твоё развеселилось, совсем не надобно, чтоб вдруг изменились житейские обстоятельства. Развеселить может светлое слово доброго человека» [3, с. 604]. Воистину так!

Заслуженный деятель искусств России, художественный руководитель Архангельского молодёжного театра Виктор Панов обозначил жанр спектакля «Золочёные лбы» (2012) так: «Сказ про нас». Действительно, это яркое произведение Бориса Шергина не просто развлекает, оно затрагивает и вечно актуальные проблемы – нравственные и социальные, а ещё безжалостно бьёт человеческие пороки, жёстко их высмеивая, потому что эта сказка сродни скоморошине не только полётом фантазии и безудержным весельем, но и сатирической остротой. Драматург Ярослава Пулинович, создавая инсценировку шергинской сказки, добавила размышления на экологические темы, и получилось представление остросоциальное.

В спектакле много интересных придумок, неожиданных ходов, небольшое место отведено пластике, хореографии. Замечательные актёрские работы Александра Берестеня (Царь), Максима Дуплика (Капитонко), Дарьи Тюриковой (Царица), Ольги Халченко (Мать Земля), впрочем, все участники представления делают спектакль ярким, зрелищным, увлекательным. Особый северный, народный колорит привносит в спектакль хореограф и танцовщик Андрей Пономарёв, долгое время проработавший в легендарном Северном русском народном хоре. Спектакль, однако, ненадолго задержался в репертуаре театра.

Борис Шергин был сказителем, все его рассказы, точнее сказы, он прежде всего сказывал, а уж потом записывал на бумаге. Сказительство – особый жанр, поскольку сказитель непосредственно общается со слушателями и имеет возможность реагировать на их реакцию, при этом устанавливается особая доверительная атмосфера, без которой нет смысла что-либо рассказывать.

Молодые артисты Архангельского театра кукол Елена Антушева и Алексей Бурмагин, объединившиеся в дуэт-театр «Окошки», свой спектакль «У корабельного пристанища» (2021), созданный на основе шергинского сказа «Ваня Датский», выстраивают в импровизационно-сказовой манере, правда, называют всё это по-английски – сторителлингом.

С помощью подручных средств артисты рассказывают-показывают увлекательную историю, которая случилась «у Архангельского города, у корабельного пристанища, у лодейного прибежища», о том, как сын честной вдовы Аграфены Ваня без материнского благословения устроился матросом на датский корабль да и пропал на двадцать лет, но потом, к радости матери, вернулся в Архангельск и жену свою датскую с сыновьями привёз.

Что же за подручные средства используют рассказчики? Ширму, коробку да лоскутное одеяло, деревянные макеты домов, картонные силуэты кораблей, картонные же солнце, месяц и облака. Да и персонажей изображают плоские картонные фигуры без прорисованных лиц. Всё просто! Но оказывается, и с помощью таких незамысловатых средств можно создать душевный, гармоничный спектакль, рассказать интересную историю – и забавную, и печальную, и поучительную. Музыкальное сопровождение в спектакле замечательное – гусли и звонохорд в искусных руках мастера и музыканта Михаила Герасимова.

Грандиозный по задумке и исполнению проект осуществил в 2022 году Ломоносовский Дворец культуры города Архангельска (руководитель проекта – Александр Дунаев, режиссёр – Анастас Кичик). Здесь поставлен по-настоящему народный спектакль «Поморская сага», вдохновенно и увлечённо разыгранный самодеятельными артистами в демократичном жанре мюзикла.

В основу спектакля положен небольшой по объёму рассказ Бориса Шергина «Ваня Датский», в котором речь идёт о том, как Иванушка, сын честной вдовы Аграфены Ивановны из Архангельского города, не дождавшись благословения матери, убежал самовольно в море на датском корабле и пропал на долгие двадцать лет, стал моряком, десять раз сходил в кругосветное плаванье, женился, родил трёх сыновей, однако тоска по матери привела его вновь в родной город. В центре внимания постановки – вечная проблема нравственного выбора, здесь – между родиной и чужбиной, призванием и долгом.

Неожиданно эта архангельская быль классика северной литературы обрамляется стихотворениями известного поэта-фронтовика, южанина Григория Поженяна. Начинается представление пронзительным прологом: перед зрителями появляется пожилой мужчина, в луче света он просто и естественно читает стихи «Только бы мама жила», тем самым задаётся определённое настроение и заявляется важная тема спектакля. Вот рефрен этих стихов, которые также известны как песня: «Всё проходит. / Жила б только мама, / Снег растает... / Лишь бы мама жила» [2, с. 350]. С прологом переключается эпилог: сцена пуста, перед зрителями в луче света главный герой, вернувшийся спустя много лет на родину, в его исполнении звучат стихи, заканчивающиеся строками: «Путь суровый и тяжкий, / от зимы до весны. / Мы, как нитки в тельняшку, / в нашу жизнь вплетены» [2, с. 59] (к слову, в стихотворении говорится о возвращении лирического героя после войны в родной город Одессу). И не важно, север или юг фигурирует в стихах, история рассказывается общечеловеческая. И ещё два стихотворения Григория Поженяна вполне органично вплетены в ткань спектакля: «Много сил у зимы...», «Два главных цвета». Мало того, нашлось место в сценарии и классическому лермонтовскому «Парусу», он ведь тоже о выборе, о поиске себя, ну и о море, конечно.

Всё-таки надо отдать должное, поморский колорит превалирует в представлении, он проявляется во всём: и в оформлении, и в речевом рисунке, и в способах подачи литературного материала, близкого северному

фольклору. Сценография известного московского художника-постановщика, заслуженного художника России Владимира Боера символична и функциональна, в ней лаконично и ёмко отражена атмосфера морского города: над сценой белоснежные паруса, под сценой – портовые сходни и кнехты, важные детали реквизита – штурвал и якорь, на холщовых костюмах персонажей – стильные силуэты рыб, на экран проецируются виды старого Архангельска.

Текст Бориса Шергина не подвергнут инсценировке, звучит практически целиком, причём ключевые фразы повторяются трижды: «Ты, Ивановна, спишь ли когда?»; «Мама, как хошь, благослови в море идти!»; «Аграфена, где твой сын?» Основное действующее лицо в спектакле – ведущий повествование хор, не только активно участвующий в действии, но и направляющий, оценивающий, характеризующий поступки главных героев. Высокая патетика и весёлая скоморошина, трагизм и добрый стёб, нежная лиричность и трогательный мелодрамматизм органично соединяются в представлении, дополняя и развивая друг друга.

На хорошем, качественном уровне выдержана и музыкальная составляющая мюзикла (композитор Людмила Зыкова, автор стихов Жанна Беликова). У всех главных героев есть ярко их характеризующая песня: у Вани-подростка и Ивана взрослого, у матери и жены героя. Настоящим шлягером воспринимается задорная песня заморских моряков, которая, к радости публики, звучит в спектакле дважды. Впечатляют забавные режиссёрские и актёрские находки: синхронный перевод заморской речи, чемодан с наклейками со всего мира, телевизионные датские новости, смачный пересчёт выручки, интерактивная игра со зрителями.

Убедительны все без исключения актёрские работы – от главных до эпизодических, но всё-таки особо отметим Дениса Давыдова в роли взрослого Ивана и Надежду Притыкину в роли Аграфены. Пронзительная сцена встречи матери и сына после долгой разлуки в их исполнении не может никого оставить равнодушным.

Можно сделать вывод, что сценические интерпретации произведений Бориса Шергина в театрах Архангельска органично передают сказовый характер произведений писателя, выдерживаются в близком его сказкам скоморошьем стиле, бережно сохраняют языковую специфику литературных первоисточников и импровизационный игровой характер. Спектакли, построенные на материале шергинских произведений, неизменно пользуются большим успехом у зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. М.: Русский язык, 1991. 917 с.
2. *Поженян Г. М.* Избранное. М.: Советский писатель, 1982. 400 с.
3. *Шергин Б. В.* Праведное солнце. Дневники разных лет. СПб.: Библиополис, 2009. 656 с.

ФОЛЬКЛОРИЗМ В СКАЗЕ Б. ШЕРГИНА «ОБ АВДОТЬЕ РЯЗАНОЧКЕ» И ПОВЕСТИ Н. ЖЕРНАКОВА «ОНАШКА»

Аннотация. В статье рассматривается взаимодействие фольклорного и литературного начал в сказе Б. В. Шергина «Об Авдотье Рязаночке» и холмогорской легенде Н. К. Жернакова «Онашка», при этом делается акцент на выявлении различий в характере фольклоризма в том и другом произведении.

Ключевые слова: фольклоризм; «Об Авдотье Рязаночке» Б. В. Шергина; письменный и устный варианты текста; Н. К. Жернаков.

Фольклор всегда являлся для писателей одним из важнейших источников обогащения собственного художественного творчества народно-эпическими сюжетами, мотивами и образами, жанрово-стилистическими формами. Постоянное внимание писателей к сюжетам и образам народного творчества объясняется также их стремлением понять и передать своеобразие национального характера, сохранить язык народа.

Наш интерес вызвали произведения двух писателей Русского Севера – Б. В. Шергина и Н. К. Жернакова, каждый из которых, опираясь на фольклорные источники, создал свой неповторимый в духовной красоте женский образ. Первый – обратившись к сказу/былине о смелой Авдотье Рязаночке, второй – используя местную легенду, связанную с названием озера близ Холмогор – Онашкино. (Отметим, впрочем, что письменная запись этой легенды нам неизвестна).

Существование трёх вариантов записи былины «Авдотья Рязаночка» предоставляет возможность заглянуть в художественную мастерскую Шергина – выдающегося «переводчика» с фольклорного на литературный, мастера «преобразования фольклорных сюжетов» (Ю. Шульман).

Фольклорный вариант этой былины опубликован в книге «Онежские былины, записанные летом 1871 А. Ф. Гильфердингом» [2], запись шергинского изустного варианта представлена А. В. Грунтовым в разделе «Неизвестный Шергин» [3]. Что касается письменного варианта – «Об Авдотье Рязаночке» в пересказе Б. Шергина, – то он традиционно используется в печатных изданиях произведений писателя (см., например: [6]). Обращает внимание несоразмерность объёма вариантов былины. Если фольклорный вариант уложен в 150 строк, а устный от Б. Шергина – в 192 строки, то его же письменный вариант занимает 375 строк. Основу композиции текста из фольклорной записи составляют такие значимые эпизоды, как описание пути в Орду, диалог русской жёнки с татарским царём, разорившим город, освобождение из Орды всех полонённых рязанцев. Они представлены во всех известных вариантах былины.

Фольклорная запись былины «Авдотья Рязаночка» из книги «Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердингом летом 1871 года» разительно отличается от литературных вариантов Б. Шергина. Так, бросается в глаза, что в ней вместо Рязани названа Казань, к тому же фигурирует не король (царь) татарский, а король Бахмет турецкий. В фольклорном варианте былины Авдотья проходит три великие заставы по пути в Орду. Идёт она, чтобы просить у короля турецкого *отпустить сколько-нибудь пленного, / Хошь-бы своево-то роду-племени* [2, с. 292]. В разговоре с королём Авдотья держится достойно и уважительно и проявляет смекалку, отвечая на его непростой вопрос-задание: *Да умей попросить у короля полону-де, головушки, / Да которой головушки боле век не нажить будё* [2, с. 293]. Выбор, сделанный Авдотьей в пользу брата, находит в душе короля, потерявшего любимого брата, настолько действенный отклик, что он освобождает всех полонённых и даёт им золота *сколько надобно*. Финал таков: *Да с той поры стала Казань-де богатая, / Да тут ли в Казани Авдотьино имя возвеличилось* [2, с. 294]. Отметим, что в былине есть все традиционные для фольклора приёмы (повторы, анафора и др.).

Б. Шергин ценил воздействующую силу как устного, так и письменного поэтического слова, понимая их разную природу и возможность, об этом он писал в «Слове устном и слове письменном»: «Устная фраза, перенесённая на бумагу, всегда подвергается некоторой обработке... <...> Фонетическая запись устной речи утомит читателя своей пестротой», «Не правильнее ли думать, что, хотя эти стихи неслиянны, но и нераздельны?» [9, с. 268]. Сравнение двух вариантов шергинской былины – устного и письменного – свидетельствует, что Б. Шергин и как сказитель, и как писатель был настоящим мастером «преобразования фольклорных сюжетов» (Ю. Шульман).

Писатель, опираясь на свой опыт сказителя, понимал, что восприятие и воображение у слушателя, работает не так, как у читателя, что дистанция между рассказчиком и слушателем содержательно отличается от дистанции между писателем и читателем. Слушателю помогают выразительная интонация, мимика, жесты рассказчика, которые часто делают излишними словесные украшения или подменяют их собою. Лишённый непосредственного контакта с рассказчиком, читатель и его воображение оказываются в прямой зависимости от таланта писателя художественным словом живописать картины событий, создать образы героев, выбрать сообразные их характеру, настроению, ситуации изобразительно-выразительные средства языка.

Бесценны как опыт Шергина-рассказчика, так и его наблюдения за слушателями. «Чтобы получить вещь, пригодную для устного сказывания, для произношения, надо выбросить из неё не только всё вялое, явно бесцветное, бескровное, но и всё нейтральное, всё среднее. В устном произведении, по существу, композиция проста (относительно), интрига выразительна, характеры действующих лиц резко очерчены, свет и тени

контрасты» [10, с. 31]. Например, в устной форме былины мы слышим такое обращение мужа к жене: *яблоня Авдотьица*, а в письменной встречаем другое, более привычное и лаконичное: *Дунюшка-голубка*. Соответственно распределяются варианты: *сенокосная пора* – *пора-кошенина*: первый употреблён в устном тексте, второй – в письменном. Таким образом писатель соблюдает и сохраняет меру красочности языка в разных вариантах былины.

Если в фольклорном варианте просьба Авдотьи лишена конкретности: *отпустить мне народу сколько-нибудь пленного*, то в вариантах Шергина она звучит вполне определённо: Авдотья просит показать живыми или мёртвыми мужа, брата и сына. Для эмоционального восприятия былины со стороны как читателя, так и слушателя такие моменты весьма важны. Подобных примеров работы Шергина над точностью образного слова в устном и письменном вариантах былины можно привести много. В такого рода сопоставительных наблюдениях раскрывается своеобразие художественной манеры писателя, которая в одном случае направлена на слушателя, в другом – на читателя.

Но различие устной и письменной словесности проявляется не только на уровне лексики или синтаксиса. Обратим внимание на следующее размышление писателя: «Полностью, точно и достоверно изложить многовековую жизнь устного народного слова – вещь многотрудная. Много здесь надобно догадок и домыслов. Много явится, как на ландкарте, белых мест. Сомнительно мнение, что народная поэтическая память донесла до нашего времени как раз всё самое ценное, самое отборное. Нет, многое быльём поросло и останется беспамятно» [9, с. 268]. Думается, что свою миссию писатель Шергин видел в том, чтобы не только сохранить, но и восполнить то «самое ценное, самое отборное», что было и есть в народном языке, используя в качестве критерия ценностного отбора традиции христианской культуры.

Так, в его вариантах былины Авдотья – жена, мать, сестра. Мужчины оберегают город: *Русь с Ордой соступились*. Но настала сенокосная пора – *житьё-то бытьё править надо* [8, с. 345]. В устном варианте былины, в отличие от письменного, картина сенокоса свёрнута до четырех строк, она более динамична, в ней нет традиционных повторов и анафор, в письменном же этот эпизод дан развёрнуто, объёмно, с расширением пространственной перспективы, он эмоционально насыщен, включает в себя женские переживания-плачи, бытовые детали, картины пожара от набега татарского, гибели рязанцев.

В обоих шергинских вариантах принятое Авдотьей решение отправиться в путь выражается пословицей: *Двум смертям не бывати, / А одной никому не миновати!* (книжный вариант) [8, с. 348]; *Говорит Авдотья Рязаночка: «А и двух смертей всё одно не бывать, / А и смерти одной – всё одно не миновать!* (устный вариант) [3, с. 72]. Очевидно, что в книжном варианте используется более лаконичная в структурном плане пословица.

В таком же ключе выполнена детализация описания сборов Авдотьи в путь: *И поминок добыла своим светам: / Пояса три да три рубахи. / – Найду их живых или мёртвых, / В чистые рубахи придену* (книжный вариант) [8, с. 349]. *Снесу им подарки последние: Трое порточки, трое рубашочки!»* (устный вариант) [3, с. 73]. В устном варианте в описании картины ритмика фразы передаёт протяжность песенного плача: *Только лежат кости мёртвые, / Ради покою вековечному* [3, с. 72], передаётся ею и авторское отношение к гибели воинов, созвучное евангельской заповеди. В книжном варианте эта сцена дана так: *Только лежат кости мёртвых, / Радуются вечному покою* [8, с. 349]. И её словесно-художественное исполнение (метонимическое олицетворение) тоже выражает христианское сорадование, веру в Царствие Небесное.

Древнерусской литературе свойственна традиция подчёркивать в женском образе такие добродетельные качества, как человечность, доброта, скромность, душевное спокойствие. По словам Д. С. Лихачёва, «женщина занимала в древнерусском обществе положение только в соответствии с положением своего отца или мужа. <...> Поэтому женщина была менее “официальна”, её изображение меньше подчинялось литературному этикету. И древняя русская литература знает удивительные по своей человечности образы тихих и мудрых женщин» [7, с. 229], например, дева Феврония («Повесть о Петре и Февронии», Ксения («Повесть о тверском Отроче монастыре»). Во многом повторяя своих предшественниц, Авдотья Рязаночка тем не менее и отличается от них. У неё героический характер. Шергин наделяет её не только премудростью, благочестием, но и умом, которому Орда *подивилась*, крепостью духа, гордостью: *Не мигаючи царю в очи глядела*, чувством рода своего: *«Человек я русского роду»*. Это видит в ней и *царице татарский*, которому Авдотья гордо говорит: *«У меня к тебе обидное дело»* [8, с. 350] (книжный вариант); Я пришла с тобой, царь, судитесь! [3, с. 73] (устный вариант). Открыто и прямо она обращается к врагу и так же прямо, без иносказания, намёков, отвечает ему. Диалог с *царём татарским* ведётся на глазах у всей Орды и *полоняников рязанских*. *«Не слышал я такого сроду. / А не будем с тобою браниться, / Давай, Рязанка, мириться»*, – поражён *татарский царице* [8, с. 351]. За мудрый ответ Авдотью Орда пожалела, а *царице* сидит *тих и весел*, ласково смотрит, умильно говорит: *«Хвалю твоё рассуждение, / Славлю твоё умышление, / Бери себе и брата, и мужа, / Бери с собой и милого сына»*. Отпуская рязанцев, *царице* поясняет: *«А и мне, царицу, охота, / Чтобы и меня с Рязанкой похвалили, / Орду добром помянули»* [8, с. 353]. Хвалят царя и свой *мурзы-татаре*.

Б. Шергин показывает, как преображает врага прикосновение к идеалам добра, верности и открытости. Но и при таком великодушном жесте ответ царю полонённых рязанцев звучит достойно. Молвили ровным голосом: *Мир тебе, ордынское сердце, / Мир вашим детям и внукам!* [8, с. 353]. В книжном варианте былины Шергин опускает упоминание

о смерти брата *царица татарского*: строгий финал более подчёркивает великодушие ордынского сердца.

А вот в устном варианте своей былины Шергин обогащает образ татарского царя чертами, которые делают его психологически богаче и выразительнее, высвечивают в нём его человеческие качества, идущие от души эмоции и чувства. Слова Авдотьи пробудили в нём воспоминания о гибели его брата, и он *прирасплакался* [3, с. 73]. Авдотья передала в своих словах те чувства, те переживания, *о любимых своих до смерти промышляючи и на спокой печаль переменяючи»* [3, с. 74], которые испытывал и сам *царице*. Казалось бы, речь идёт о враге Руси, о человеке, который является для неё *чужим*, тем не менее, следуя христианской морали и художественной правде, Шергин наделяет его сердечным весельем.

В финале письменного варианта былины Шергин показывает одновременно и мужественность Авдотьи: *соколом в Орду налетала*, и её женственность: *под крылом Рязань уносила*. И *царице татарский* видит в ней силу, говорит ей: *«И будь ты походу воевода»* [8, с. 353].

В устном варианте иной финал. И знаменательно в нём то, что свои слова, исполненные христианской веры, сказитель Шергин препоручает татарскому царю:

«Я на весь полон кладу слобожение.
На Светую Русь полону возвращение...
Воротись полон на Светую Русь,
Поминай добром прокляту Орду!» [3, с. 74].

Сцены из трудовой и ратной жизни русских людей, детали быта, образ Авдотьи, сильной духом, самоотверженной, сумевшей ради близких своих до чужого царя дойти и достучаться до его сердца, показ живых эмоций и чувств героев былины, новые, неожиданные акценты в образе врага (его умиряет не воинская сила, а женская мудрость и смелость), картина возвращения полона на святую Русь – всё это и есть то, чем заполняет писатель белые места на ландкарте памяти народной. Фольклорный сюжет становится у Шергина и связующим звеном с традициями древнерусской литературы, и средством выражения ценностей народной жизни – любви к ближнему, жертвенности, смелости, чувства собственного достоинства, сопряжённых с христианскими воззрениями. По словам Ю. Шульмана, «обработка исторической песни “Об Авдотье Рязаночке” отличается несравненными красотоми. Став эпической песнью, она поднимает самые святые и душевные чувства и вызывает идущее от сердца восхищение героиней...» [11, с. 416].

Иной, но чаще используемый в литературе способ работы с фольклорным материалом видим в творческой мастерской Н. К. Жернакова, автора повести «Онашка». Если фольклоризм Шергина носит, так сказать, всеохватный характер, проявляет себя на всех уровнях структуры текста, включая и языковой, то формальные показатели фольклоризма Жернакова

рассредоточены не столь явно, по большей части в подспудном слое текста. Соответственно, и набор функций у него другой.

Повесть Жернакова увидела свет в 1965 году. Однако за год до её выхода отрывок из неё вместе с фотографией Жернакова на берегу Онашкина озера был опубликован к юбилею писателя в газете «За коммунизм» 15 декабря 1964 года. Публикация отрывка была сопровождается небольшой заметкой Тимофея Будрина, в которой он не только рассказал, как родился у Жернакова замысел повести, но и пересказал содержание сюжета холмогорской легенды, составившего событийную основу повести: «Неподалёку от нынешних Холмогор глубоким кольцом лежит среди заливных лугов Онашкино озеро. Из седой старины пришла легенда о том, как во время осады Холмогор “ворами” разбитого под Москвой Лжедмитрия вместе с посадскими храбро дралась с врагом молодая монахиня Онашка. Но по навету игуменьи монастыря Онашка была схвачена и утоплена в копаном рве, под стенами острога. Так за этим бывшим подострожным рвом, сохранившимся до наших дней, и осталось название – Онашкино озеро» [1]. Отметим, что этот пересказ в основном идентичен содержанию аннотации к повести Жернакова [4, с. 2].

Легенду, которую воссоздал и пересоздал Жернаков, называют холмогорской. Её использование для толкования названия Онашкина озера может служить аргументом для её определения как авторского варианта топонимической легенды. Последнее обстоятельство – объяснение возникновения топонима на основе героического прошлого родного края (причем объяснения удачного) послужило основанием для исследователя А. Лазарева, чтобы квалифицировать фольклоризм писателя Жернакова как «историко-этнографический», иначе – «технологически-стилевой» [6]. Очевидно, что предложенные определения выделяют в фольклоризме писателя только прикладной аспект, которым его функциональная значимость отнюдь не исчерпывается.

За сюжетной основой «Онашки» стоит реальный эпизод из истории Смутного времени (точнее – периода польско-литовской интервенции в пределы Русского государства) – защита Холмогор от поляков осенью 1613 года. Описываемые в повести события происходят на Северной Двине, в Заволочье, Емецком стане, Колмогорах, Курополке. Исторически достоверными являются фамилии воеводы Пронского и сотника Чертовского. Но «Онашка» – это прежде всего художественное произведение. В нём господствует конструктивное начало, исходящее от литературы, писателя, рассказанная им история является плодом его воображения. Вымышленными в легенде Жернакова являются многие ситуации, персонажи, реалии. Например, Онашкин бор. Его появление в повести явно мотивировано именем героини и реальным озером Онашкино вблизи Холмогор.

Фольклорный колорит повести создаётся при помощи целого ряда мотивов, характерных для былинного эпоса. Многие из них представлены

в указателе мотивов «Предания Русского Севера» Н. А. Криничной [5]. Это и мотив жертвы, связанный с архетипическим образом красивой девушки/женщины, подвергшейся насилию; и разные вариации мотива борьбы (с разбойниками, несправедливой властью, внешними врагами). Ведущим же мотивом в легенде является защита родной земли. Он переплетается с мотивами несчастной любви и разбойничьей жизни. Фольклоризм как мировидческая и стилевая установка тесно связан с категорией народности, высший тип которой предполагает отражении «духа народа». Герои легенды самоотверженно сражаются с *ворами иноземными*.

Технология взаимодействия фольклорного и литературного начал ярко проявляется в таких художественных приёмах, как цитация (воспроизведение не только чужого слова, но и других компонентов фольклорной или иной поэтики), стилизация, перифраз. Так, о художественном мастерстве Жернакова говорит сложная система персонажей его повести-легенды. Жизненные истории атаманов разбойников Касьяна (Тёмного) и Онашки, их помощников Данилы и Ефима Лонгина впечатляют достоверностью, в них находит отражение бытие человека, взятое не только во временном потоке и пространственных перемещениях, но и в пространстве человеческой жизни, человеческих взаимоотношений. Психологические портреты героев тщательно выписаны, каждый из них предстаёт как отдельный человек в своей человеческой и социальной сущности.

Наиболее ярко индивидуализирован образ сотника Чертовского: его характер и поступки проявляются в таких ценностно-смысловых координатах, как подчинение личных интересов государственным, преданность воеводе, служба и страстная любовь к монахини Афимии. Два персонажа наделены особой властью – это посадский воевода Двинской князь Пётр Иванович Пронский, мечущийся в страхе за себя, за государев товар, и пан Казимир Лисовский, мечтающий: *...все Поморье к ногам брошу, и позорище мое отмститя. Укреплюсь...Еще пошлешь, Михаил Федорович, послов с покорной спиной к королю Северному – Казимиру Лисовскому!* [4, с. 24]. Не может не впечатлить образ Акулины Новгородки, явно созданный под влиянием фольклорной традиции, через него раскрывается мотив материнской самоотверженной любви.

Писатель, используя приёмы типизации, создаёт обобщённый образ посадских людей, вставших на защиту Колмогор, и это тоже характерно для фольклора. Писатель объёмно и многослойно, через показ разных судеб героев произведения раскрывает психологизм и драматизм человеческой натуры. Мерилом ценностной значимости личности, поступков человека становится архетипическая в своей сущности оппозиция *свой/чужой*.

Чужие в повести – это *воры иноземные*, **свои** – холмогорские посадские. Но есть в ней и таинственные **другие** – это *гулящие (беглый люд)*. Они близки к **своим**, но держат пространственную паузу, открыто не объединяются со **своими** против **чужих** в защите Холмогор. При этом в бою с

чужими выстоять **своим** помогают именно **другие** – гулящие, несправедливо преследуемые, униженные властью люди.

Ценностная оппозиция *свой/ чужой* объясняет хитроумные планы воеводы Пронского и мотивирует его поступки. *Своя* участь для него значимее общего дела – защиты Холмогор, он готов спасти себя ценой жизни гулящих и Онашки. Воевода Пронский, выполняя царский указ, расправляется с теми, в ком видит для себя опасность быть разоблачённым. Это раскрывается, например, в сцене чтения указа, в его стремлении использовать в собственных интересах «слабое место» (любовь к Онашке) сотника Чертовского: *заманить их через девку, да и кинуть на ратное дело* [4, с. 41]. Сотник Чертовской, в отличие от Пронского, одержим лишь одним желанием – победить во что бы ни стало врага, поэтому он отчаянно смел и своеволен (эпизод с разбором церквей и пожаром). Именно его напористость сыграет решающую роль в сражении. Разбойники, гулящие свободные люди едины с посадскими в стремлении защитить Холмогоры. К тому же юный атаман Онашка готов покаяться перед воеводой и перейти на сторону **своих**: *время снять вины, заслужить в делах ратных и зажить по-человечески...* [4, с. 18]. Мудрый Касьян, атаман разбойников Тёмный, предупреждает их о возможном коварстве воеводы: *воеводе в ноги погодим падать. Подможем ему, да только вольной волей, а не из-под боярского кнута* [4, с. 19]. Внезапное нашествие поляков требует от героев немедленного принятия решения, концентрации сил. Тёмный и Онашка объединяются, теперь они **свои**. Герои-разбойники духовно «перерождаются», подобно сказочным персонажам (зеркальный повтор), когда «неправильный» герой становится «правильным», они бьются с поляками во всю мощь. Их внезапная помощь посадским в бою расценивается как чудесное явление, что так характерно для жанра легенды.

На примере историй жизни Касьяна, Онашки, Ефима Логина, Данилки и его матери можно видеть, как в творческой мастерской Жернакова видоизменяется, совершенствуясь, технология использования повтора – универсального структурообразующего фольклорного приёма. Вынесение на периферию композиционно-сюжетной структуры текста ряда сюжетных линий, связанных с судьбой того или иного представителя *гулящих*, способствует выдвиганию авторской мысли, что в несчастье этих людей (разрушении их семей, в том, что они подались в разбойники) виновны отнюдь не иноземные *воры*, а преступная воеводская власть. Обратим внимание и на авторскую интерпретацию фольклорного мотива внешнего превращения/изменения героя. В параллель традиционному в фольклоре образу злой силы в повести опять же выступает несправедливая власть. Именно по причине её действий, умысла, вины Касьян из сильного мужика становится горбуном, Ефим Логин – одноруким, девку Настёну постригли в монахини и нарекли Афимией, а затем переделали в парня Онашку, который стал атаманом, Данилко из мастера превратился в разбойника, а его мать Акулина Новгородка иссохла, потеряла прежде времени красоту.

Таким образом, историческое повествование становится у Жернакова формой выражения глубоко нравственного и поучительного содержания, которое выражается не открыто, а подспудно, на глубинном уровне текста. В этой смысловой установке видится следование писателя тем традициям русской литературы: «учительное начало», «героический характер», чувство ответственности перед народом и страной, «признание ценности человеческой личности самой по себе... обездоленного человека...», – о которых писал Д. С. Лихачёв [7, с. 226, 230], характеризуя особенности развития древней русской литературы.

Жернаков мастерски пользуется приёмами цитации, стилизации, контраста, сопоставления, и каждый раз ориентиром для него выступают фольклорные жанры, фольклорная поэтика. Так, например, в одном из эпизодов повести читаемый от имени Михаила Федоровича указ о подготовке к встрече воров из польского войска оказывается по смыслу соположенным песне Данилки о *судьбе-лиходейке*. Эта песня строится на приёме параллелизма, соответственно царский указ ассоциативно включается в её композицию, образуя ещё один параллельный ряд: *царь – мужик, царский указ – указание судьбы-лиходейки* и т. д.: *Холодно на земле не от холода, / А от звериного жителя-бытья. / Не злой ветер-сиверко с берез листья рвет, / Злая доля мужицкая жизни – / Радости не дает. / Не хотел бы Данилко в лесу по-волчьей жить, / Да не так живи, как тебе хочется, / А так, как тебе судьбой-лиходейкой указано* [4, с. 16]. Иная песня звучит перед боем посадских людей. Вот как описывается её восприятие воеводой: *И что чудно: слушая, всё видел перед собой Русь бескрайнюю – немало он по ней слонялся – и всё чуял в себе и силу могущественную, и какую-то гордость удивительную*. Приведём финальные строки песни:

Не стерпел народ на Двинской земле –
И не стало житья иноземщине.
Поднялись все от мала до старого,
Ой, до старого, до беззубого.
Уж не рады себе злые вороги:
Их огонь палит, их земля томит,
Ворон клювом бьёт, лебедь лапою.
Горностальчики и те горло рвут;
Даже щиплет в лесах птаха малая.
То не солнце встаёт на Двинской землём:
То победа осияла Заволочь.
То не ветры шумят по Понизовью:
То народ своей силой славится,
Над поганим Норманом возносится [4, с. 24].

В стихотворной стилизации использован весь набор песенной фольклорной атрибуции: люди, природа, звери и птицы – все встают на защиту Колмогор, а восход солнца осмысливается как символ победы.

История любви сотника Чертовского и монахини Афимии уходит внутрь повествования, эта линия сюжета никак не влияет на ход боя, не меняет решения сотника и Онашки сражаться против *воров иноземных*. Но названа повесть «Онашка». Традиционный фольклорный мотив спасения героини раскрывается иначе, чем в фольклорных жанрах: в спасении Насти-Афимии-Онашки участвуют все главные героини произведения. Касьян оберегает Онашку, зная его (её) тайну, Ефим Лонгин идёт спасать её и Данилку из плена воеводы, сотник Чертовской просит воеводу освободить Онашку. Воевода готов на это. Однако его военная хитрость состоит не в том, чтобы от внешних врагов найти избавление, а в том, чтобы не упустить выгодный для себя момент для расправы над личными врагами – гулящими-разбойниками, свидетелями и жертвами его преступлений.

В финале боя проявляется коварство воеводы: он отсылает сотника в угон за *ворами*, а сам расправляется с гулящими. Гибнет от пули стрелцов Касьян. ...*Диким кажется Онашке коварство воеводы. Крик воеводы остопорил Епифана, впились в Онашку с Данилкой воеводские люди. Ухнул лёд от многолюдья и осел... Вот и Онашкина голова меж льдин показалась еще раз. А рядом с головой – видел воевода – поднялась из воды рука атаманиши разбойной* [4, с. 62]. Судьба сотника Чертовского неизвестна.

Жернаков с детства был знаком с народной песенной лирикой, которая часто посвящена несчастной любви, разлуке влюбленных; любовь нередко становится причиной побега из дома, а то и гибели героя. Но в произведении Жернакова личная история любви сотника и монахини Афимии встраивается в историю отгнания польского пана Казимира Лисовского от Колмогор.

Жизнь продолжается, изгнаны поляки, погублены разбойники, разлучены влюблённые. Картина восстановления порушенного и погубленного хозяйства, мира посадского изображается с оптической и оценочной точки зрения коварного воеводы: *Поначалу тревога обуяла: стукоток идёт по всем посадам... Нет такого подворья, где б мужик ли, молодой ли малый не ладили бы разорённую избу, баню или хлевшишко... «Эк, их! – с гордостью, самому ещё не совсем понятную, подумал старый воевода. – Нет ему, народу русскому, и никогда, видно, не будет ни переводу, ни убыли»* [4, с. 62, 63].

В повести-легенде «Онашка» Жернаков создал многослойное историческое полотно, которое не только синтезировало в себе героические эпизоды защиты холмогорской земли от польских интервентов и историю прекрасной и трагической любви молодых людей, но и актуализировало проблему ответственности власти за судьбу страны и её народа. В то же время созданный писателем вариант холмогорской легенды о смелой и гордой монахини Афимии – атамане Онашке стал ещё одним поэтическим объяснением названия холмогорского озера Онашкино.

Фольклорные источники, лежащие в основе произведений Б. В. Шергина и Н. К. Жернакова, имеют сюжетные точки соприкосновения

– женский образ, мотив защиты от врагов, восстановление мирной жизни. На этом фоне яснее видны художественные особенности произведений и своеобразие характера взаимодействия фольклорного и литературного начал в творчестве того и другого писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будрин Т. Н. Жернаков «Онашка» // За коммунизм. 1964. 15 дек.
2. Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 г. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1983. 337 с.
3. Грунтовский А. В. Неизвестный Шергин // URL: <https://vk.com/@4729072-iz-neizdannih-knig-neizvestnyi-shergin?ysclid=lqgtpl18k7529401998> ; https://vk.com/doc-66374018_551461834 (дата обращения 20.12.2023).
4. Жернаков Н. К. Онашка. Холмогорская легенда. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1965. 64 с.
5. Криничная Н. А. Предания Русского Севера. СПб.: Наука, 1991 // URL: // <https://www.booksite.ru/fulltext/pre/dan/iya/?ysclid=lqdkgsvf47616938199> (дата обращения 20.12.2023).
6. Лазарев А. И. Некоторые вопросы типологии фольклоризма литературы советского времени // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-voprosy-tipologii-folklorizma-literatury-sovetskogo-vremeni/viewer> (дата обращения 20.12.2023).
7. Лихачёв Д. С. Земля родная. М.: Просвещение, 1983. 256 с.
8. Шергин Б. В. Избранное. М.: Сов. Россия, 1977. 384 с.
9. Шергин Б. В. Изящные мастера. М.: Мол. гвардия, 1990. 430 с.
10. Шергин Б. В. Народные русские сказки // Шергин Б. В. Собр. соч.: в 4 т. М.: НО ИЦ «Москвоведение», 2015. Т. 4. Очерки, статьи, письма. 496 с.
11. Шульман Ю. М. Послесловие. Преображение фольклорных сюжетов // Шергин Б. В. Собр. соч.: в 4 т. М.: НО ИЦ «Москвоведение», 2012. Т. 1. Былины. Песни. Сказки. С. 411–425.

СЕВЕРНЫЙ ТЕКСТ Б. В. ШЕРГИНА: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НА НОРВЕЖСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация: Произведения Бориса Викторовича Шергина вызывают исследовательский интерес лингвистов и переводчиков в силу их лексического богатства и стилистического своеобразия. В статье рассматриваются особенности перевода на норвежский язык произведений Шергина, выполненного Марит Бьеркенг и представленного в сборнике «Поклон отцу»; выявляются средства и приёмы, использованные переводчиком, а также особенности перевода и степень его адекватности при передаче своеобразия шергинского языка. Языковые явления исследуются и сопоставляются на уровне слова, словосочетания и предложения. Анализ примеров показал, что норвежский язык располагает необходимыми языковыми средствами для передачи денотативного значения всех частей речи, использованных в текстах произведений Б. В. Шергина, включая архаизмы и этнографизмы.

Ключевые слова: Б. В. Шергин; северный текст; норвежский язык; стратегии перевода; языковые средства.

Творчество Бориса Викторовича Шергина (1893–1973), 130-летие которого мы отмечаем в этом году, до сих пор вызывает неподдельный интерес исследователей. Год от года множится тираж его произведений, появляются новые издания, статьи и исследования его литературного наследия. И это неудивительно. Красота, певучесть северного слова, помноженная на талант сказителя, – вот в чём кроется разгадка популярности его произведений. Фёдор Абрамов так оценил творческий дар Шергина: «Писания Бориса Шергина, несравненного певца солombsальских корабелов и тружеников Студеного моря, – это, говоря его словами, гимн жизни, песня красоте, это стихи в прозе, прославляющие духовное величие и смирение, братство и артельность, на которых извечно стоит Север. Молитвенно-чистое, высоко духовное слово Шергина вобрало в себя и безыскусную красоту разговорной речи, и жар и благоухание красноречья древности, и торжественную напевность и образность былины, песни, – и справедливо называют его поэтической душой Севера» [11, с. 7]. И с этим нельзя не согласиться. Слова, словно жемчужинки, сплетают нити предложений в ожерелье северного текста Бориса Шергина. Читатель зачарован напевностью, неторопливостью повествования, вместе с героями он печалится и тоскует, смеётся и ликует.

Оттого, наверное, перевод произведений Бориса Шергина – это своеобразный вызов для переводчиков, так как задача перед ними стоит весьма непростая: передать на другом языке всё великолепие, всю полноту и красоту северного слова и созданного писателем текста. Только настоящий мастер перевода возьмётся за такой труд. Отметим два перевода произведений Шергина на английский язык. Первый – перевод рассказа «Детство в Архангельске», выполнен Татьяной Николаевной Клушиной, и второй – перевод «Слова о Ломоносове» и «В краю белых ночей», осуществлённый Кейтлин Кук и Дмитрием Ушаковым [16].

Что касается других языков, то мы располагаем уникальным изданием переводов некоторых произведений Бориса Шергина на норвежский язык, выполненных Марит Бьеркенг в период расцвета связей между Россией и Норвегией. Как преподаватель русского языка, автор статей по русской литературе и культуре, автор учебника русского языка для начинающих, переводчик русской художественной литературы она решила исследовать творчество Шергина. Вот что Марит Бьеркенг писала в предисловии «Как я пришла к Шергину» к книге «Поклон отцу» (в норвежской версии “Et Bukk for Far”), изданной в Архангельске в 2002 году при участии Бориса Егорова, директора Архангельского литературного музея, и поддержке Баренц-секретариата и программы «Баренц плюс»: «В конце концов, я решила, что найден герой моей дальнейшей научной работы по русской литературе. В Шергине я нашла писателя, который является ярким представителем интересной поморской культуры, изучение которой – естественная задача нашей кафедры. Шергин – носитель обаятельной северной речи, рассказчик старинных сказок и преданий, которыми я давно хотела заняться. Надеюсь, что своей работой смогу познакомить норвежцев и вообще скандинавов, в том числе и коллег-славистов, с творчеством этого своеобразного писателя» [13, с. 17–18].

Ниже мы попытаемся показать, как именно передаёт Марит Бьеркенг это своеобразие речи Бориса Шергина.

Цель нашей работы – установить средства и приёмы, использованные переводчиком для передачи стилиобразующего колорита «северного текста» Шергина в текстах на норвежском языке, а также выявить особенности перевода и оценить степень его адекватности для представления этого уникального явления.

Особое внимание мы уделяем разговорной лексике, имеющей колоритный диалектный северный оттенок, а также словам и словосочетаниям, представляющим определённую сложность для переводчика. Их мы объединяем в группу так называемой «рельефной» лексики. В качестве литературных источников были использованы следующие произведения Шергина: «Миша Ласкин», «Мастер Молчан», «Ворон», «Грумаланский

песенник», «Грумант-медведь», «Общая казна», «Болезнь», «Дождь» и «Рождение корабля».

Для достижения цели мы выдвинули ряд задач:

1. Провести подборку примеров из указанных произведений сообразно критериям отбора: слово, словосочетание или предложение должны представлять особую сложность для переводчика в силу своего своеобразия и самобытности, отражая отчасти или специфику архангельского говора и севернорусских говоров конца XIX и начала XX века, или специфику городского просторечия, зафиксированную Борисом Шергиным.

2. Обобщить собранные примеры, выделить основные группы и выполнить анализ вариантов их перевода на норвежский язык в параллельных текстах с учётом заявленных критериев с целью установления адекватности перевода и способов преодоления переводческих трудностей в каждой обозначенной группе.

В ходе работы с литературным материалом мы находили пример, удовлетворяющий критериям отбора. Далее он сопоставлялся с вариантом перевода в параллельном тексте на норвежском языке. Затем давалось денотативное значение северного слова (толкование), а вариант перевода на норвежский язык сопоставлялся и сверялся со словарным значением норвежского слова. В результате проделанной работы мы выделили три группы маркированных северным колоритом языковых единиц: 1) отдельные слова, 2) отдельные словосочетания, 3) отдельные предложения. Некоторые из слов потребовали сверки со словарями архангельских говоров, в частности, «Архангельским областным словарём» под редакцией О. Г. Гецовой, «Словарём живого поморского языка в его бытовом и этнографическом применении» И. М. Дурова, «Словарём поморских и специальных слов и выражений», составленным Б. В. Шергиным.

Первая группа включает слова, окрашенные северным колоритом, уточнение значения которых требует обращения к специальным словарям. Все они в силу своей специфики (зачастую – архаичности) и денотативного значения представляют сложность для перевода. Большая часть лексики переведена с использованием логической замены с учётом значения слова, зафиксированного словарями. Примеры приводятся в сводной таблице ниже.

Таблица 1. Примеры перевода лексики (сопоставительный анализ)

Лексика из произведения Шергина Б.В.	Пример предложения или его части из произведения Б. В. Шергина	Денотативное значение, зафиксированное в словаре/примечании к тексту	Вариант перевода на норвежский язык предложения или его части	Денотативное значение норвежского слова, зафиксированное в словаре
ажно <i>союз/частица</i>	«И, опять трянув, бросил в карбас, ажно поддон заговорил» [13, с. 272] «Таково напировались, ажно в карбас вечером погрузились не без кручины» [13, с. 312]	так что [1, с. 64] даже [1, с. 64]	“Deretter ristet han ham og slengte ham opp i karbassen, så det knaket i tiljene.” [13, с. 273] “De voksne festet slik at det ikke var helt uten besvær for dem å komme seg i robåtene om kvelden.” [13, с. 313]	så так, таким образом [8, с. 297] slik at 1) так, таким образом 2) в такой степени, настолько [8, с. 209]
бабушка-задворенка	«Снял у бабушки-задворенки на огороде избушку» [13, с. 212] «– К бабушке-задворенке в избушку заходи» [13, с. 222]	шутливое обозначение старой женщины [1, с. 84–85]	“Han leide en hytte i grønnsakhagen hos en gammel kårkone” [13, с. 213] “– Du kan gå til kjerringa som bor ved siden av og lane stua hennes” [13, с. 223]	en gammel kårkone kår условия (жизни, быта) [7, с. 474] kone женщина, хозяйка [7, с. 444] kjerringa kjerring 1) пожилая женщина, баба 2) старуха, разг. хозяйка [7, с. 424]
глядень	«сядет на глядень» [13, с. 296]	возвышенный пункт у становища, с которого открывается широкий вид на море. Отсюда наблюдали за морем [14]	“satt... på en utsiktsplass” [13, с. 297]	utsikt вид, панорама [8, с. 407] plass место [8, с. 71]

кóндовый	«и три мачты кондового лесу поднялись над островом» [13, с. 304]	боровой, крепкий, нетрухлявый [12, с. 495]	“og tre master av tømmer reiste seg over øya.” [13, с. 305]	tømmer круглый лес, брёвна; деловая древесина [8, с. 361]
матёрый	«на матерой земле» [13, с. 200]	большой, огромный [9, с. 217]	“på fastlandet” [13, с. 201]	fastland материк [7, с. 227]
обдери́хи	«Как есть – банны обдери-хи» [13, с. 244]	Обдери́ха – банный домо-вой женского рода [12, с. 497]	“De var som badstuehekser, alle som en.” [13, с. 245]	badstuehekser badstue баня [7, с. 70] heks ведьма, колдунья [7, с. 344] банные ведьмы
палагу́шки	«Вскоре подобрали их устьянские бабы-молочницы: плыли в город с палагушками» [13, с. 276]	деревянная ёмкость для молока [12, с. 497]	melkekjørler “Ganske snart kom det noen koner forbi som skulle ro til byen med melkekjørler...” [13, с. 277]	kjørel (мн.ч. kjørler) диал. кадка, бочка (деревянная) [7, с. 427]
па́ужна	«их только к паужке пусти-ли в избу» [13, с. 200]	третий в течение дня приём пищи у поморов-промышленников, еда между обедом и ужином [14; 12, с. 497]	“først da det nærmet seg tid for kveldsmat, slap de dem inn i hytta.” [13, с. 201]	tid for kveldsmat (букв.) время перед ужином [7, с. 471]
по́ртна	«красили портна» [13, с. 210]	домотканые полотна [15, с. 101]	“farget tøy” [13, с. 102]	tøy материя, ткань [7, с. 362]
стегну́ться	«И я носом о палубу стегнулся» [13, с. 308]	хлестануться, сильно удариться [12, с. 499]	“Jeg klasket nesen i dekket” [13, с. 309]	å klaske шумно шлёпнуться, плюхнуться [7, с. 429]
шелóник	«Дул шелоник – на море разбойник» [13, с. 210]	юго-западный ветер (с Шелони)[14]	“Sørvesten blåste – en røver på havet” [13, с. 211]	sørvesten sør юг [8, с. 296] vest запад [8, с. 444] юго-западный ветер

Как видно из таблицы, имеются случаи логической замены (*бабушка-задворенка, глядень, кондовый, матёрая, обдериха, палагушка, портна, стегнуться*), описательного перевода (*паужна*), однозначного соответствия (*ажно, шелоник*).

Приведём другие примеры слов, фразеологизмов и этнографизмов, вошедших в первую группу: *жахнуть*: «Тут парни зараз в гармони жахнули [13, с. 238] – “Her stente trekkspillkarene i, alle på en gang” [13, с. 239], *запахтеветь* (= запахтевеет – отсырев, придёт в негодность [15, с. 102]): «Товар замокнет, заплесневеет, запахтевеет» [13, с. 214] – “får jordslag på seg” [13, с. 215], *засряжался* [13, с. 284] – “gjorde han seg i stand til å dra til” [13, с. 285], *на залишке*: «Ну, коньяков с собой было на залишке» [13, с. 276] – *mer enn* (“Nåvel, konjakk hadde de meg seg, mer enn de trengte”) [13, с. 277], *не опочинился* (от опочиниться = начать торговать [15, с. 107]): «Фатьян в этот день не опочинился» [13, с. 230] – “Denne dagen kom Fatyan ikke i gang i det hele tatt” [13, с. 231], *поставить разговор на копылья* (= заговорить о главном, основном [12, с. 495]): «поставили разговор на копылья» [13, с. 288] – “Der ble det straks en annen dreis på samtalen” [13, с. 289], *почто* («Почто было у русского гостя не брать?») [13, с. 254] – *hvorfor* (“Hvorfor kunne dere ikke handle hos den russiske kremmeren?”) [13, с. 255], *порядиться* («Наконец дело отолковали и порядились») [13, с. 290] – *å bli enig* (“Til slutt hadde de snakket gjennom saken og blitt enig”) [13, с. 291], *прянуть на ноги*: «И тут же со страхом прынул на ноги» [13, с. 246] – “straks spratt han opp” [13, с. 247], *ужо* («Ужо выплывем к Архангельскому городу») [13, с. 210] – *etterpå* (“Etterpå skal vi seile ut til byen, til Arkhangelsk”) [13, с. 211], *уноровить* («В чем не уноровил») [13, с. 308] – *å gjore slik at noen ønsker* (“Er det noe som ikke er gjort slik at dere ønsker”) [13, с. 309], *шибче* («Парусом бежали шибче пархода») [13, с. 260] (=быстрее, скорее) – *fortere* (“De gikk fortere under seil enn med dampbåt”) [13, с. 261], *штофник* («в старинных штофниках») [13, с. 234] – *kjole* (“i de gamle kjøler”) [13, с. 235]. Здесь находим примеры логической замены, например, *ужо* – *etterpå*, однозначного соответствия (*на залишке* – *mer enn*, *шибче* – *fortere*) и описательного перевода, например, *запахтевеет* – *får jordslag på seg* (букв. «получает пятна от сырости»), *уноровить* – *å gjore slik at noen ønsker* (букв. «сделать так, как кто-то желает»). Например, фразеологизм «поставить разговор на копылья» переведён с помощью норвежского слова “dreis” *диал.* 1) оборот (*колеса*), 2) быстрота, скорость (*в выполнении чего-л.*) [7, с. 184], тем самым подчёркивая скорость начала решения проблемы.

Интересен пример употребления слова *штофник*. В одном источнике даётся такое значение этого слова: «сарафан из плотной шёлковой ткани» [14, с. 108]. То же и в словаре И. М. Дурова: «Старинный сарафан из шелковой узорчатой материи – штофи» [9, с. 447]. В оригинале у Шергина: «...в старинных штофниках и сарафанах» [13, с. 234]. То есть, слово *сарафан* использовано дважды. Марит Бьеркенг воспользовалась словом

kjole (=платье) во избежание повтора: “...i de gamle kjolene og sarafanene sine...” [13, с. 235].

Этнографизм *палагушки* представляет собой уменьшительно-ласкательную форму от слова *палагунье* (поллагуна) в значении «деревянный лагун для молока» [14]. В словаре И. М. Дурова даётся такое значение слова «лагун»: «Жестяное ведро, вмещающее 12 крынок молока, как мерка, в которой подгородные крестьяне привозят на Архангельский рынок молоко, идущее в продажу» [9, с. 202]. Здесь, целесообразнее было бы использовать норвежское слово *spann* в значении «бадья, ведро» [8, с. 231], которое находим и в значении «бидон» в слове *melkespann* [6, с. 56], или *melkekar* в значении «бидон [жбан] для молока» [7, с. 534], а не слово *kjørel* в значении «кадка, бочка», так как, скорей всего, палагушки были меньшего размера.

Отдельного внимания заслуживают слова *виноградье* и *большина*. Согласно словарям, слово *виноградье* многозначное и имеет следующие значения: «святочные песни, поздравительно-величальные песни на Русском Севере»; «свадебное пиршество после венчания»; «обрядовая песня молодым на свадебном пиршестве после венчания, песня во время рождества» [3, с. 104]. В словаре И. М. Дуров даётся такое определение: «Свадебные обрядовые песни, которые поются специально песенницами, приглашаемыми на свадьбу, жениху в день рукоданья в доме невесты. *Виноградье* разделяется на две песни, называемые: большое *виноградье* и малое *виноградье*» [9, с. 58]. У Шергина читаем: «*Бабы помоложе прикидывали набойку на себя: – Мастер, как по-вашему, это виноградье нам к лицу?*» [13, с. 258]. Очевидно, что слово в таком контексте не может иметь значение «обрядовая песня». Переводчик выходит из ситуации следующим образом: “*De yngre konene kastet stofflengder over skuldrene: – Hor; mester, hvordan synes du vi kler herligheten din?*” [13, с. 259], употребив слово *herligheten* в значении «великолепие» [7, с. 349], тем самым передав красоту сделанной вещи. Остаётся загадкой, почему в этом случае Шергин употребил слово *виноградье*. Можно высказать предположения, что на набойке был витиеватый и пёстрый узор в виде виноградной лозы, который женщины так и называли; или что такие ткани преподносили в качестве подарка на свадьбах; или что поющие обрядовые песни-виноградья надевали одежды, сшитые из такой набойки. В любом случае для переводчика такой пример весьма интересен в качестве практики, и, хотя Марит Бьеркенг никак не связала свой вариант с виноградом, суть передана весьма неожиданно.

Другой пример – слово *большина*. В русских говорах оно имеет значение «старшинство, первенство, власть, воля». В архангельских говорах [2, с. 67] это слово означает «домашнее хозяйство, домашние дела». У Шергина [12, с. 492] находим значение «главенство в семье». Наиболее развёрнутое значение даётся в словаре Дурова: «Старшинство, ведание, руководство и наблюдение за хозяйством, домашним порядком, жизнью и поведением членов семьи» [9, с. 35]. При переводе предложения «*Воля ваша, а большина наша!*» Марит Бьеркенг учитывает все указанные

значения и передаёт денотативное значение следующим образом: “*Du gjør som du vil, men vi vet hva vi vil!*” [13, с. 282–283] (буквально: «Вы делаете, как вы хотите, но мы знаем, что мы хотим!»), подчёркивая тем самым главенство говорящих. Таким образом, одно слово «большинство» передаётся при переводе целым предложением, то есть при помощи такого приёма, как парафраза.

Вторую группу составили слова, характеризующиеся фонетическими, семантическими, словообразовательными особенностями. В использованной Шергиным форме они не типичны для лексического состава современного русского литературного языка, хотя и имеют общие с литературными словами корни и общее значение. Эта группа слов включает и архаичную лексику, которой так богаты произведения Бориса Шергина. Во второй группе можно выделить следующие подгруппы:

1. Имена существительные, иногда со стилистически окрашенными суффиксами, переведенные одним словом – существительным, иногда по типу словосложения с использованием логической замены, например, *гульбище* [13, с. 234] – *festområde* [13, с. 235] (от сложения слов *fest* и *område* в значении «территория для праздника» [7, с. 232; 8, с. 32], *колобы* [13, с. 290] – *boller* [13, с. 291] (от *bolle* в значении «круглая булочка» [7, с. 125], *плесканье* [13, с. 238] – *klasking* [13, с. 239] (от *klask* «шлепок, хлопок» [7, с. 429], однозначного соответствия, например, *женки* [13, с. 242] – *konene* [13, с. 243] и *женочки* [13, с. 252] – *koner* [13, с. 253] (от *kone* в значении «жена; женщина» [7, с. 444], *мальчик-лопин* [13, с. 162] – *lappegutt* [13, с. 163], *рассказы* [13, с. 210–211] – *fortellinger* [13, с. 211] (*fortelling* «рассказывание, повествование» [7, с. 275], *смерточка* [13, с. 246] – *døden* [13, с. 247] (от *død* в значении «смерть, кончина» [7, с. 194], *дожж* [13, с. 234] – *regn* [13, с. 235] (в значении «дождь» [7, с. 107], генерализации, например, *брatаны* [13, с. 200] – *karene* [13, с. 210] (от *kar* в значении «мужчина; молодой человек, парень» [7, с. 415], *дожжинушка* [13, с. 238] – *regnværet* [13, с. 239] (от сложения слов *regn* и *vær* в значении «дождливая погода» [8, с. 107, 464], *тканье* [13, с. 210] – *vevelerret* [13, с. 211] (от сложения слов *vev* «ткань, ткачество» [8, с. 445] и *lerret* «полотно, холст» [7, с. 492] и описательного перевода, например, *косматки* [13, с. 240] – *lurvejenter* [13, с. 241] (от сложения слов *lurv* «спутанные волосы» [7, с. 510] и *jente* «девушка, девица» [7, с. 403], *распуха* [13, с. 138, 142] – *flomtiden* [13, с. 139] (от сложения слов *flom* и *tid* в значении «время паводка» [7, с. 246; 8, с. 314], *трепалки* [13, с. 240] – *filletøser* [13, с. 241] (сложения слов *fille* в значении «тряпка, лоскут» [7, с. 234] и *tøs* в значении «уличная девка» [8, с. 362] или словосочетанием с использованием описательного перевода, например: *игрище-гулянье* [13, с. 232] – *den store festen* [13, с. 233] (в значении «большой праздник» [7; 8], *молодки* [13, с. 232] – *de unge konene* [13, с. 233] (в значении «молодые женщины» [7; 8], *стадышко* [13, с. 278] – *en liten gruppe* [13, с. 279] (в значении «маленькая группа» [7; 8].

Обратим внимание на то, что слова *дожжинушка*, *женочки*, *смерточка* в тексте перевода не содержат уменьшительно-ласкательных

суффиксов, поскольку таковые в норвежском языке отсутствуют, о чём свидетельствует список суффиксов, составленный известным скандинавистом М. И. Стеблиным-Каменским [8, с. 554].

Интересен случай со словом *показатель* [13, с. 188], которое передано существительным *sangeren* [13, с. 189] в значении «певец» (от глагола *å synge* «петь»). В норвежском языке в значении «певец» используют либо существительное *sanger*, либо *synger*. Переводчик предпочёл первое, чтобы подчеркнуть, что речь идёт не столько о пении, сколько о сказывании, для которого характерна напевность, мелодичность, певучесть. Что касается остальных существительных (*словеса, немогота, хмелинушка*), то для их адекватного перевода на норвежский переводчик использовал и отдельное слово, и словосочетание, и целое предложение, исходя из смысла текста оригинала, например: «...и золотых слушаешься словес» [13, с. 288] – “...og høre gullkorn fra hans munn” [13, с. 289], «Одного дружинника... начала хватать болезнь: скука, немогота» [13, с. 208] – “Der var en fangstmann ble angrepet av sykdommen: han ble trist og kraftløs” [13, с. 209], «У Фатьяна в голове хмелинушка бродит» [13, с. 220] – “Det begynte å gå rundt for Fatyan” [13, с. 221].

2. Прилагательные, причастия, в том числе краткие, наречия и деепричастия, например: *бояся* [13, с. 279] – *var redd for* [13, с. 280], *едучи* [13, с. 286] – *vi kjørte* [13, с. 287], *зараз* [13, с. 238] – *alle på en gang* [13, с. 239], *искони* [13, с. 220] – *fra gammelt av* [13, с. 221], *малехонько* [13, с. 288] – *lite* [13, с. 289], *многожды* [13, с. 290] – *flere ganger* [13, с. 291], *красовитое* [13, с. 138] – *fløtt* [13, с. 139], *любо* [13, с. 288] – *er du glad* [13, с. 289], *недолго* [13, с. 286] – *ikke lenge etter* [13, с. 287], *небось* [13, с. 252] – *når* [13, с. 253], *непогодливо* [13, с. 222] – *туе dårlig vær* [13, с. 223], *походливые* [13, с. 266] – *glir godt i sjøen* [13, с. 267], *прямотелые* [13, с. 290] – *rettvokste* [13, с. 291], *редехонько* [13, с. 288] – *sjelden* [13, с. 289], *схватчивый* [13, с. 296] – *oppfinsom* [13, с. 297], *ширяся* [13, с. 310] – *bredte se gut i vinden* [13, с. 311], *эстолько* [13, с. 214] – *så tuе* [13, с. 215], а также в сочетании с прилагательным и предлогом, например, *в оханочку* [13, с. 310] – *omkring* [13, с. 311], *не однаво* [13, с. 270] – *gang på gang* [13, с. 271], *сей год* [13, с. 222] – *her i år*, переданы переводчиком ввиду особенностей норвежского языка и отдельными словами, и словосочетаниями, и даже целыми предложениями, исходя из их денотативного значения, без сохранения диалектного колорита. Приведём несколько примеров:

«Небось у своих ситец выбираете, жуете да лижете: не марко ли, не линюче ли?» [13, с. 252]

“Når dere handler hos deres egne, bade tygger dere og slikker på varene: skal tro om det farger, om de falmer?” [13, с. 253]

«– Неужели они, папа, тройма трехмачтовый корабль поставить могут?» [13, с. 286]

“– Men pappa, kan de virkelig bygge en tremaster når de bare er tre mann?” [13, с. 287]

Обратим внимание на перевод слов *нахвально* и *не задорны*. Первое – просторечная форма наречия *нахально*: «*Нахвально поступаєте*» [13, с. 234] – “*Det er en beundringsverdige oppførsel på dere.*” [13, с. 235]. Более сложный случай – *не задорны*. Словарь С. И. Ожегова даёт общеупотребительное литературное значение прилагательного *задорный*, исходя из значения существительного *задор*: «Страстность, горячность в поведении, работе». Соответственно, «задорный» означает «полный задора» [10, с. 175]. У О. Г. Гецовой находим несколько значений прилагательного *задорной*, встречающихся в архангельских говорах, одно из которых – «хороший, такой, которого можно пожелать для себя» [5, с. 300]. У Шергина слово *задорны* применительно к тканям имеет значение «годящиеся, подходящие», а переводчиком использовано прилагательное *festlig* в значении «праздничный, торжественный»: «*Не задорны наши ситцы для такого племени*» [13, с. 232] – “*Kattunslerretet vårt er visst ikke festlig nok for sane folk*” [13, с. 233]. Ещё в одном примере «...*против модного базара не задорны*» [13, с. 254] в переводе использован глагол «конкурировать»: “*de kan ikke konkurrere med motebasarene...*” [13, с. 255].

3. Глаголы в их просторечном употреблении, например, *вопить* [13, с. 242] вместо *вопить*; *вострепещиться* [13, с. 308] вместо *вострепнуться*, *разволноваться*; *глянуться* вместо *нравиться* [13, с. 256]; *зачать* (= начать): «*Сейчас зачнёт палить из пушек*» [13, с. 238] – “*Det er like før hun fyrer av kanonene!*” [13, с. 239]; *отолковать* [13, с. 290] вместо *обсудить*; *покорыстоваться* [13, с. 270] вместо *польститься ради собственной выгоды*; *прискочить* [13, с. 252] вместо *прибежать, быстро прийти*; *примениться к чему-л.* (= на что подумать – прим. автора): «...я умом вожу, не знаю, к чему примениться» [13, с. 296] – “...*jeg tenker så det knaker uten å kotte på noe fornuftig*” [13, с. 297]; *присвоиться к* (= привыкнуть к, приспособиться к – прим. автора): «*Первое время Маркел не знал, как присвоиться к этому учителю...*» [13, с. 152]» – “*Den første tiden visste ikke Markel hvordan han skulle bli vant til denne lærerestere...*” [13, с. 153]; *нозвать в застолье* [13, с. 188] вместо *пригласить к столу*; *ронить*: «*и давно ли лес для стройки ронили*» [13, с. 288] – “*når de hadde felt tømmer...*” [13, с. 289]; *становить* [13, с. 234] вместо *остановить*; *сряжать* [13, с. 256] вместо *наряжать*; *учредить* [13, с. 240] вместо *собраться*; *сторопиться* [13, с. 286] вместо *быстро собраться, поспешить*, например, «*Я в свою набойку сорок лет людей сряжаю*» [13, с. 256] – “*I førti år har folk gått kledd i stoffene mine*” [13, с. 257] или: «...*учредились они как на бумву*» [13, с. 240] – “...*hadde de utstyrt seg for å gå på slagmarken*” [13, с. 241] или *упромыслить* вместо *найти друзей, завести знакомство*: «*упромыслит себе приятелей таковых, каков сам*» [13, с. 300] – “*finner seg kompisar som var av same ulla som han selv*” [13, с. 301].

Некоторые из них представляют собой окказионализмы или варианты с упоминаемыми О. Г. Гецовой орфографическими особенностями архангельских говоров, присущими глаголам, например, наличие приставки в диалектном слове (*отолковать*), наличие в диалектном слове иной

приставки, чем в литературном языке (*зачать, сторониться*), а также примеры устно-разговорной разновидности нормированного языка [1, с. 9–10, 16]. Поскольку все эти случаи имеют вполне конкретное значение и их смысл ясен из контекста, переводчик с лёгкостью отразил это в тексте, используя логическую замену и однозначное соответствие. Например, для перевода глагола *вопить* использован глагол *hyle* в значении «кричать, орать»: «*Пуцай он хоть в утробу матерню спрятался, и там добудем! – вопяли женки*» [13, с. 242] – “*Ja, om han så gjemte seg i mors liv, skulle vi nok få fatt i ham der! – hylte konene*” [13, с. 243]. Интересен следующий случай. В предложении «*В тихий час, в солнечную летнюю ночь сядет Конон с подмастерьями на глядень, любит жемчужно-золотое небо, уснувшие воды...*» [13, с. 296] предикат *любит* использован Шергиным вместо общеупотребительного «любуется». Переводчик воспользовался норвежским глаголом *nyte* в значении «наслаждаться чем-то, получать удовольствие от чего-л.» [8, с. 22], что весьма точно передаёт смысл: “*I den stille timen, når solen skinte i sommernatten, satt Konon gjerne på en usiksplass sammen med svennene sine, nøt synet av den perlegylne himmelen...*” [13, с. 297]

4. Особое употребление предлогов, например: *по моржа и тюленя* [13, с. 312] – *etter hvalross og sel* [13, с. 313], *по обеде* [13, с. 232] – *etter middag* [13, с. 233], в которых предлог *по* передан в абсолютно адекватном значении: «на (поохотиться на)» и «после», а также случаи другого окончания, например, *в погребу* (вместо в погребе) [13, с. 238] – *i kjelleren* [13, с. 239].

5. Просторечные формы с упрощением и просторечные формы с перестановкой/редуцированием, например: *канплект* (вместо *комплект*) [13, с. 234], *карасин* (вместо *керасин*) [13, с. 256] – *perafin* [13, с. 257], *мартуал* (вместо *материал*) [13, с. 258] – *stoff* [13, с. 259], *по-аглицки* (вместо *по-английски*) [13, с. 232] – *på engelsk* [13, с. 233], *пыркают* (вместо *прыскают*) [13, с. 224] – *gnir* (å gni) [13, с. 225], *феверки в мериканском скусе* (вместо *фейерверки в американском вкусе*) [13, с. 232] – *i amerikansk stil* [13, с. 233], *форнамент* (вместо *орнамент*) [13, с. 258] – *fornamenter* [13, с. 259]. Они легче всего передаются на норвежском языке. Отдельно остановимся на переводе слов *комплект, орнамент и керасин*. Переводчик решила оставить форму *kanplekter* [13, с. 235] и *fornamenter* [13, с. 259], несмотря на наличие слов *komplet* и *ornamenter* в норвежском языке для передачи юмористического характера повествования и языка оригинала, а в слове *perafin* в значении «керасин» намеренно заменила вторую букву на -е (*perafin*) с этой же целью для отражения просторечной формы «карасин», тогда как глагол *пырскать* (пенной) (=прыскать пеной) передан глаголом *gni* в значении «тереть, растирать» [7, с. 318] вместо норвежских глаголов *å stenke* и *å skvette*.

6. Семантические диалектизмы (слова, имеющие иное, чем в литературном языке значение), например: «*в воду пали, мало не потонули*» [13, с. 312] – “*falt i vannet og var nær ved å drukne*” [13, с. 313], «*да и все худо*

устояли» [13, с. 309] – “og det var mange som hadde vanskelig for å holde seg på beina” [13, с. 309], «Вот сколь светлы были» [13, с. 312] – “Så klare i toppen var de” [13, с. 313], «а он под пристанью хранится» [13, с. 250] – “mens han satt gjemt under kaia” [13, с. 251], «единым словом меж себя не перецелкнули» [13, с. 242] – “uten å veksle så mye som et ord seg imellom” [13, с. 243]. Ещё в одном случае имеем дело с глаголом *терять*. Как отмечает О. Г. Гецова, «Диалектное слово может обладать более широким значением, чем слово литературное, или, наоборот, более узким значением, чем слово литературное» [1, с. 12]. В предложении «Во мгновенье вся краса стерялась» [13, с. 238] – “All fargen var som vasket av på et øyeblikk” [13, с. 239] глагол *терять* в значении «пропасть, исчезнуть, потеряться» передан норвежским глаголом *vaske* в значении «смыть» [8, с. 427], тогда как в предложении фразеологизм *растерять глаза* («и уж тут все глаза растерял» [13, с. 286] – “og ble sittende og stirre” [13, с. 287]), синонимичный выражению «все глаза проглядеть», передан переводчиком глаголом *å stirre* в значении «устанавливать, пристально смотреть, смотреть в упор» [8, с. 257].

В примере «да пал ветерок береговой» [13, с. 308] допущена ошибка при переводе слова «пал», так как переводчик восприняла глагол *padatt* в значении «снижаться, стихать», передав его норвежским глаголом *løye* в значении *мор.* слабеть, утихать (о ветре) [7, с. 519]: “Vindet løyet” («Ветер утих, успокоился») [13, с. 309]. На самом деле ветер, пусть и небольшой, напротив, начался, подул. Это значение глагола «пасть», распространённое в Поморье, фиксирует словарь И. М. Дурова: «1. О ветре: подуть, начать дуть. Отсюда выражения: Ветер пал на стрету. С утра пал обедник. Ветры все горные нынечу падают, т. е. теперь все ветры с материка. Поветерь пало; поветерь пала» [9, с. 288].

Отдельно в этой подгруппе выделим случаи употребления прилагательного в нехарактерном для него значении в сочетании с существительным, например, «великая распута» [13, с. 142] вместо «большая распутица» – “den store flomtiden” [13, с. 143], «Великое удобство!» [13, с. 222] вместо «Большое удобство!» – “Det er så bekvemt!” [13, с. 223], «деловые часы» [13, с. 208] вместо «рабочее время» – “midt under arbeidet” [13, с. 209], «древняя бабка» [13, с. 234] вместо «старая бабка» – “en eldgammel kone” [13, с. 235], «злохитрая корысть» [13, с. 260] вместо «злая корысть»/ «злой умысел» – “den slueste egennytte” [13, с. 261], «Колера пронзительные» [13, с. 230] вместо «Колера яркие» – “Gjennomtrengende farger” [13, с. 231], «неутомлённая сила» [13, с. 188] вместо «неиссякаемая сила» – “den uslidelige kraften” [13, с. 189], «отхожий промысел» [13, с. 218] вместо «сезонный промысел» – “sesongarbeid” [13, с. 219], «преудивленные народы» вместо «удивительные люди» или «удивительный народ» [13, с. 210] – “et snålt folkferd” [13, с. 211]. В них как нельзя лучше проявляется специфика северного текста Бориса Шергина, вполне адекватно отражённая в переводе на норвежский язык Марит Бьеркенг с учётом их значения в контексте.

7. Случаи тавтологии по типу «думу думать», «сказки сказывать», например, «*Ne dadim тебе кукушкой в море куковать*» [13, с. 214] – “*Vi kan ikke la deg ligge og drive ensom og forlatt utpå havet*” [13, с. 215], «*столько-то всякий день делать деревянное дело, столько-то шить шитья*» [13, с. 198] – “*så mye skulle de gjøre av sløyarbeid hver dag, så mye skulle de sy*” [13, с. 199], «*такого строителя заказчики боем отбивали, отьмом отьмали*» [13, с. 266] – “*en slik skipsbygger var det kamp om, kjøperne gikk gjennom ild og vann for å få kloa i ham*” [13, с. 267], а также с отрицанием по типу «хочешь, не хочешь», например: «*...сегодня хошь не хошь – к нему пойдешь*» [13, с. 254] – “*Men i dag går dere nok til ham, enten dere vil eller ei*” [13, с. 255]. В этих примерах явно прослеживается отступление от приёма тавтологии и не всегда используется ключевая корневая морфема в существительном и глаголе, например, «дел-» в «*делать дело*» – это два разных норвежских слова: *å gjøre* в значении «*делать*» и *arbeid* в значении «*дело, работа*». В этом случае имеем дело со спецификой норвежского языка и нетипичностью таких пар в нём, следовательно, переводчик постарался передать только смысл через логическую замену. Наряду с этим отметим случаи инверсионного порядка членов предложения в параллельном тексте перевода “*en slik skipsbygger var det kamp om, kjøperne gikk gjennom ild og vann for å få kloa i ham*” [13, с. 267]. Интересен случай *отсмеять насмежку*: «*...решили отсмеять насмежку*» [13, с. 240] – “*bestemte ..for å ta igjen overfor utlendingen og gjøre ham til latter*” [13, с. 241], где повтор морфемы в глаголе меняет значение последнего на «*отплатить*».

8. Фразеологические обороты, в том числе с архаичными и иностранными словами, например, *вернуть слово*: «*Тут бабы и капитану слово вернули*» [13, с. 252] – “*Og nå var det kapteinen kvinnene snakket til...*” [13, с. 253], *высоко занести*: «*высоко занесли*» [13, с. 238] – “*og tonene gikk høyt*” [13, с. 239], *добавлять свои резоны*: «*добавлял свои резоны*» [13, с. 214] – “*hadde sine egne grunner å føye til*” [13, с. 215], *доспеть честь/славу*: «*Вот какую себе наши плотники доспели честь*» [13, с. 262] – “*Et slik ry hadde tømmerne våre skaffet seg*” [13, с. 263], *доспеть срам*: «*Сами себе они, страдники, срам доспели*» [13, с. 278] – “*De har seg selv å takke for skrekken, de slaskene*” [13, с. 279], *наделать срам*: «*На всю вселенную срам наделали!*» [13, с. 240] – “*Dere har gjort dere til skamme for hele universet!*” [13, с. 241], *насаживать в свою пользу*: «*И так я его ловко в свою пользу насаживаю*» [13, с. 222] – “*Jeg skal nok få ordnet det til min fordel*” [13, с. 223], *намешать всякого сословия*: «*Намешано у них в ведрах всякого сословия*» [13, с. 224] – “*De har blandet alle slag*” [13, с. 225], *платиться тканьем*: «*Бабы платились тем же полотняным тканьем*» [13, с. 210] – “*Kvinnfolkene betalte med vevlerret*” [13, с. 211], *плюх надавать*: «*Головы не оторвем, дак хоть плюх надаем этому Пыху*» [13, с. 240] – “*Vi kan ikke rive hodet av ham, men lusinger skal han få nok av, den der Pukh*” [13, с. 241], *показать затайку*: «*Иноземцы при постройке балагана снова показали хитрость и затайку*» [13, с. 228]) – *å være slue* (“*Da salgsboden skulle settes opp, voste utlendingene nok en gang hvor oppfinnsomme og*

slue de var") [13, с. 229], *прилик принимать*: «Я заметил, он ел малехонько-редехонько, а пил – только прилик принимал» [13, с. 288] – “*Jeg la merke til at han forsynte seg sjelden og spiste lite, og drakk gjorde han ikke mer enn det anstod seg*” [13, с. 289], *пропасть с дива*: «...и я с дива пропал, что о деле ни слова не сказано» [13, с. 286] – “...*og jeg syntes det var merkelig at det ikke var blitt ytret et eneste ord om saken*” [13, с. 287], *распродать товар до нитки*: «...распродал свой товар до нитки» [13, с. 232] – “...*solgt alle varene sine, han hadde ikke igjen så mye som en tråd*” [13, с. 233], *сказывать у праздника*: «Здесь дружина позвала его в застолье, неть и сказывать у праздника» [13, с. 188] – “*Her ble han invitert i gjestebud av mannskapet, til å synge og fortelle på en fest*” [13, с. 189], *стелить в погоню*: «За дочками в погоню стелют да ревут» [13, с. 240] – “*De la avsted etter døtrene sine og brølte...*” [13, с. 241], *узором не корыстны*: «Только что узором не корыстны» [13, с. 254] – “*Bare dere ikke er så storforlangende når det gjelder mønstre*” [13, с. 255], *умом водить*: «я умом вожу...» [13, с. 296] – “*jeg tenker...*” [13, с. 297]. В каждом случае мы видим приём передачи смысла, но случаются и неточности. Так, в обороте «пропасть с дива» переводчик не заострил внимание на сочетании с *дива*, передав его только прилагательным *merkelig* в значении «замечательный, удивительный, странный, чудной» [7, с. 538]. На самом деле смысл этого выражения у Шергина в том, что от изумления и удивления, полученного от просмотра рисунков, мальчик забывает о главном вопросе. В целом, несмотря на частичную потерю колоритного оттенка оригинального текста, переводчик умело передаёт смысл фразеологических оборотов, иногда прибегая к именному высказыванию с темой-уточнителем в постпозиции и инверсии.

9. Согласуемые постпозиционные частицы, например, «Глянь-ко, глянь-ко!» [13, с. 238] – “*Å, se, å, se, da!*” [13, с. 239], «Пароход-от отвалил» [13, с. 254] – “*Dampbåten hadde alt lagt fra kai...*” [13, с. 255], передаваемые подходящими средствами в норвежском языке в виде междометий или синтаксически грамотно выстроенным предложением. Отдельно отметим передачу значения слова *дак* (союз и частица), имеющего 21 значение по «Архангельскому областному словарю» [4, с. 232–241]. Пожалуй, это, с одной стороны, один из самых лёгких, а с другой – один из сложных случаев для переводчика. В примерах «*Бывало, когда он все отдавал, дак и люди ему все отдавали*» [13, с. 204] и «*Хм... Бреешься, дак кого-ле приманиваешь*» [13, с. 298] используется слово *så* (так, таким образом, столь, то, как, итак [8, с. 297]), которое покрывает все значения: “*Det hadde vært sånn før, at når han gav alt for de andre, så gav de alt for ham også*” [13, с. 205] и “*Hm... Siden du barberer deg, så må det være noen du er ute etter*” [13, с. 299].

Представление своеобразия северного текста Бориса Шергина было бы неполным без примеров целых предложений, включая поговорки. В силу нестандартного синтаксического оформления они заслуживают внимания с точки зрения их перевода на норвежский язык.

Таблица 2.
 Варианты перевода предложений из произведений
 Б. В. Шергина на норвежский язык

Предложение из произведений Б. В. Шергина	Варианты перевода на норвежский язык
<p>«Вот они идут по белой тундре край морского берега» [13, с. 162]</p> <p>«Твоего дела тесинку возьмешь...» [13, с. 154]</p> <p>«Поживем по своим волям» [13, с. 198]</p> <p>«В трактире привелись (= повстречались – прим. автора) три иноземца» [13, с. 216]</p> <p>«Я гляжу, меня так в обморок и кидает» [13, с. 224]</p> <p>«Теменца заводится» [13, с. 234]</p> <p>«И что тут величанья, и смотренья, и манежности!» [13, с. 236]</p> <p>«Кому горе, кому смех!» [13, с. 240]</p> <p>«Как есть – банны обдерихи» [13, с. 244]</p> <p>«Парусом бежали шибче парохода» [13, с. 260]</p> <p>«Красен в месяцах месяц май» [13, с. 268]</p> <p>«Он встречал меня тихим лицом» [13, с. 296]</p> <p>«В последний день августа завелась у нас страпня» [13, с. 306]</p> <p>«В паруса дохнул ветер» [13, с. 310]</p> <p>«И обошли кораблем далече по солнцу» [13, с. 312]</p>	<p>“Og så gikk de over den hvite vidda, som strakte seg helt ned i sjøkanten” [13, с. 163]</p> <p>“Når jeg ser på bord du har høvlet...” [13, с. 155]</p> <p>“Så kan vi leve som vi selv vil” [13, с. 199]</p> <p>“I verthuset satt tre utlendinger” [13, с. 217]</p> <p>“Det er så en kan dåne av å se på det” [13, с. 225]</p> <p>“Der ser ut til å mørkne litt...” [13, с. 235]</p> <p>“For et skue – det var liksom de visste å vise seg fram, og for noen lovprisninger de fikk!” [13, с. 237]</p> <p>“Det som er sorg for noen, er moro for andre!” [13, с. 241]</p> <p>“De var som badstuhekser, alle som en” [13, с. 245]</p> <p>“Det gikk fortene under seil enn med dampbåt” [13, с. 261]</p> <p>“Av månedene er det mai måned som er vakkert” [13, с. 269]</p> <p>“Når jeg kom, tok han imot meg med rolig mine” [13, с. 297]</p> <p>“Siste dag i august ble det kokt og brast” [13, с. 307]</p> <p>“Det kom et vindpust i seilene” [13, с. 311]</p> <p>“De seilte en liten rundtur med skipet i sola” [13, с. 313]</p>

Как видно из примеров, все случаи переданы с учётом смысла предложения, иногда с использованием инверсии, в том числе с использованием слова *så* в начале предложения, слова *det* для передачи безличности и выстраиванием тема-рематических отношений. Из примеров коллоквиального синтаксиса выделяем случаи именного высказывания с темой-уточнителем в постпозиции в переводе на норвежский язык, например: «Сами себе они, страдники, страм доспели» [13, с. 278] – “De har seg selv å take for skrekken, de slaskene” [13, с. 279], или «Головы не оторвем, дак хоть плюх надаем этому Пыху» [13, с. 240] – “Vi kan ikke rive hodet av ham, men

lusinger skal han få nok av, den der Pykh” [13, с. 241]. Что касается перевода фразы «Работали – как песню пели» [13, с. 214] – “*Og mens de arbeidet, sang de*” (букв. «И пока они работали, они пели») [13, с. 215], то её смысл передан неточно. У Шергина процесс работы сравнивается с пением песни: всё идёт как по нотам, процесс работы выстроен и идёт по порядку, при этом понятно, что работа приносит удовольствие. В переводе отражено то, что работая, пели песню. И это неверно. Возможно, в процессе работы пение тоже присутствовало, но смысл упорядоченности работы и слаженности действий не отражён.

Специфика северного текста отражается также в пословицах и поговорках. Ниже приводятся их примеры с параллельным переводом.

«Дул шелоник – на море разбойник»
[13, с. 210]

«Смех с ними и грех, а дело править
надобно» [13, с. 216]

«мы мужики по званию и художники по
знанию»

[13, с. 220]

«Слово дадено – как пуля стрелена»
[13, с. 220]

«слово да руку дал – крепче узла завязал»
[13, с. 220]

«Портной гадит – утюг гладит»
[13, с. 226]

«Узоры не собаки, чтобы в нос бросать-
ся» [13, с. 232]

«Совесть у вас широка: садись да ка-
тись!» [13, с. 234]

«Гром гремит – путь воде готовит»
[13, с. 236]

«Крой да песни пой; наплачешься, когда
шить будешь» [13, с. 242]

«После дела всяк умен» [13, с. 244]

«Дураков пошли, да и сам за ними иди»
[13, с. 250]

«Доброе дело не опоздано» [13, с. 254]
«За морем прок потеряли, только хи-
трость одна» [13, с. 260]

«Годы молоды, да руки золоты»
[13, с. 286]

“*Sørvesten blåste – en røver på havet*”
[13, с. 211]

“*Fatyan visste ikke om han skulle le eller
gråte over dem, men han matte sette i
gang for å få fortgang i saken*”

[13, с. 217]

“*vi er nok bønder av stand, men kunstne-
re ut fra det vi kan*”

[13, с. 221]

“*Et æresord er som en pil du har skutt
ut*” [13, с. 221]

“*når du har gitt ditt ord og ditt håndslag,
da er avtalen fastere enn noen knute*”

[13, с. 221]

“*Har skredderen gjort noe galt, jernet
stryker ut alt*” [13, с. 227]

“*Monstre skal ikke kaste seg over deg om
ivrige bikkjer*” [13, с. 233]

“*Dere har visst en raus samvittighet –
den kan dere nok komme langt med!*”

[13, с. 235]

“*Nå tordner det, det blir nok regn*”
[13, с. 237]

“*Syng mens du klipper: du får gråte nok
nå du skal sy*” [13, с. 243]

“*Etterpåklok kan alle være [dum – Примеч.
автора]* [13, с. 245]

“*Nå har jeg sendt de toskene av gårde,
men jeg må visst gå etter dem selv*” [13,
с. 251]

“*Bedre sent enn aldri*” [13, с. 255]

“*Der borte på den andre siden av havet
har de glemt hva nytte er, det er bare
lureri tilbake*” [13, с. 261]

“*De er unge av år, men har hender av
gull!*” [13, с. 287]

Среди них выделяем поговорки с относительно точным (дословным) переводом, в том числе и похожими вариантами в других индо-европейских языках (ср. англ. *Better late than never*), с сохранением порядка главных членов предложения и передачей денотативной соотнесённости, в ряде случаев с использованием придаточных предложений для передачи сравнения, использование местоимения *du* в обобщённо-личных предложениях. При этом отметим, что ввиду обширности материала изучение синтаксической составляющей текстов Шергина и их перевода на норвежский язык требует отдельного исследования.

Таким образом, при переводе произведений Бориса Викторовича Шергина на норвежский язык переводчик применил ряд стратегий на уровне слова и словосочетания. Результаты представлены в сводной таблице.

Таблица 3.
Результаты по выбору стратегии перевода на норвежский язык

На уровне слова (95 слов, разные части речи)				
Логическая замена	Однозначное соответствие	Описательный перевод	Генерализация/ Конкретизация	Транслитерация
40	42	9	4	-
На уровне словосочетания (46 словосочетаний)				
Логическая замена	Однозначное соответствие	Описательный перевод	Генерализация/ конкретизация	Транслитерация
17	28	1	-	-
Итого (141 слово и словосочетание)				
57	70	10	4	

Анализ примеров на уровне слова, словосочетания и предложения показал, что норвежский язык располагает необходимыми языковыми средствами для передачи денотативного значения всех частей речи, использованных в текстах произведений Б. В. Шергина, включая самые сложные, архаичные случаи и этнографизмы. Последние переданы в параллельном норвежском тексте логической заменой и описательным переводом. Важный вывод можно также сделать в отношении примерно равноценного использования однозначных соответствий и логической замены в параллельных текстах перевода на фоне достаточно высокого показателя именно однозначных соответствий, что обусловлено точной передачей денотативного значения в группе прилагательных и части существительных, включая архаичные и просторечные формы, а также фразеологические обороты. Именно архаичная лексика как часть северно-великорусского

наречия с её грамматическими и морфологическими особенностями, которую мы встречаем в произведениях Шергина, даёт высокий показатель однозначного соответствия, видимо, потому что, точное денотативное значение слов так просто понять или найти с помощью специальных словарей, а после выстроить грамотный перевод на другой язык.

Также следует обратить внимание на инверсию в предложениях параллельного перевода, которая, несомненно, помогает передать стилистику и характер оригинального шергинского текста, являясь средством компенсации. Вместе с тем, формы с уменьшительно-ласкательными суффиксами, необычными фонемными и словообразовательными формами, которые придают северорусской речи своеобразие, плавность и напевность, не отражены в параллельном тексте перевода в силу особенностей норвежского языка. Что касается предложений, то синтаксическая составляющая представляет собой огромный сегмент, несомненно, требует дальнейшего исследования и поэтому не полностью отражена в рамках данной статьи. Интерес представляют варианты перевода предложений, пословиц и поговорок с использованием инверсии, случаи именного высказывания с темой-уточнителем в постпозиции, безличные предложения, вводимые формальным подлежащим *det* и обобщённо-личные предложения с употреблением местоимения *du*. Наряду с этим, отмечаем наличие ряда неточностей и иногда ошибочного толкования отдельных слов.

Произведения Бориса Викторовича Шергина представляют собой уникальное литературное явление, и случаи перевода их на другие языки, несомненно, заслуживают внимания и переводчиков, и лингвистов. Рассмотренный нами перевод, выполненный Марит Бьеркенг, несмотря на ряд спорных случаев, характеризуется достаточно высокой эквивалентностью и адекватностью, при этом переводчику удалось показать красоту языка Бориса Шергина подходящими средствами норвежского языка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Архангельский областной словарь. Вып. 1. (А – Бережок) / Под ред. О. Г. Гецовой. М.: Изд-во МГУ, 1980. 168 с.
2. Архангельский областной словарь. Вып. 2. (Береза – Бяще) / Под ред. О. Г. Гецовой. М.: Изд-во МГУ, 1982. 216 с.
3. Архангельский областной словарь. Вып. 4. (Веснодёлить – Водиться) / Под ред. О. Г. Гецовой. М.: Изд-во МГУ, 1985. 160 с.
4. Архангельский областной словарь. Вып. 10. (Готóвыш – Дёло) / Под ред. О. Г. Гецовой. М.: Наука, 1999. 497 с.
5. Архангельский областной словарь. Вып. 16. Зага́васить – зайчи́шко. / Под ред. О. Г. Гецовой. М.: Изд-во МГУ, 2015. 479 с.
6. Берков В. П. Большой русско-норвежский словарь: Около 300 000 слов и словосочетаний. 3-е изд. стереотип. М.: Живой язык, 2002. 936 с.

7. Большой норвежско-русский словарь: В 2 т. Свыше 200 000 слов и словосочетаний. Т. I (А – М). М.: Живой язык, 2001. 560 с.
8. Большой норвежско-русский словарь: В 2 т. Свыше 200 000 слов и словосочетаний. Т. II (N – Å). М.: Живой язык, 2001. 560 с.
9. *Дуров И. М.* Словарь живого поморского языка в его бытовом и этнографическом применении. Петрозаводск: КарНЦ РАН, 2011. 455 с.
10. *Ожегов С. И.* Толковый словарь русского языка: Около 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / Под ред. проф. Л. И. Скворцова. 27-изд, испр. М.: Изд-во АСТ; Изд-во «Мир и образование», 2021. 736 с.
11. Поморская сага: образ Русского Севера / Сост. и автор послесл. В. Бондаренко. М.: Сов. Россия, 1984. 560 с.
12. *Шергин Б. В.* Добрым людям на услышанье. Поморские рассказы. Былины. Дневники / Сост., авт. предисл. Е. Ш. Галимова. 2-е изд., испр. М.: Никая, 2022. 512 с.
13. *Шергин Б. В.* Поклон отцу: Рассказы / Сост., вступ. статья, пер. с русск. на норв. М. Бьеркенг. Архангельск, 2002. 368 с.
14. *Шергин Б. В.* Словарь поморских и специальных слов и выражений // URL: <https://www.kolamap.ru/toponim/pomorsk.html> (Дата обращения 26.06.2023).
15. *Шергин Б. В.* У Архангельского города. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1985. 256 с.
16. *Shergin, B.* The Tale of Lomonosov / Boris Shergin; transl. by Kathleen Cook // In the Land of White Nights: translated from the Russian / compl. by Dmitry Ushakov. Moscow: Raduga, 1987. P. 41-61. (Stories, essays, legends).

ОБРАЗ МОРЯ В ЖИТИЯХ СЕВЕРНЫХ СВЯТЫХ И В СОЛОВЕЦКОЙ ПОЭЗИИ 1970–1980 ГОДОВ: ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Аннотация: В статье осуществлен сравнительный анализ особенностей восприятия моря авторами житий северных святых и поэтических произведений 1970–1980 годов. В образе моря, созданном авторами из разных исторических эпох, присутствуют смыслы, восходящие к архетипам моря и корабля. В житийной литературе XVI–XVIII веков море учит стойкости, отваге, терпению и послушанию, а непредсказуемость морской стихии побуждает к смирению, упованию на волю Бога, преображению. В соловецкой поэзии 70–80-х годов XX века концептуальное содержание образа моря значительно обогащается. Море олицетворяет исторические события, осмысливается как место испытаний и становления личности, противостоящей природной и социальной стихии, выражает такие ценностные оппозиции, как свобода и «стена необоримая», любовь и разлука, романтика морского труда и каторга.

Ключевые слова: образ моря, жития северных святых, архетипы моря и корабля, соловецкая поэзия 1970–1980 годов.

Гремят голоса, как голоса многих труб, –
голоса моря, поющие ужасно и сладко.
А пошумев, замкнёт свои тысячеголовые
уста и глаже стекла изравнится.
Глубина океана страшна, немерна,
а будет столь светла, ажно и рыбы ходящие видно.

Б. В. Шергин

О поэзии и агиографии

Образ северного моря неотделим от образа Соловков как *центра на краю мира*. Север сохранил визуальные признаки первозданности бытия, где под вечными льдами горит *огонь неугасимый* [1, с. 39]. Белое море называли *Соловецким, Студёным, Полунощным, Ледовым, Морем-окияном, Гандвиком* (сканд. – «Залив чудовищ»). Соловки – острова посреди моря. Здесь иномирность являет себя в образах кладбища, святилища, монастыря, тюрьмы, концентрационного лагеря, музея. Это даёт нам основания сравнительно рассматривать образ моря в житиях северных святых и соловецкой поэзии 70–80 годов XX века. На рубеже времён отчетливей видны их ценности и смыслы. Житийный жанр балансирует между фольклором и литературой. Торжественная стилистика жития, высокий стиль, потребность как можно ярче и полнее воссоздать образ святого возводят

произведения наиболее талантливых авторов агиографических сочинений на уровень высокой поэзии. Выявление особенностей изображения моря в средневековой агиографии и в лирической поэзии конца XX века открывает широкие возможности для самоидентификации современников, чьи предки жили у моря и ходили по морю.

Архетипы моря и корабля

Основные проблемы онтологии восходят к библейскому прообразу предвечного океана и Святого Духа, летающего над водами предвечного океана. Слово «море» относится к одному и тому же семантическому ряду, что и слова *морось*, *мороз*, *мор*, и восходит к индоевропейским глаголам умирания -*мог*, -*мер* [12, с. 12]. В народной этимологии *судно* – место, где происходит *прене живота* и *смерти*, осуществляется временный суд над человеком, отдавшим себя на волю волн. Слово *корабль* этимологически связано со словами *короб* и *гроб*. В этом же ряду понятий, подчёркивающих иномирность моря, находятся представления о судне как спасительном ковчеге и храме: *Церковь, подобно кораблю, приводит людей в Царство небесное*. Кораблям нередко давали имена святых. Судно – это ещё и дом. Не случайно килевую его часть именовали тем же словом, что и несущую часть крестьянского дома – *матица*. При этом гроб поморы называли *домовина*. Образы моря и корабля полисемантически и амбивалентны как воплощение смерти и наивысшего проявления жизни [10].

Образы моря в житиях святых

В «Сказании о Яренгских чудотворцах» иеромонаха Сергия Шелонина мы находим выразительные характеристики Белого моря возле Летнего берега: *Зане же северное море рекше Полунощное – мелко есть, и удобь от ветр мутится; зане из дна его могут возмутити бурные ветры, яко и поддонный песок с волнами размесити. Многими же реками наполняемо, сладки воду паче иных мор имать... Идиже живут и киты великие зовомии лёжа си подобны суть великим горам* [16, с. 174]. Выразительно и поэтично автор рисует образ штормового моря: *...Разгорешася студёным разгоранием и бесчинными волнами, всего себе яко бесьясая блудница, к земли прибывается, ярящася, лютится убо, и пену точит, много же течения испив быстрины, горький росол из глубины рыгнет, и множеством же пьянства мутится, распрзати же заклёпы и бежати хоцет, востягает же ся, и боится, и возвращається, и мокрыя не проходит двери, но восвоаси прост востекает, яко рабыня за власы держима* [16, с. 174]. Сравнивая море с рабыней и блудницей, он наделяет его женскими качествами, соблазнительными для инока. Море и влечёт автора, и вызывает у него гневное чувство. Он видит в море отражение своих сдерживаемых страстей. Море убаюкивает и укачивает (*бьёт*, как говорили в Поморье). Зуйкам, впервые идущим на промысел, кормщик предлагал выпить кружку морской воды, «чтобы море не било». Море ввергает в состояние морской болезни: умирания, возвращения в жизнь «до рождения».

По словам М. Хайдеггера, «смелость узнаёт в бездне страха почти нехоженный простор бытия, чей свет впервые даёт всякому существу вернуться в то, что он есть и чем может быть» [15, с. 39]. Человек становится религиозен, переживая «океаническое чувство беспредельности» [14, с. 153–155]. В Житии Зосимы и Савватия Соловецких от лица инока Протасия рассказано об «избавлении от потопления» лодки, попавшей в шторм на весновании: *Нам же, мятущимся от страха ужасна, чающим вскоре напрасная смерти, и не веемы, куды несёт нас бурю, понеже далече бывшим нам в море* [5, с. 427]. В Житии Филиппа Митрополита мы находим сопоставление житейской и морской бури, которые грозят смертельной опасностью: *Бездна водная сведет во ад душу мою; В какую бездну устремился корабль души твоей?; Не вручай малой лодье бремени великого* [11, с. 44–66].

В северном фольклоре водная стихия – это *измена лютая, обманчивое море*, где всё происходит *вдруг, внезапно*. Море требует от человека напряжённых усилий, которые могут быть щедро вознаграждены: *Наше море – наше поле; Счастлив тот, кто бороздит волны морские. Ему принадлежит весь мир, ибо он жнёт, не сея*. Море учит человека отрешаться от своеволия. Познавший правду становится праведным и богатым – принадлежащим Богу.

В рукописно-книжной традиции Русского Севера бытуют памятники, в которых нередко упоминается о том, что море *издаде* тело некоего безымянного человека, который по своим посмертным чудесам наделяется народной молвой святостью. Эти факты связаны, как правило, с возникновением на месте захоронения святого монастырей, храмов или часовен [8]. Севернорусские жития и сказания, как правило, нарушают канонические представления о необходимости рассказа о жизненном пути подвижников. Если смерть человека во время бури случайна (*злообразна*), а тело его море возвращает на берег, и возле мощей происходят чудеса, то свидетелям чудес нельзя усомниться в святости усопшего [8, с. 421]. Жизненный путь человека, взятого морем, но возвращённого на берег для погребения, авторам жития сего праведника, как правило, неизвестен. Тело святого Иоанна (в «Сказании об Иоанне и Лонгине») найдено на льду в одной сорочке, а тело Логина в гробу *земля издаде*. Мощи были обретыены случайно. Яренгские жители погребли тело Иоанна и поставили крест на его могиле: *По Летнему берегу окяна-моря, веси Яренги, Архангелогородской епархии, под областью ту живущие жители Соловецкого монастыря в вешнее время трём человеком идущим вскрай моря-окяна, по берегу на запад от речки, глаголямой Сярт, от веси Яренги отстояща 6 поприщ, зрят на краях лду морского человека лежаща мертва, благоговейно суца, во единой срачице. Они же на милосердие предлонишася, взяша тело мёртвое и земли предавшее, сотвориша же над ним гробнице и поставиша крест, возвратишеся восвоаяси радостны* [3, с. 289–290]. Так же случайно местные жители обнаружили гроб с телом преподобного Иоанна: *По принесении же мощей сего святого Иоанна мало времени минувавшем,*

случился той веси Яренги двум человеком рыб ловити близ брега морскага, на тоне глаголемой, лежаща разстоянием 8 поприщ от веси Яренги на восточную страну. И во время знойное изыде еден к речке, глаголемой Сосновке прохладитесь, и увиде тамо гроб мёртвага человека [8, с. 395].

Через море являет себя воля Божия, о которой человеку знать не дано. Вассиан и Иона Пертоминские заповедали жителям Лудской веси похоронить их на мысе, именуемом Унские рога, под большой сосной, предрекая создание монастыря на этом месте. Когда их тела местные жители повезли к селению, мгла и тьма окружила их ладью. Плователи потеряли дорогу и снова пристали к тому берегу, где были обретены святые. Стихия обладает автономным бытием (*дышит* приливами и отливами), но выполняет волю угодников Божиих, про которых говорили: *их море взяло*. Море не позволило вернуться на Соловки Герману, чтобы преподобный Савватий, зазимовавший без продуктов на Острове, явил святость свою перед Господом. Старец Мамант был задержан в Унской губе сильным противным ветром из-за того, что он был призван построить и освятить часовню над мощами преподобных Ионы и Вассиана. Во сне к нему явились святые и рассказали о том, что Мамант должен был сделать. Преподобные предстают перед мореплавателями, измученными морскими трудами, в тонком сне: успокаивают или объявляют свою волю, обещая спасение.

При исполнении богоугодного дела, как свидетельствует «Сказание о Пертоминских чудотворцах», *бысть тишина велия на море, зефиру бо кротко повещающу*. Когда Лонгин повелевает свезти себя в Яренгу, *море бо тихостию плещи подвижа, багрянными волнами играя, и к суседе земли приникша, и, яко мирными руками объемя, ту целует* [9, с. 720]. Приказания святых, обращённые к морю, производят могучее действие: пловцы смелеют, а волны начинают утихать.

Особое место в северной агиографии занимают просветители Кольские: Феодорит, Трифон Печенгский, Варлаам Керетский, чудотворец. Кольский полуостров называли «рёбра Северовы» (языческие, тёмные земли [6, с. 168]). По словам епископа Митрофана (Баданина), Варлаам и Трифон прошли всё морское побережье «Великой Лампландии», соединив морем две крайние точки – Печенгский и Кандалакшский монастыри [1, с. 96]. Морская стихия содействовала этому плаванью, о чём свидетельствует канон преподобному Варлааму: *Море убо на плещу своем тебя ношаше ис Печенги в пустыню в Чюпу, влеком корабли своими струями, идеже ядовитыя черви очистил еси* (песнь 5, тропарь 5) [7]. В каноне сказано, что преподобные Варлаам и Трифон запретили восставать мертвецам, что издревле наводило страх на поморов. Подвизаясь на море при жизни, Варлаам и после смерти продолжал пребывать в этой же стихии, защищая промышленников от потопления: *И на мори от зельного обуревания и от потопления морского невредимы сохранили* [7]. Море подчиняется воле святых, но усилия терпящих бедствие должны быть подкреплены молитвами и религиозными обетами.

Образ моря в соловецкой поэзии 70-80 годов XX века

Образ Соловков как «центра на краю» [13] обретает зримые очертания в произведениях русской литературы начиная с XVI века. Этот образ имеет не локальный, а общенациональный характер. С эпохи Московской Руси он востребован на протяжении всей истории отечественной культуры. В этот корпус текстов входит большое количество прозаических сочинений – от челобитных соловецких монахов к царю Алексею Михайловичу «О вере» и старообрядческих повестей о Соловецком восстании до исторических романов и мемуарной литературы XIX–XXI веков.

Начиная с 60-х годов XX века в соловецкой поэзии слышна общая для литературы «шестидесятников» романтическая интонация: суровость Севера становится средством испытания, Соловки и Белое море – местом утверждения человеческого духа. Сейчас кажется, что идея Соловков в поэзии последних десятилетий дробится, размывается, однако, возможно, нам просто необходима временная дистанция, чтобы оценить и осмыслить этот образ и общее направление поэтической мысли. Как представляется, духовное ядро образа Соловков остаётся неизменным – это внутреннее аскетическое делание, освящённое идеей преображения (далее поэтические тексты, за исключением отдельно оговорённых, цитируются по изданию «Волны времени. Соловки в русской поэзии» [2]; полужирный шрифт в цитатах наш – *В. М., Н. Б.*).

В конверт письма не уложить

Ветра, шторма.

Нет, надо просто здесь пожить –

Ты приезжай сама.

<...>

Призывно ломится в окно

Крик птичьих стай.

Я напишу тебе одно:

«Ты приезжай».

(В. И. Вихорев, с. 116).

Поиск «земли обетованной» в бардовской песне и героические образы тружеников моря в «официальной поэзии» (С. П. Панюшкин, А. И. Лёвушкин) вписываются в общую поэтическую традицию.

От пота становились белыми

Море и собор на Соловках.

(С. П. Панюшкин, с. 120).

А. И. Лёвушкин обращается к сюжетам из славного и трагического прошлого, к тому порубежному времени, когда Россия из Московского царства превращалась в империю.

Хлещут волны о берег всё злей, всё упрямей.
Ветер треплет воскрылья тугих парусин...
В Соловецкой обители, в сумрачном храме
На молитве стоит повелитель Руси.

<...>

Отхлынули храма потёмки.
Снова – море и тучи, крутые ветра.
(А. И. Лёвушкин, с. 123–125).

В стихах А. И. Лёвушкина в соответствии с богоборческим духом времени *храма потёмки* противостоят свободной морской стихии.

Плаха алым залита и поката.
Море белое красно от заката.
Шёлка алого рубаха у ката,
И рукав её по локоть закатан.
(А. М. Городницкий, с. 122).

Если у А. М. Городницкого Белое море становится красным от крови и от заката – это *мир мёртвых*, то у С. П. Панюшкина море побелело от крови. Море имеет свойство менять цвет: *Почернело синее море* (А. С. Пушкин). Образ моря отсылает читателей к трагическим событиям политических репрессий и временам Соловецких лагерей особого назначения (1923–1939).

Говорят, что где-то есть острова,
Где с похмелья не болит голова,
А сколько есть вина, пей всё без просыпу,
А после по морю ходи, как будто посуху.
Вот такие есть на свете острова.
(А. А. Галич, с. 113).

Остров – это инобытийное пространство, но и здесь всё переменилось по инверсионному признаку: *Нет, ребята, всё не так, всё не так, как надо* (В. С. Высоцкий). Всегда голодная чайка напоминает А. Жигулину всегда голодного зека, который с жадностью набрасывается на хлеб. От моря с *горькой, стылой, злой, свинцовой* водой исходит гибель, и серые камни уже умерли – *лежат, не дыша*.

Соловецкая чайка
всегда голодна.
Замирает над пеною
Жалобный крик.
И свинцовая
Горькая катит волна
На далёкий туманный
Пустой материк.

<...>

**Только горькая, стылая,
Злая вода.**

<...>

**Только серые камни
Лежат, не дыша.**

(А. В. Жигулин, с. 126–127).

Ты отчаянье моё – чайка белая [4, с. 69].

Ю. М. Кублановский сравнивает чаек с зеками, дерущимися из-за пайки, а волны – с тюремными стенами.

Волны падают – стена за стеной

Под полярной раскалённой луной.

За вскипающею зыбью вдали

Близок край не ставшей отчей земли

<...>

Там на визг срываться чайкам легко,

Ибо, каркая, берут высоко,

Из-за пайки по-над массой морской

Искушающие крёстной тоской.

(Ю. М. Кублановский, с. 133).

В 1970–1980-е годы образы моря и Соловков приобретают музейную ипостась. Осколки льда в море напоминают драгоценные камни – яшму и сердолик, которые использовались для украшения архиерейского облачения.

В раковины заложена

Памятная музыка

Волн, шелестящих в крошеве

Яшмы и сердолика...

(Ю. М. Кублановский, с. 131).

События современности теряют свою значимость на фоне мученических подвигов в прошлом. Тема острова как тюрьмы и в царские времена, и при советской власти слышна в поэзии многих авторов в 1970–1980 годы.

И хмурые лбы валунов

Нас возвращают в дни

Крестов и стальных оков.

(С. В. Морозов, с. 143).

Тут главная победа – над собой,
А не над духом времени и места,
Где **в камни упирается прибой**,
Не зная выхода, не ведая протеста,

Где солона вода и горек хлеб,
И склеп распахнут тяжело и слепо,
Горит свеча над книгою судеб,
Молчат, как судьи, своды склепа.
(В. С. Листов, с. 147).

Образ же современника недостоин великого прошлого, отмеченного святостью, героизмом, страданием:

Теплоход покидал Соловки.
Пассажиры плевали на воду.
На исходе полёта плевки
Разбивались о борт теплохода.
<...>
В «люксах» вспыхивал матовый свет,
Разливался поток словоблудья.
... Всё казалось: вот-вот нам во след
Крепостные ударят орудия.
(А. А. Росков, с. 154–155).

Для авторов 1980-х годов характерен взгляд на море с берега. Он напоминает свидетельства и впечатления людей, которые не ходят в море и не знают чувства приобщения к «нехоженому простору бытия»: *Лизали злые приливы / Твои ледяные колени* (А. В. Мельник, с. 138); *В камни упирается прибой* (В. С. Листов, с. 147); *Хмурые лбы валунов* (С. В. Морозов, с. 143); *Кто стал любимцем у природы, / Кто мрачным валуном тоски; Шептало море о прошедшем лете, / целуя след, оставленный на суше* (Ю. В. Матонина, с. 140).

У Ю. Матониной море соединяет любящих людей: *Для меня моя дорога началась у моря.*

Всё сплеталось: взгляды, руки, вены,
Водоросли, небо и вода [4, с. 69].
*

Возле Белого моря нет наших следов.
Все их смыло солёной волной [4, с. 145].
*

Я теперь не ведаю покоя –
Я одна из волн, рождённых морем [4, с. 48].

*

Волны недрогнувших губ,
Волны огромного моря.
Каплю слизнула волна.
Капелька канула в море [4, с. 12].

Линия губ напоминает волну. Поцелуи сравниваются с брызгами морской пены и дождя:

Небо пухлыми губами
Море в брызги расцелует [4, с. 14].

*

Солёных поцелуев горсть – лови.
На палубе сверкают они россыпью,
А за бортом глядят глаза твои,
И солнце бродит в них кошачьей поступью [4, с. 64].

В стихотворении О. Плаксиной, опубликованном в рукописном альманахе «Семь четвергов» (№ 1, 1995), Белое море служит антуражем, декорацией для иронического описания любовного приключения:

Мы бежали по берегу Белого моря,
Пробираясь сквозь заросли пихты и манго,
А потом он мне пел про отсутствие горя
И учил танцевать аргентинское танго.

Заключение

Белое море – это зеркало с бесконечной глубиной отражения. В житейской литературе море выполняет волю Господа, встаёт «стеной необоримой», вразумляет мореплавателей, побуждает к терпению, послушанию, преображению. В соловецкой поэзии 70–80-х годов XX века образ моря сохраняет традиционные черты, в которых очевидна дихотомия широкого спектра человеческих переживаний: любви и разлуки, романтики морского труда и каторги. В период перестройки для авторов характерно восприятие моря как олицетворения исторических событий прошлого, места испытаний и становления личности, противостоящей природной и социальной стихии. Взаимодействие с морем инициирует обретение лирическим героем нового человеческого качества, предполагает осознание нарождающихся смыслов бытия. На закате «эпохи застоя» появляется тема ожидания бури при взгляде на притихшее море с безопасного расстояния или с борта комфортабельного лайнера, когда участники и творцы истории становятся её зрителями, а мореплаватели – туристами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баданин М.* Житие преподобного Феодорита, просветителя Кольского в изложении иеромонаха Митрофана (Баданина). Мурманск: Изд. Мурманской епархии; СПб.: Ладан, 2006. 143 с.
2. Волны времени. Соловки в русской поэзии / Отв. ред. С. Л. Тюкина. Архангельск: Типография А4, 2018. 188 с.
3. *Дмитриев Л. А.* Житийные повести Русского Севера как памятники литературы XIII–XVII вв.: Эволюция жанра легендарно-библиографических сказаний. Л.: Наука, 1973. 303 с.
4. *Матонина Ю. В.* Вкус заката. Архангельск: Правда Севера, 2014. 240 с.
5. *Минеева С. В.* Рукописная традиция Жития преп. Зосимы и Савватия Соловецких (XVI–XVIII вв.): В 2 т. Т. 2: Тексты. М.: Языки славянской культуры, 2001. 502 с.
6. Псалтырь в святоотеческом изъяснении. Афон: Издание Афонского русского Пантелеймонова монастыря, 1997. 537 с.
7. *Руди Т. Р.* Неизвестные подробности жития преподобного Варлаама Керетского (на материале канона письма соловецкого монаха Сергия Шелонина) // Русская агиография: исследования, материалы, публикации / Ин-т русской лит. (Пушкинский дом) РАН; отв. ред.: Т. Р. Руди, С. А. Семячко. Т. II. СПб.: Пушкинский Дом, 2011. 639 с. // URL: https://azbyka.ru/otechnik/Zhitija_svjatykh/russkaja-agiografija-issledovaniya-materialy-tom-2/4 (дата обращения: 12.01.2024).
8. *Рыжова Е. А.* Жития праведников в агиографической традиции Русского Севера // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 58 / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. Н. В. Поньрко. СПб.: Наука, 2008. С. 390–443.
9. *Рыжова Е. А.* Сказание о Иоанне и Логгине Яренских в списке Древлехранилища им. В. И. Малышева // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 65. / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; отв. ред. Н. В. Поньрко. СПб.: Наука, 2017. С. 705–728.
10. Соловецкий монастырь и морское наследие Русского Севера. Коллективная монография / *Аксюциц-Лаушкина В. В., Алёшков В. В.* [и др.]; / Отв. ред. А. В. Лаушкин. Архангельск; М.: Изд-во ТСМ, 2023. 208 с.
11. Соловецкий патерик. М.: Синод. б-ка Моск. патриархата, 1991. 217 с.
12. *Теребихин Н. М.* Сакральная география Русского Севера: Религиозно-мифологическое пространство севернорусской культуры. Архангельск: Изд-во Поморского пед. ун-та, 1993. 223 с.
13. *Франк С. К.* Соловецкий текст. Часть 1 / Пер. О. Б. Лебедевой // Имагология и компаративистика. 2017. № 7. С. 166–180.
14. *Фрейд З.* Недовольство культурой // Антология культурологической мысли / Авт.-сост. С. П. Мамонтов, А. С. Мамонтов. М.: Изд-во РОУ, 1996. С. 153–155.
15. *Хайдеггер М.* Время и бытие: статьи и выступления. М.: Республика, 1993. 445 с.
16. *Яхонтов И.* Жития св. севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник: исслед. Ив. Яхонтова: сост. по рукописям Соловец. б-ки. Казань: тип. Императорского университета, 1881 (обл. 1882). 377 с.

«ОТ ЗВЕЗДЫ ДО КРЕСТА»: О КНИГЕ СТИХОВ ЮРИЯ ВОРОТНИНА «ДЕРЕВЯННАЯ ЗВЕЗДА»

Грустная песня, ты – русская боль.
С. Есенин

Аннотация. В статье раскрывается художественное своеобразие книги стихов Ю. И. Воротнина «Деревянная звезда», подчёркивается целостность её концептуально-семантической структуры, которая создаётся дизайном книги, единством авторской ценностно-эстетической установки, архитектуроникой, эволюционирующим лирическим героем, существующим в русском хронотопе (историческом, мифопоэтическом, литературном, общественном), метасюжетом (духовное возмужание героя), сквозными мотивами и образами (вечной дороги, возвращения, памяти, дома, совести, вины и др.), соотносимыми с динамичным внутренним миром героя. Модель цельного поэтического мира книги стихов (сверхтекста) фундируется образом России.

Ключевые слова: Ю. И. Воротнин; книга стихов; факторы целостности сверхтекста; дизайн книги; архитектуроника; метатекст; метасюжет; сверхтекст; образ России.

В современном литературоведении книга стихов (далее в тексте – КС) определяется как устойчивая художественная форма, «сложное осознанное авторское циклическое объединение группы поэтических текстов, претендующих на всеохватность мироощущения, целостность выражения поэтической личности» [17, с. 147]. Концептуальная и архитектуроническая целостность КС обеспечивается единой авторской прагмаэстетической установкой, формирующей стилистическую доминанту, цельный эволюционирующий во времени образ лирического героя (субъекта) и сквозной динамический метасюжет [см., напр.: 4]. Последний, надо думать, следует понимать как некое «фоновое» событие в жизни лирического субъекта, которое служит не только импульсом для ассоциативно-смыслового сопряжения тем, лейтмотивов и образов, но и событийной канвой, придающей разрозненным текстам логическую последовательность. Установка на выдвигание индивидуально-авторского начала при создании именно КС, а не конгломерата текстов, обуславливает символизацию её художественной идеи не только вербальными, но и полиграфическими средствами, придания им роли полиреферентной «формально-содержательной “скрепы”» многосоставного художественного целого» [35, с. 141, 154]. Такое представление о КС сложилось во многом благодаря работам М. Н. Дарвина, И. В. Фоменко, В. И. Тюпы, Л. Е. Ляпиной и др. Вопрос о метациклизации в ансамбле итоговых книг русских поэтов глубоко рассмотрен О. В. Мирошниковой [35].

В то же время в макротекстоведении отчётливо проявляется тенденция рассматривать КС в качестве собранного авторского/читательского сверхтекста – целостно-единого словесно-концептуального образования, «многосоставного “монтажного” текста, преодолевающего традиционную “линейность” рецепции» под воздействием динамических процессов, регулируемых общими законами интертекста [30, с. 29, 21–22], а также таких факторов целостности сверхтекста, как максимальная смысловая установка, внетекстовая структура (референциальная система, «денотат-концепт»), комплекс устойчивых хронотопов, универсальный структурирующий принцип повтора, смысловая трансгрессия [см., напр.: 33].

Рассмотрим основные факторы, придающие целостность КС Ю. И. Воротнина «Деревянная звезда» – итоговой на сегодняшний день, вошедшей в себя стихи, написанные в период с 1975 по 2023 год. Говоря о её целостности, мы имеем в виду уникальную самодостаточную модель поэтического мира, которая, являясь порождением авторского (как и читательского) творческого сознания, выстраивается в границах её пространства. При этом совокупность автономных текстов, входящих в КС, трансформируется в едино-цельный текст интегративного образования – сверхтекст.

Юрий Иванович Воротнин родился в 1956 году в посёлке Пирово Тульской области. Окончил Тульский политехнический институт. С 1978 года живёт в городе Дедовске Московской области. По профессии он строитель. Более того, он Заслуженный строитель России. Воротнин вошёл в литературу зрелым человеком, когда ему было за пятьдесят лет. В давнем своём интервью журналу «Парус» он признавался: «К своему 50-летию сделал себе подарок – издал самодельную книжечку. Она случайно попала в руки поэта и редактора Льва Константиновича Котюкова, который поддержал меня и стал моим наставником. Если бы не он, наверное, всё так бы и осталось тайной» [19]. И ещё из этого же интервью: «Сложение стихов для меня – случайность. Приходят вдруг и ниоткуда одна-две фразы, которые потом начинают обрастать словами. Я никак не могу назвать себя профессиональным поэтом. И не могу сказать, что стихи для меня – хобби. Любовь – да, блаженство – да, мука – да, надежда – да, другая жизнь, не зависящая от меня – да» [19]. Начиная с 2006 года, стихи Воротнина стали регулярно печататься в таких известных журналах, как «Наш современник», «Молодая гвардия», «Москва», «Парус» «Двина», «Дальний Восток», «Альдебаран», в альманахах «Поэзия», «Невский альманах», в «Литературной газете» и др. Из последних публикаций 2023 года – большие подборки стихов в журналах «Сибирские огни», «Алтай», альманахах «Гражданин», «Поэзия XXI век», «День поэзии XXI век».

Важными факторами целостности КС Воротнина являются выполненный в едином графико-символическом ключе её **дизайн** (художник – Анна Дерябова), а также **заглавие, предисловие, эпиграф, послесловие.**

Внутренне связанные, эти компоненты способствуют выдвиганию главных тем, мотивов, образов КС, тем самым создавая графико-символическое и концептуально-семантическое основание для направленного, сообразного её художественному миру ассоциирования и, следовательно, смысловой интеграции входящих в неё текстов.

Так, на обложке в чёрно-белых тонах изображена панорама деревенской усадьбы: ряд деревянных строений, крыши которых покрыты снегом; а на самом верху жилого дома, на краю конька крыши, восседает одинокая белая птица. И если дом издревле символизирует мироздание и изначальную основу человеческой жизни, мир повседневности, защиту и оберег рода и лада – незыблемых нравственных ценностей, то белая птица – святость и небесную чистоту, мудрость и верность. А над домами, в чёрном небе, в россыпи далёкой звёздной пыли светит одинокая четырёхконечная звезда – символ всех сторон света, креста и Христа. И на фоне домов – дерево как мировое древо жизни... «Всё от древа – вот религия мысли нашего народа», – писал С. Есенин [24, с. 144]. И свет в окнах – живые глаза дома, источник неиссякаемой человеческой жизни, душевности, мира и покоя... И *дым отечества*, который нам *сладок и приятен*, над крышей дома... И этот и другие сообразные ему рисунки не могут не отозваться, например, таким выплеском, сгустком тихо-восторженной эмоции поэта: *С каким величьем царствует покой, / Какая сила в замершем движенье!* (с. 292)¹. Или другими исполненными душевной тревоги стихами: *У снега нет границ, / Его не обрмить, / Успеть бы только птиц / Родимых накормить* (с. 61). А если развернуть клапаны обложки, то они придадут книге вид летящей птицы, украшенной чёрно-белым опереньем.

Заглавие текста во всех его отношениях – порождения и бытия – является пограничным знаком, в котором «сосуществуют и борются два начала» – внешнее и внутреннее [28, с. 168]. Внешнее – обращено за пределы книги: в мир культуры, истории, языка, литературы. Оно создаёт вокруг себя сферу ассоциативного притяжения и втягивает в свою орбиту иные произведения, подключает текст к литературной традиции – «высокому напряжению мировой поэзии, получает энергию из этой сети» (А. Кушнер). В то время как внутреннее начало устремлено к семантике произведения, оно приводит в движение изоморфные компоненты, порождает прямые, центробежные и обратные, центростремительные смысловые связи. В первом случае конституируется цельность текста, глубина его подтекстового слоя; во втором – обогащается смыслами само заглавие, становясь полифоничным и полиинтерпретативным.

В русской поэзии слово-образ *звезда* многозначен и насыщен самыми разными коннотациями. Звезда может символизировать некий идеал и устремлённость к нему, заветную цель, мечту и надежду на их осуществление, любовь и поклонение, физическую и духовную близость, родство,

¹ Здесь и далее ссылки на цит. страницы из книги Ю. Воротнина [12] даются в круглых скобках.

судьбу. Традиционно использование звезды как государственной и политической эмблемы. Есть и другие значимые потоки ассоциаций. Один из них ведёт к Христу и образу распятия. Другой – к русской лирике, русскому романсу (А. Пушкин, М. Лермонтов, А. Фет, В. Чуевский, И. Анненский, Е. Дитерикс, О. Фокина, Н. Рубцов, А. Волохонский, В. Высоцкий и т. д.).

Но среди поэтических миров, в *мерцании светил*, у поэта Воротнина своя звезда. И она – деревянная. Потому что от дерева и, значит, преисполнена жизни, извечной мудрости, святости, внутреннего огня, потому что соединяет жизнь и смерть, подземное (корни дерева), земное (ствол) и небесное (крона), потому что дарует спасение: *Было худо, будет хуже, / Будет лютая зима, / Но спасут тебя от стужи / Деревянные дома. <...> Путь наш после вознесенья – / В черноземные пласты. Но как память и спасенье – / Деревянные кресты* (с. 276). Потому что звезда символизирует познание добра и зла: *Размышляю о зле и добре, / Заблуждаюсь в поспешных итогах... А виски от воды в серебре, / И от золота руки в ожогах* (с. 191). Потому что в мире, ею освещаемом, край рифмуется с раем, который когда-то давным-давно был утрачен, но не перестаёт влечь к себе: *Мы в своих разговорах заходим за край, / Скоморошью жуём материцину, / И всё ищем, всё ищем потерянный рай, / И поём про мороз и лучину* (с. 146); *А люблю и жалею родимый свой край, / Где чуть дождь, сразу грязь по колено, / Где в суровой надежде на будущий рай / В молотилку летят поколения* (с. 275). Потому что она сулит надежду на возвращение: *Ни холодом злым, ни огнём – / А света легчайшим движеньем, / Вернётся на землю моё / От древней звезды отраженье* (с. 150). Потому что она объединяет землю и небо, задаёт вертикаль для взора в молитвенном стоянии: *И смотришь на звезду, как будто ты оттуда, / Поклоны бьёшь земле, как будто ты туда. / И ввысь летит сирень в движенье безрассудном, / И тянется лучом к сырой земле звезда* (с. 151). Деревянная звезда Воротнина горит над святой Русью-Россией неповторимым божественным светом: *И в веках над снежным краем, / Над чертогами из льда / Всё горит, не догорает / Деревянная звезда* (с. 276).

Деревянная она и потому, что в её светлом излучении находятся и звезда полей Николая Рубцова, и «тихая лирика» Владимира Соколова и Анатолия Передреева, Алексея Прасолова и Василия Казанцева... И балладный Юрий Кузнецов вспоминается... И русская «деревенская проза» в созвездии ярких имен Юрия Казакова, Фёдора Абрамова, Василия Белова, Валентина Распутина... И стихи поэтов-фронтовиков, воспевших подвиг советского воина-освободителя и увековечивших звезду пятиконечную над прахом неизвестного солдата. Звезда эта пробуждает грустные и отрадные воспоминания о есенинской деревянной Руси. Надо знать, что к поэзии Есенина у Воротнина особое, трепетное отношение. По его же признанию, от стихов «Не жалею, не зову, не плачу...» или «Отговорила роща золотая» его *кромсает и режет* [14]. Напоминает его деревянная звезда и о стихах поэтов «крестьянской купницы», потому что они тоже

о извечной русской мечте и тоске, извечном русском доме, который *в ноздри дышит нам, не торопясь растит* (П. Васильев) [11, с. 297], в котором *кошачье “мяу” в половицах, / Простужена старая печь* (Н. Клюев) [47, с. 87], где *Р-раз! – летят из брёвен щепки, / Щепки красные в закат* (П. Орешин) [47, с. 88]. И о поэтах «парижской ноты» вспоминаем, чьи стихи проникнуты щемящей ностальгией по утраченной родине. У лирики Воротнина широк круг ассоциаций, и суживать его не надо, ибо его поэзия естественно, по природе своей, существует в эмоционально-смысловых отблесках немеркнущих звёзд русской словесности, она пропитана их лучистой энергией, преисполнена их ценностной силой. Художественно значимое явление, по мысли М. Бахтина, перестаёт быть «просто наличным, голым фактом, приобретает значимость, смысл, становится как бы некой монадой, отражающей в себе всё и отражаемой во всём», только в непосредственной отнесённости и ориентированности в единстве культуры [6, с. 26]. КС Воротнина несомненно относится как раз к таким явлениям литературы.

Предисловие и послесловие словно окольцовывают смысловое пространство КС. Поэтому логично увидеть в этом «круге» своеобразную архитектурно-метафору, которая не просто актуализирует такие символические значения, как Божественная вечность и бесконечность, память, защищающая от забвения, верность традиции, но и сопрягает их с образом Дома – поэтическим миром книги: *Эта дальняя даль, эта горяняя высь, / Эта твердь под ногами земная – / В круг единый сцепились, где верх и где низ, / Я, вращаясь в том круге, не знаю* (с. 38). Не удивительно, что сотворённый поэтом мир Дома оказывается в середине, сердцевине этого кольца. В символистике считается, что через пространство, охваченное кольцом, проходит небесная сила, божественное дыхание. Символика кольца актуализируется не только архитектурно, но и семантически, ибо по сути предисловие и послесловие представляют собой две отделённые друг от друга стихотворным блоком части одного и того же текста – амфитекста. Его смысловая целостность обеспечивается единой темой – *другой жизни*, той, которая связана со словотворчеством, творческой интуицией, божественным вдохновением, попыткой посредством слова победить смерть, пробиться к вечности. Эта тема обозначена уже на обложке. На первом её клапане (закрылке) под фотографией поэта размещено его высказывание: *О себе ничего не могу рассказать, потому что стихи для меня – другая жизнь, которая для меня неизвестна*. Оно же задаёт новый уровень для символизации усадебных иллюстраций в книге – как воспетого юным Лермонтовым дома Музы: *До самых звёзд он кровлей достигает («Мой дом»)* [32, с. 185]. В этой обители являет себя власть слова и рождаются стихи: *Лишь когда закрывал я глаза / Видел, как выпрямляя лекала, / По лучу нисходила роса, / И звезда по лучу возлетала* (с. 97).

И если в предисловии КС тема творчества даётся в ореоле детской мечты, тайной страсти – стать писателем; той мечты, которую когда-то

заслонили испуг от неясных жизненных перспектив и новый круг забот вступающего во взрослую жизнь человека: *жизнь увлекла меня в свой водоворот... она [пожилая учительница] верила в меня, но я испугался...* (с. 6), то в послесловии она претворяется в метафору волшебства: *В раннем детстве... я вдруг решил, что, когда вырасту, буду волшебником. Волшебником мне необходимо было стать по двум причинам – я должен уметь делать то, что хочу, и должен жить вечно. ...Я научился волшебству – могу исполнить любые свои желания. А вот стал ли я бессмертным? Лучше не проверять...* (с. 369). Так, в противопоставлении детской грёзы и реальной жизни, которая, казалось бы, не была непосредственно связанной с поэтическим творчеством, вырисовывается новый смысл у предмета мысли – другой жизни. Это творчество как волшебство, его непостижимые законы, что позволяют уходить в профетические сферы сознания и прозревать иные времена и пространства, лелеять мысль о бессмертии, видеть действительность под углом иного зрения – мифопоэтического, в иной логике – божественной мистерии, «мистерии Голгофы и Воскресения» (Н. Бердяев).

Не упрекай овраг – он был когда-то руслом
Кормилицы-реки, и вспомни, словно сон,
Другую жизнь свою в столетье захолустном,
Вздохнёшь – и связь времён качнётся в унисон.

И поплывёт вода, играя берегами,
И рыба задрожит звездой на уде,
И Тот, Кто жизнь твою от зла оберегает,
Откроется тебе идущим по воде (с. 133).

Понимание слова и поэзии как магического действия, борьбы, чуда, как «тотема, в произносительных актах которого рождается мир» [45, с. 222], идёт из глубокой древности. В своей способности быть *другим* Воротнин не одинок, в этом признавались многие поэты. О религиозном переживании поэтического вдохновения свидетельствует поэзия Пушкина. Век назад К. Бальмонт писал: «Если вся Мировая жизнь есть непостижимое чудо, возникшее силою творческого слова из небытия, наше человеческое слово, которым мы меряем Вселенную и царим над стихиями, есть самое волшебное чудо из всего, что есть ценного в нашей человеческой жизни. <...> Слово есть чудо, а в чуде волшебна всё, что его составляет» [3, с. 281, 289, 290].

Многие стихи Воротнина демонстрируют силу волшебства поэта – являть через слово музыку, гармонию мира, завораживать звуком, ритмом, интонацией, ладом: *Собираю слова, как сентябрь журавлей в треугольник, / Как зимою восток по свече собирает зарю, / Как молитвою нас собирает Никола-Угодник, / Собираю слова и кладу их янтарь к янтарю*

(с. 233). Или стихотворение «Русь», в котором идущие друг за другом стихи, в своём едином пятистопном анапестическом строе, с гармоничными всплесками рифм-образов, звучат как заговор, заклинание. И это напевное звучание не может не врачевать израненную душу, не может не вызывать в ответ сокровенных чувств и воспоминаний – наплывов видений и ликов из былинных, исторических времён Руси: *Говорил, говорил, как слова доставал из колодца. / И заплакал потом, и давай причитать-голосить, / Будто горло пронзил наконечник стрелы инородца, / И рванула из горла тоска и печаль по Руси* (с. 220).

Итоговый характер книги делает более рельефной поэтику философской мысли и нравственных обобщений, их много в книге, и все они напрочь лишены сухой рассудочности и показной дидактичности, каждая поэтическая сентенция мотивирована действительностью, живым чувством и связана с ними. Язык и образы, воплощающие житейскую мудрость поэта, отличаются простотой и ясностью выражения, психологической напряжённостью, лаконичностью и удивительной афористичностью: *И поминают мёртвые живых, / Пока живые поминают мёртвых* (с. 235); *Не взяла земля сырая, / Небо приняло его* (с. 33). *Мы не жить с тобой устали, / Мы устали зимовать* (с. 308); *Мы честны иль нечестны, / Но горбачимся до тризны, / Чтоб счастливей стали сны, / А ещё счастливей – жизни* (с. 323). Сравнения, метафоры точны и конкретны, образы зримы и осязаемы, звукопись стихов не нарочита, но всегда исполнена грации, гармонии: *Русский крест – холода и пространство* (с. 24); *Спой мне, сделай милость / Поддержи в тоске, / Чтоб слеза катилась / По моей щеке. // Чтоб мотив, как лучик, / Улетел во тьму, / Чтобы знал – разбудить, / Если я умру* (с. 302); *Мороз по коже, в инее трава, / В узлы дороги вяжут перепутья* (с. 51). При этом многие афористические стихи поэта явно были рождены в размышлениях над насущными вопросами русской философии: кто есть русский народ, ведёт ли его исторический путь борьбы и страданий к Богу? Так, вполне в духе И. Ильина, который, как известно, предостерегал от религиозного обожания народа, утверждая, что «народ – не Бог, но силы его духа – от Бога» [20, с. 47], звучит стихотворение «Кто мне истину откроет»: *Отчего в ученье строгом / Ересь тлеет, как ожог: / То ли ходим все под Богом, / То ли все мы вместе – Бог* (с. 182). Эти **стилистические черты**, во многом восходящие к традиции русской «поэзии мысли» (С. П. Шевырёв), маркирующие поэтический строй КС, безусловно участвуют в создании её целостности.

Есть в книге ещё один пограничный, прагматически ориентированный эпитекст, который обладает своим внешним и внутренним началом и имеет богатую традицию использования – **эпиграф**. С одной стороны, он метонимически представляет тот текст, частью которого он является, и, помимо этого, он налаживает диалогические отношения с литературным и историко-культурным контекстом произведения. С другой – организует восприятие текста как внутренне целостного словесного построения со

своим смысловым основанием и опорами (картина мира, темы, лейтмотивы, ключевые образы, ритмико-интонационные единства), определяет авторские интенции и эмотивную доминанту, актуализирует внутренние межтекстовые связи. Особенностью этого эпитафия является автоцитатный характер: *Не справляли обряд, не держали поста / И границу считали порогом, / Житие на Руси от звезды до креста – / Вечный пост, предназначенный Богом* (с. 7). Он взят из стихотворения 2017 года. Приведём невошедшие в эпитаф строфы:

В том величие наше и наша судьба,
Этим нас наградила природа,
На распутье любом выбирать для себя
Крестный путь вместо крестного хода.

А свернётся дорога, затянется гать,
Заберут небеса на поруки,
И позовет Господь выбирать благодать –
Примем царственно крестные муки [13].

Очевидно созвучие мотивов (судьбы, нравственных опор, выбора пути) в эпитафии и амфитексте книги. В то же время эпитаф акцентирует религиозно-философическую и гражданскую направленность лирики, выдвигая в качестве центральной тему трагической судьбы России, её великого и скорбного – *крестного* – исторического пути, предначертанного Богом, а в качестве сквозных – мотивы необъятности русской земли, открытости её пространства, народа, культуры: *и границу считали порогом*, мотивы веры христианской, Божьей благодати и *крестной муки* и связанных с ними таких особенностей национального характера, как жертвенность во имя веры и самоограничение, страдальчество и природная стихийность (вольность), религиозность и устремлённость к потустороннему миру. Исключительную роль в выдвигании мотива духовного пути играют рифмы, образующие различного вида смысловые синтагмы: тематические (*поста – креста*), предикативные (*гать – благодать*), подчинительные со значением предназначения (*судьба – для себя*), ассоциативные, в которых сближаются значения ‘ответственность’ и ‘страдание’ (*на поруки – муки*), выражается мысль о вечном движении жизни (*природа – хода*), актуализируется нравственное содержание пословицы «Вот Бог, а вот порог» (*Бога – порога*), в которой речь идёт о присутствии в доме Божьей благодати, о границе между своим и чужим пространством, нравственном выборе.

И вот что знаменательно: в эпитафирующем стихотворении судьба России всецело сопряжена с судьбой поэта – стихотворение написано от лица соборного «мы». Причём в раскрытии темы судьбы используются как лексические, так и семантико-грамматические средства. Так, в качестве активно действующей силы выступают *Господь и небеса*, а также

активно-безобъектные стихии природы: *свернётся дорога, затянется гать*. А вот представление о характере коллективного «мы» создаётся посредством антитезы отрицательных и утвердительных видовременных конструкций, участвующих в изображении его поступков в ситуации нравственного выбора: с одной стороны, глаголы с отрицательно-имперфективным значением, семантика которых передаёт идею духовной вольницы: *не справляли обряд, не держали поста*, а с другой – глаголы с перфективным значением, семантика которых передаёт такие архетипические признаки русского народа, как величие и гордость души, смиренность и страстотерпимость: *примем царственно крестные муки*. И в этом противопоставлении представляются вечные вопросы русского национального сознания: ведёт ли избранный путь к духовному освобождению человека; не теряем ли мы свою самость, следуя по этому пути; где та черта, перейти которую значило бы для нас самоубиться?

Таково общее видение темы судьбы России и проблемы русского национального характера, задаваемое эпитафией, которое равно согласуется и с тем, как они осмысливаются в классической русской поэзии и философии, и с тем, как они ставятся в КС Воротнина. Русская литература всегда отличалась более вопрошающим, нежели отвечающим («рецептурным») характером, «в ней вопросы имеют и всегда имели гораздо больше значения, чем ответы, гораздо больше они ей дали, много вернее её одушевляли и питали. Именно утверждая это, и не боясь безответных вопросов, мы ведь остаёмся “нами”, при любых других отказах» [1, с. 306].

Мало того, что в КС мотивы, обозначенные эпитафией, являются сквозными, так они ещё и окрашены чувствами любви и восхищения, боли и сострадания, в них ощущается вера в народную правду, будущее русского народа, залогом чего является крепость его нравственных устоев: *Край родной! Прозрей и внемли. / Паром тянет от земли. / Деревянные деревни – / Вот где крепости твои* (с. 276). И естественно, что через эпитафию они связываются с традиционными картинками русской жизни в лучших образцах нашей поэзии – от Ф. Тютчева: *Край родной долготерпенья, / Край ты русского народа! / Удручённый ношей крестной, <...> Всю тебя, земля родная, / В рабском виде царь небесный / Исходил, благословляя* [43, с. 203] до, скажем, А. Башлачёва: *Гори-гори ясно! Гори... / По Руси, по матушке – Вечный пост* [5].

Сказанное выше свидетельствует, что основанием, придающим целостность КС, является сотворённая в ней модель (образ) русского мира, русского пространства и деревянного русского Дома как центра мироздания, сердцевины его бытия. Именно в образах дома, деревянной звезды сосредоточен для Воротнина духовный потенциал русской культуры и веками возделываемого ею русского человека. Так, в открывающем раздел «Осень в райских садах» стихотворении «Дом» образ *памяти* (ключевой в КС) оказывается вплетённым в балладный сюжет о встрече в старом доме заброшенной деревни лирического героя с давно умершими

сродственниками. По словам С. Есенина, «узлом слияния потустороннего мира с миром видимым является скрытая вера в переселение души» [24]. Встреча эта изображена отнюдь не в пугающих мистических тонах, а с трогательной простотой и благоговением. Поэт внимателен к бытовым мелочам, деталям, которые придают сцене психологическую достоверность, позволяют ощутить атмосферу налаживаемого домашнего уюта, задушевности и теплоты: *печь зацвела изразцами, сквозняк крылом не задел паутины.*

Я слушаю их, да и сам не молчу,
От радости мы, будто пьяны.
А наш домовой затепляет свечу
И чай разливает в стаканы.

*Качается месяц сквозь доски в окне,
Полы лунным светом протёрты,
И силы мои возвращаются мне,
И жизнь возвращается мёртвым (с. 268).*

Изображённая в балладе сцена воспринимается как естественное единение живого человека с усопшими – соборное единение. «В соборе, как вершине духовного пути, для христианина возможно реальное единение живых и почивших (в буквальном смысле соборное единение)» [23].

Идеей Дома поверяется в книге онтологическая глубина мысли и чувства лирического героя, его «долженствующая активность» (М. Бахтин), объективирующая в себе этическое содержание авторского поступка – им произведённое высказывание о мире. А то, что «Деревянная звезда» создавалась поэтом с глубоким и трепетным чувством богосыновства, с желанием это осознание себя образом и подобием Божиим запечатлеть в слове, думается, очевидно: *Но свечусь в глазах бездонных, / Берегу свой путь исконный, / И твержу в ночи бессонной, / Что бессмертна жизнь во мне (с. 104).* Такая модель мира предвосхищает просвечивание вечных тем, метафорику жизненного пути-дороги, поиска и обретения, утверждения в себе самом незыблемых духовных ценностей, света постигаемой божественной истины, подведения итогов: *Я прожил жизнь в Богоисканьи, / А выжил в поисках себя. ... И дань отдав земным веригам, / Смотрел во тьму и видел свет (с. 126); Я выживал, где жизни нет, / И пропал – где жили, / Но выпрямлялся снежный свет / Работой сухожилий (с. 71).*

Как видим, между содержанием иконических и вербальных метатекстов, оформляющих КС, и содержанием её текстов образуются отношения смысловой конгруэнтности, которыми определяется целостность модели поэтического мира, связанного с традиционными морально-нравственными установками и ценностями русской культуры: большой и малой родной, деревней, домом, семьёй, христианской верой, творчеством – со всем

тем, что вкупе проясняет ценностно-смысловую доминанту КС. Тем самым утверждается неслучайность, сообразность в ней каждого раздела, каждого текста и деривационно сопряжённого с ними цельно-единого образа лирического героя – словесно-духовного воплощения, проекции эволюционирующего и утверждающегося в вере православной авторского сознания. Путь духовного развития (восхождение по «лестнице») лирического героя определяет метасюжет КС – ещё один фактор её целостности.

Каков же он, лирический герой, в стихотворениях книги? Он плоть от плоти своего народа, сын своего времени – «междувечья» (И. Алексеев): *Страшно жить в начале века, / Если помнишь прошлый век* (с. 309). Ему, как и многим-многим другим, было суждено поверить обманным звукам дудочки крысолова: *Выше солнца, дальше ветра / Манит голос неземной* (с. 44), а позже остолбенеть от осознания свершившейся трагедии – гибели своей державы, которой он присягал, долго приходить в память, переосмысливая собственный путь и историю своей страны: *Как в нашей памяти темно, / Как глубоко её отстойники, / Пусть и не молимся давно, / Мы все – раскольники, раскольники* (с. 57); *Растеряли своих по дорогам / И невольно остались одни* (с. 58), выстоять в лихолетье: *И одно меня держало, / Всем законам вопреки, / Знал я, Минин на державу / Собирает медяки* (с. 117), найти силы для восстановления своей державы, радоваться её возрождению: *Выживает родина, / За неё молюсь* (с. 39); *Я по гвоздю, по досточке / Строю и строю дом, / Имя моё и отчество / Вычитай под крестом* (с. 293). И благодарить Бога, обращающего отчаянье в веру: *И пока здесь на Троицу дождь, / По полянам идёт длинноного, / Та земля, где ты миром живёшь, / Охраняется волею Бога* (с. 196). И верить в свои силы, работая не покладая рук, ожиданием света оправдывать долю свою: *И верил не в лёгкое слово, / Взгрызаясь в подзолистый лёд, / А в то, что любые оковы / Терпенье моё перетрёт* (с. 190); и жить в тревоге о родине, боязни за её судьбу и готовности встать на защиту её людей, достоинства, границ: *Красная смородина / Зелена на вкус, / Доживает родина, / За неё боюсь* (с. 39); *Я думал, что любовью / Отчизну сберегу, / Но жизнь велела кровью... / Смогу иль не смогу?..* (с. 43); *Пусть родятся Егориш, / Коль в отечестве дым. / Я не верю истории, / Верю сказкам родным. // Бесы пляшут по улицам / На родной стороне, / И стоим с Ильёй Муромцем / Мы спиною к спине* (с. 177).

Лирический герой – странник во времени и пространстве, он укоренён в русском хронотопе во всех формах его проявления: мифологии, истории, культуре, в русских праздниках и памятных событиях: *Здесь смутное время застыло, как лёд, / В пределы чужих не пускает... И вдали сквозь палящее солнце смотрю, / И в смерти бессмертие вижу* («Углич», с. 46); *Судили и рядили, / Рубили русский путь, / И гвозди в небо били, / Чтоб землю колыхнуть* (с. 76); *Берега кисельные, / Реки окаянные, / Земли безземельные, / Печи деревянные. / Родина овражная, поле с перемётами...* (с. 70); *И предо мной, как лист перед травой / Семь дней творенья*

встанут наяву (с. 14); *Мы варились в котлах, мы дышали огнём, / Мы вели негодяев на царство* (с. 24); в народном быте: *Здесь говорят не твóрог, а творóг, / Пьют чай из блюдца с сахаром вприглядку, / И по слогам читая слово «Бог», / Справляют жизнь по старому порядку* (с. 168); в неброской суровой красоте русской природы: *И снится полоса меж лесом и меж полем, / Где пламенем встаёт крапива в полный рост* (с. 141); *Птицы мои – воробьи да синицы, / Лес мой – берёза да дуб, / Время припомнится, место приснится, / Дымом домашним потянет из труб* (с. 137). Он носитель живого, полноценного русского слова и русской тоски-печали: *Сиро мне и обездолено, / Голова не помнит плеч, / Эта церковь не намолена, / Как не вытоплена печь* (с. 103); *Не стану расшатывать Русь, / Поникну, как травы к Успенью* (с. 67).

Лирический герой Воротнина – любящий внук, сын, отец, муж. Его слова о любви целомудренны и чисты: *Из пропасти вечной, / Из судного дня / Ты болью сердечной / Тащила меня* (с. 49); *И увлечённый той блесною / Я оттолкнулся б от крыльца, / Когда бы знал, что ты со мною / И в новой жизни до конца* (с. 20); *И лишь любовью к детям / Остался уязвим, / Пред жизнью, перед смертью, / Перед собой самим* (с. 98). Его согревает память сердца, вера в Царствие Небесное: *Нет, не всегда, лишь от случая к случаю / Вижу, сжимаю виски, / В Царстве Небесном за тучей тягучею / Бабушка вяжет носки. // Нет, не всегда, только изредка-изредка / Вижу – со звёздных крылец / Смотрит в печали, как будто сквозь изгородь, / Как виноватый, отец* (с. 132). Его слово и ценностная позиция воспринимаются как слово автора, искреннего в своих мыслях и чувствах. Поэтому ему веришь.

В книге «Деревянная звезда» шесть разделов. Символично? Вполне, ведь такая архитектоника напоминает добротню срубленный шестерик, а число *шесть* символизирует дом и семью, счастье и благополучие, божественную гармонию бытия. Строгие, в черно-белых тонах пейзажные зарисовки русской деревни, оформляющие каждый из разделов, по сути развивают, варьируют тему, заданную панорамой усадьбы на обложке и метатекстами, что логичным образом указывает на наличие в книге традиционных идиллических и элегических хронотопов (жизнь страны, рода, семьи; среднерусский пейзаж, противопоставление природного и индивидуального времени), мотивов (невозвратность и возвращение, рождение – жизнь – смерть, труд и борение), образов (дом, земля, кладбище, лес, болото, дорога; соляные и вегетативные метафоры и т. д.).

Названия всех разделов КС, помимо первого, соотносятся с ранее изданными поэтическими сборниками Воротнина². Открывает КС раздел «Старше жизни. 2018–2023», а замыкает «Нелёгкая память. 1975–2000».

² Ю. Воротнин – автор следующих сборников стихотворений: «Стихотворения. 1973–2005» (М.: Армос, 2005); «Осень в райских садах» ([Б. м.]: Полигон-Пресс, 2007); «На вечной дороге» (М.: Зебра Е, 2010); «Небесный щит» (М.: У Никитских ворот, 2013); «Последняя услада» (М.: Вест-Консалтинг, 2018).

Иначе говоря, порядок следования разделов в КС соответствует обратной хронологии в творческой биографии поэта: от стихов последних лет – к стихам из первого сборника. Это архитектурное решение актуализирует такие метафорические архетипы (топосы), как «жизнь – дорога (поле)» и «жизнь – книга», которые, контаминируясь, порождают визуальный образ: идущий по поэтический ниве путник-поэт и оставляемый им след – стихи как летопись *другой жизни*. И стихи эти вовсе не последние, ибо: *Не окончился путь, просто пройдена трудная веха, / Поднимается лёд, тихий свет заливаает простор, / И уходит легко в землю тяжесть последнего снега, / И заходится сердце, как будто живу до сих пор* (с. 256). Образ простора и тихого света, его заливающего, воспринимаются как символ открытости пространства и нескончаемости жизни души и слова. Этот смысл таится в самих словах *простор* и *пространство*, внутренняя форма которых (*pro-stor-: *pro-stirati), по словам В. Н. Топорова, «апеллирует к таким смыслам, как ‘вперед, вширь, вовне’ и далее – ‘открытость, воля’» [42, с. 239].

Этот принцип построения КС может расцениваться двояко: и как архитектурная метафора пройденных поэтом этапов творческого пути, и как опыт воплощения целостной индивидуально-авторской модели мира, выстраиваемой от одной символической временной вехи к другой. Соответственно он предполагает как минимум два варианта линейного развёртывания книги – освоения её художественного пространства: или с её начала (условная конечная инстанции пути лирического субъекта), или с её конца (исходная инстанция пути). В мифопоэтической картине мира «освящение пространства и его ключевых точек достигается не только самим фактом актуализированного путе-шествования, но и жертвоприношением, помещением в отмеченных точках сакральных символов (крест, икона, другие знаки благополучия), разного рода оберегами и амулетами, молитвами, заговорами, соблюдением определённых правил поведения в пути. ...проделанный “круговой” путь имеет целью освоение внутреннего пространства и усвоение его через познание его самого и его вещно-объектной сферы, через изгнание злого, деструктивного начала» [42, с. 265–267]. Напомним, что в КС каждый раздел предваряется фронтисписом с видами усадьбы, деревьев, дома, путеводной звезды, даров природы и пр., который отсылает к символической панораме на обложке книги и, следовательно, выполняет отмеченную исследователем функцию освящения пути.

В качестве образной иллюстрации к «миростроительной» мифологеме кругового пути лирического героя может служить, например, стихотворение «Солнце восходит и Солнце садится» из раздела «Вечная дорога»: *Солнце восходит и Солнце садится. / Гуд над землёй, перегуд. / Вечной дорожкой с ветром на лицах, / Старый и малый идут. / Путь их небесной звездой венчаем, / Старого малый ведёт, / Кто-то встречает свечою и чаем, / Кто-то камень берёт* (с. 212). Как порождение авторского

сознания лирический герой занимает вненаходимую точку зрения относительно объектов своего наблюдения и осмысления – двух отстоящих друг от друга во времени, но не в пространстве путников, идущих по трудной дороге жизни – *старого* и *малого*. И в том и в другом угадываются «овнешнённые», персонифицированные ипостаси лирического героя: *Вслед посмотрю и себя угадаю / В малом и сразу в большом, / С каждым движеньем их совпадая, / Так же я дважды прошёл* (с. 212).

Стихотворение можно интерпретировать как в мифопоэтическом, так и христианском ключе. Оно о вечном возвращении, круговороте времени и жизни, о земном (горизонтальном) и духовном (вертикальном) трудном пути, на котором дитя становится взрослым, а взрослый дитём («если не обратитесь и не будете как дети, не войдёте в Царство Небесное» Мф. 18: 3). Путь может пониматься как «экзистенциально обнажённый и предельно личный, персонифицированный образ пути: “Фома сказал Ему: Господи! Не знаем, куда идёшь; и как можно знать путь? – Иисус сказал ему: Я есть путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня“ (Ин. 14: 5–6)» [42, с. 270]. Как сакральные символы воспринимаются и колокольный звон, символизирующий божественный глас, и благословенный свет небесной звезды. *Гуд над землёй, перегуд* вызывает также ассоциацию с некрасовскими стихами: *Идёт-гудёт Зелёный Шум / Зелёный Шум, весенний шум!* [36, с. 118]. В них *зелёный шум* символизирует пробуждение природы, жизни и любви. Эта поэтическая формула представлена также в программном стихотворении Воротнина «Край родной! Прозрей и внемли»: *Горечь споров и раздумий, / Ледяные голоса / Растворят в зелёном шуме / Деревянные леса* (с. 276). Ассоциируется она и с блоковским *далёким гулом*, провозвестником будущей жизни, который *цветёт, блаженствует, растёт*: *Но ясно чует слух поэта / Далёкий гул в своём пути ... Всё ближе – чаянье сильнее, / Но ах – волненья не снести... / И вещей падает, немея, / Заслышав близкий гул в пути* [9, т. 1, с. 69]. Кто знаком с поэзией архангельского поэта А. Роскова, тот несомненно заметит мотивную переключку с его стихами. Например, с этими: *Из далёкой дали / временного инога отрезка, / с неземной высоты – / мною прожитых лет / я смотрю на себя... / Вот идёт мальчуган перелеском, / в школу утром идёт* [39, с. 47]. Или с этими: *Ничего я не знаю о Боге / и о жизни – почти ничего, / и об этом вот тракте-дороге: / где конец и начало его* [39, с. 24].

В стихотворении Воротнина можно также увидеть образное воплощение идеи преемственности поколений. *Старого малый ведёт* – это ведь и о родительской, и о сыновней заботе и любви, которые даруют бессмертие роду твоему и смысл существования в этом мире. И об ответственности отца и сына за род свой. И о включенности прошлого в настоящее, а настоящего в прошлое. Целью пути является не его завершение, а сам путь с его имманентным свойством – предьявлять собою простор, перспективу, движение, свободу, поиск смысла жизни, поиск себя в Боге и Бога в себе: *Радость трезвонная, / слёзы тишайши, / Боль оседает на дне... / Всё от меня они дальше и дальше, / Ближе и ближе ко мне* (с. 212).

Такую же внутреннюю сосредоточенность лирического героя, его настроенность на созерцание можно наблюдать и в стихотворении «День сгорел и остыл». В нём лирический сюжет движут сменяющие друг друга кадры из жизни созерцаемой природы: убывание тепла и света, звуков при наступлении ночи и вместе с ней осени: *Ночь срубилa листьву полумесяцем, / Звук паденья листьвы, / Как котёнок крадётся по лестнице. <...> Завершилась страда, / И к зиме приготовились озими* (с. 279). Само движение дня к ночи, света к тьме – это ведь давняя мифологема вневременности. Далее в тексте в параллель внешне-природным явлениям идёт ими мотивированный образный ряд, представляющий «внутренний мир» лирического героя, разворачивающийся в его предстоящее будущее: *Не спешу никуда. / Как до дома добрался до осени. / Постараюсь и я, / Приготовлю дрова и варенья, / Тайный смысл бытия / Поделю на сухие мгновения*. Природный цикл завершается – человек возвращается из дальней дороги: *И в уставшем саду, / Где сплетаются ветви в чертоги, / Сам себя подожду, / Возвращенца из дальней дороги* (с. 279).

Знаменательно, что эпиграфом к стихотворению послужила следующая запись: *Воротнин – возвращенец из дальней дороги* (Из граммоты). «Возвращенческий» мотив открыто звучит и в автономии лирического героя, редуплицирующей содержание эпиграфа. Более того, смыслы, стоящие за внутренней формой фамилии поэта (*др.-русск. **воротити**, ст.-слав. **вратити**) – ‘ворочать’, ‘поворачивать’, ‘вращать’, ‘вертеть’, ‘ворота’, ‘защитить’, ‘приводить в круговое движение’ – начинают взаимодействовать со смыслами, ассоциациями слов и образных выражений, включающих в себя, например, такие значения, как ‘уничтожиться’, ‘утратить’ (*день сгорел и остыл, в уставшем саду*), ‘достичь предела’, ‘завершить’ (*добрался до осени, завершилась страда*), ‘убывать’, ‘утрачивать полностью’ (*полумесяц*), ‘очищать пространство’, ‘освободить’ (*дорога*), ‘тайно, незамеченно, тихо’ (*как котёнок крадётся по лестнице*), *jesenь – Есенин (*осень*) и др. Тем самым создаётся эффект «мерцания смыслов», в свете которых начинает проступать по сути своей мифологический сюжет о круговом повторении: «смерть есть жизнь, а потому из жизни проистекает смерть, из смерти жизнь; уход есть приход, а потому исчезновение даёт прибытие, а соединение – разлуку» [45, с. 229]. Исполненный как мифопоэтический, этот сюжет говорит о тех *сухих мгновениях*, когда происходит постижение *тайного смысла бытия*. И потому стихи звучат торжественно, благоговейно, от них светло, печально и спокойно.

Это стихотворение – пример того, как в **мифопоэтической** лирике Воротнина реализуется один из ключевых её мотивов – возвращение к первоначалу, корням своим, *в уставший сад*, образ которого воспринимается как символ соборности, единения с природой, как райский сад. Состояние покоя, смирения и умиротворения, чувство исполненного долга объединяют лирического героя и родную землю, подчёркивая его неотделимость от неё, укоренённость в ней. В других стихах Воротнина

читаем: *Возвращаюсь к истокам, пытаю следы, / И поклоны отвесные правлю / Я тому, кто из света и лютной воды / Затворил перевозданную каплю* (с. 159). На страницах КС метафорический топос «жизнь – путь», особенно в варианте «путь-возвращение к родовым истокам», сопрягается с мотивом памяти и множится в разветвлённых словесно-образных рядах: *То тёмные леса, / То ледяное поле, / Весь **путь** на небеса – / Преодоление боли* (с. 186); ***Возвращаемся** – поздно ли, рано, / Пусть в запущенных окнах темно, / **Возвращаемся** – гордо ль, бесславно, / Невстречающим нас – всё равно* (с. 322); *А забудусь на миг, и несут меня лебеди-гуси / Через дол, через лес, **через долгую память мою...*** (с. 204); ***Возвращаюсь** к истокам, пытаю следы* (с. 159).

Приведём другое стихотворение, в котором лирический герой в молитвенном стоянии *в пограничье условленных стен* преисполняется благодатью в предчувствии Бога, услаждаясь развесистым садом и ощущая кровную связь с корнями рода своего. И само это стихотворение звучит словно лития над вечным покоем, как поминовение любимых усопших. «Но тем большую даёт благодать; посеми и сказано: Бог гордым противится, а смиренным даёт благодать» (Иак. 4: 6).

Ветер стих и открылось пространство,
Поднялась над землёй лития.
Незаметно удел постоянства
Превращается в смысл бытия.
И смиряясь с житейским укладом,
В пограничье условленных стен
Наслаждаюсь развесистым садом
И не жду никаких перемен,

Потому что предчувствие Бога
Завершает логический ряд,
Потому что пылится дорога,
И приводит ушедших назад,
Потому что **жгуты корневые**
Нас связали с простором полей,
Потому что пребудут живые
После жизни твоей и моей (с. 179).

В поэтическом мире Воротнина реальная и ирреальная жизнь, микрокосм и макрокосм, явь и сон, природное и человеческое, настоящее и прошлое сосуществуют в неразрывном сопряжении. И этот важный для создания целостности КС мотив единства может выражаться посредством разных моделей метафорического топоса «бытие – книга» («мир, природа – книга»), который издавна бытует в русском литературном дискурсе, обозначая ситуацию познания мира, постижения законов мироустройства

[44]. Производный от него вариант «история – книга» (*заветная книга*) как метафора утраченной, но воскрешаемой, вновь обретаемой исторической памяти представлен в стихотворении «Угра», название которого как «веха памяти» (Ю. Н. Караулов), как символ границы русской державы отсылает к трагическим и героическим событиям многовековой русской истории, имевшим место на реке Угре: *Мы отданы в зимнее иго, / Глаза открываем с трудом, / И наша заветная книга / Железным запамята льдом. // Хватило бы силы небесной / Достало бы веры земной, / Чтоб выдержать холод отвесный, / Чтоб наст продышать крепостной* (с. 183). Из нынешнего века, года, дня – в прошлые века, года, дни – этот сюжет, основанный на метафорической модели «память – книга» (восходящей к топосу «бытие – книга»), повторяется во многих текстах, и всегда прямо или опосредованно он связан с памятью, провидческим даром лирического героя: *Беспросветными ночами / В ветхих книгах роюсь я, / Что б найти тому начало, / Что зовётся – жизнь моя. / За страницу страница / Разбираю письма, / Собираю по крупницам / Дорогие имена* (с. 300). Важно отметить, что и творческий путь поэта, и мифопоэтическое содержание книги теснейшим образом сопряжены с социальной проблематикой, порождённой событиями новейшей истории.

В стихотворении, завершающем последний раздел «Нелёгкая память (1975–2000)», исходный пункт пути лирического субъекта определяется прямо и высоким слогом – это Родина в страшные годы развала советского государства: *Где держава моя, что гремела от моря до моря? / Где солдаты мои, что плечо подставляли к плечу?* (с. 368). Образ разлома эпохи, приметы страшного лихого времени – экономический крах и утрата военной мощи страны, оголтелая пропаганда чужих ценностей и ревизия исторической памяти – воссоздаются при помощи крепко скроенных метафор, через противопоставление настоящего прошлому: *бедный мой край то слезами залит, то вином; вяжет неправда тяжёлые руки узлом мне; память мою закрывают казённым сукном*. Именно эта историческая веха знаменует начало пути лирического героя книги – человека сильного духом, труженика и воина, его духовных поисков, обретений и потерь.

В этом стихотворении лирический герой предстаёт в момент наивысшего экзистенциального напряжения, когда теряются жизненные ориентиры, возрастает ощущение оставленности, одиночества, униженности и растерянности, когда гложет чувство личной вины за случившиеся: *Что мне делать, скажи, одинокому, сильному, злому...* Его эмоционально-чувственная доминанта – это сплав боли и гнева, отчаяния и скорби. В тексте непосредственный адресат трагических lamentаций «я-субъекта» не только эксплицирован, но и акцентирован заглавной буквой – это Империя, которая созидалась, собиралась веками *тяжёлыми руками* её народа: *Ты прости мне, Империя, слёзы мои на погосте. / Только слёзы свои не прощай никому никогда*.

Лирическое «я» выражает здесь то, что составляет глубинную сущность соборного «мы». Исполненные нравственного потрясения личные чувства и думы лирического героя воспринимаются в единстве с мыслями и чувствами советского народа. Биография героя, его личностная трагедия оказываются слитыми с трагической историей русского народа. Стихотворение заражает читателя чувством сопричастности, сопереживания, ибо это и мой *бедный край, моя держава, мои солдаты, мои слёзы, моя память...* Это произведение можно назвать реквиемом по Империи. В первой редакции 2006 года оно и называлось соответственно – «Последний солдат Империи».

Приращённость поэта к родной народнопоэтической стихии проявляется в её извечных образах простора, трёх дорог, погоста, свечи, гостя. Как символ духовного мужества, противоборства тьме, объявшей мир, и спасения в чёрные дни воспринимается в тексте образ свечи: *Я остался один на сквозном пулёмтном просторе, / Я сквозь тьму пробиваюсь, себя обращая в свечу.* От свечи этой струится божественный свет, рождается мысль о хрупкости и мимолётности жизни и вера в воскрешение из мёртвых. Она привносит в текст мерцающие смыслы от исполненных печалью строк русской поэзии, в которых жизнь человека уподобляется огню и свече: *И угас он, словно свечечка / Восковая, предыконная* [36, с. 126]. Более того, метаморфоза лирического героя в свечу имплицитно означает смысл, что он своим горением обращает на путь истины не только себя, но и других, становясь для них источником света. Вполне прозрачна для советского человека связь этого стиха с афористическими строками Н. Хикмета: *Если я гореть не буду, / Если ты гореть не будешь, / Если мы гореть не будем, / Кто тогда рассеет тьму?* [46, с. 24–25]. Образ свечи, его колеблющегося огненного языка как символа внутренней жизни, горения встречается во многих стихотворениях Воротнина, и всегда в связке с мотивами совести, памяти, нравственного очищения, стремления к свободе: *Не выдержу – в темнице / Свечою распалюсь, / Не ветхой плащанице, / Создателю молюсь* (с. 80); *Свечка-лапушка во спасение / Мне на сердце прольёт финифть, / Ты в Прощёное Воскресение / Не забудь и меня простить* (с. 298).

С темой судьбы России и нравственного выбора лирического героя связан в тексте и образ *трёх дорог* – жизненных и духовных, истинных и ложных, которые могут интерпретироваться по-разному в зависимости от выбора точек референции как во внешнем контексте – накалённой до предела общественно-политической жизни страны (предсказуемо срывает стереотип о противоборстве правых, левых, центристских политических сил), так и в рамках событийной канвы жизни лирического героя, которая вплетена в историческое время, его предметный мир и во многом является ими мотивированной. Однако более всего мучительный вопрос о выборе пути соотносим с религиозно-духовной составляющей сознания героя. «Последний солдат Империи» воспринимается как смысловая параллель, синоним к пронизанным болью есенинским признаниям: *С того*

и мучаюсь, что не пойму – / куда несёт нас рок событий [25, с. 287]. Трудно не заметить и реминисцентную отсылку к цветаевским стихам: *Что же мне делать, слезу и сынку, / В мире где каждый и отч, и зряч* [48, с. 233], актуализация которых усиливает трагическое звучание мотива одиночества лирического героя.

Финал стихотворения открытый: *Три известных дороги легли предо мной, как пред гостем, / Три известных дороги ведут неизвестно куда*. Однако в логике архитектоники КС он обращён к её началу – стихотворению «Мне снился сон» (2018), которым она открывается и в котором речь идёт о дороге, приводящей лирического героя к отчуждённому, внутреннему обновлению – возрождению.

Мне снился сон: в глубокой старине
Есть отчий дом и на двери подкова,
Меня там ждут живого, не живого,
И держат свет негаснувший в окне.

Я в этот дом по тяге родовой
Себя с кругов тягучих возвращаю,
И если жив, то жизнь свою прощаю,
И оживаю, если не живой (с. 10).

В перипетиях лирических сюжетов этих двух текстов – последнего и первого – возникает мотивированная ими ассоциация с тем вариантом библейского сюжета о возвращении блудного сына в отчий дом, «тяге родовой» – отцовской и сыновней любви, о радости прощения, который запечатлён на картине Рембрандта. Таким образом архитектурно устанавливаемая смысловая связь между этими двумя «пограничными» текстами приводит к ещё одному символическому «кольцеванию» словесного тела (семантического пространства) книги-птицы. При этом циклизации стихотворений способствуют как внешние композиционные средства, так и внутренние, не только лексико-семантические (*пулёмётный простор, сквозь тьму пробираюсь, три известных дороги легли – отчий дом, меня там ждут, свет, тяга родовая, себя возвращаю*), но и семантико-грамматические: логически выстраиваемый темпоральный континуум (прошлое – настоящее – будущее) лирического героя (*остался один – дороги легли – пробираюсь – есть отчий дом – меня там ждут – себя возвращаю*).

Стихотворение «Мне снился сон» содержит в себе комплекс сквозных в КС образов-символов и мотивов. Более того, эти образы соотносятся по смыслу, рифмуются, прошивают текст по вертикали и скрепляют его сетью смысловых узлов: *сон – дом – там – свет, старине – в окне, подкова – живого, родовой – живой, возвращаю – прощаю* и др. Примечательно, что образ сна используется как рамочный элемент, сигнализирующий о вхождении в иной, особый мир, связанный с бессознательным, потаённой, сокровенной жизнью души поэта.

Экспрессивность стихотворения усиливают элегические коннотации слова-образа *сон*, идущие из классических произведений, где оно могло указывать на состояние покоя в природе, душе, обозначать спасительное успокоение, непорочность красоты, божественные локусы, использоваться как символ утраченного прошлого: *Заснув на холме луговом / Вблизи большой дороги / Я унесен был лёгким сном / Туда, где жили боги* [24, с. 70]; *Светит месяц. Синь и сонь. / Хорошо копытит конь. / Свет такой таинственный, / Слово для единственной – / Той, в которой тот же свет / И которой в мире нет* [23, с. 161] и т. д. Воротнин длит эту классическую традицию, в его лирике слово *сон* встречается во многих контекстах, обращаясь каждый раз новыми смысловыми гранями: *Как усну под сырую землицу / Буду родину видеть во сне* (с. 363), но чаще всего используется как способ проявления внутренней жизни лирического героя, его совести, надежд и чаяний, будоражащей воспоминаниями памяти:

Жизнь свою никому не поставлю в вину,
Грех точить по минувшему лясы,
Память снова меня соберёт на войну,
Ей собрать меня – как подпоясать.

Отвоюю и в сон ворочусь, как в туман,
Прозеваю рассвет петушиный,
И увижу песками шипящий Афган
И Советский Союз нерушимый (с. 194).

И если видеть в книге архитектурное воплощение принципов **линейности** – развёртывания исторического и биографического времени, духовного пути лирического героя, и **концентричности** – смыслового усложнения, углубления поэтического строя по мере его продвижения, при этом с сохранением основ эстетической и этической позиции художника, его этоса, то в этом случае каждый из разделов и каждое название раздела должно воспринимать и как символическую веху на пути обретения и утрат, и как её образно-обобщающую номинацию. Думается, что в использованном способе построения книги слились две практики, свойственные Воротнину как строителю, так и поэту, ибо что это, как не воплощение поэтической мысли: *Коль вечно движенье по кругу, / То может быть, вечны и мы* (с. 335)?

Дадим беглый обзор разделов КС, продолжая обращать внимание на те её художественные особенности, которые, переходя из раздела в раздел, обуславливают актуализацию внутритекстовых связей на разных уровнях её структуры (концептуально-семантическом, мотивно-образном, сюжетном и др.), служат выдвижению максимальной прагматической установки и тем самым созданию смысловой целостности.

Последний в КС раздел «**Нелёгкая память (1975–2000)**» знаменует первую временную веху в творчестве поэта. Главный нерв этого раздела – это лирика философского и гражданского плана. Это стихи о памяти, о её возвращении русскому человеку, народу (в текстах это выражается соположением «я» и «мы»), а вместе с нею и веры в Бога, в матушку Русь. Это стихи о современнике, мятущемся в духовных поисках, о реалиях жизни на сломе эпох: *Нас помянут потом, я за это сто раз помолюсь, / Достучусь, докричусь, даже если, как рыба об лёд, / Как в столетие своём сохранили мы матушку Русь, / Как толкнули мы время и двинулось время вперёд* (с. 320). И о той дороге, которая *на небо тянется / От всей Руси, / От всей Руси!* (с. 359). И, наверное, так и должно было быть в годы, когда в отношениях людских стал возобладать холодный прагматический расчёт: *Раньше мы жили кровью и сердцем, / Сегодня – опытом и умом* (с. 334), когда *в безверии злом* рушилось государство, когда церкви, призванные спасать и защищать человека, сами стали нуждаться в защите от поругания: *А утром выйдешь – сердце схватит, / Не от того, что этажи, / А что церквушка на Арбате, / Как шарик ёлочный дрожит* (с. 326), когда расшатывались нравственные опоры бытия, нищали и исчезали деревни, когда, казалось бы, уже *нет ощущения праздника / И не будет уже никогда* (с. 366), когда ничего не оставалось, кроме как *Сжимать виски, очнувшись от угара, / Что делать нам с остатками страны?* (с. 327).

Стихи о *нелёгкой памяти* – это стихи об утратах, об ушедших, о *сгинувших, прошедших незаметно*. И о человеке, противостоящем тьме: *Оглянитесь, назад раскрутите / Бесконечную память мою, / Это я, белым светом забытый, / Перед тьмой, как солдатик, стою* (с. 350).

Как бесснежная зимняя заметь,
Как лихих переулков сквозняк,
Нас пронзает нелёгкая память,
Нас ночами утраты казнят.

Не откупишься даже стихами
От старинной печали своей,
Всё сквозит и сквозит – не стихает,
Всё горит и горит веселей (с. 348).

В стихах Воротнина память предстаёт олицетворённой, одухотворённой, самоценной и деятельностной стихией, сущностью: она *оживает во плоти* (с. 313); она останавливает и возвращает время; прошлое обращает в настоящее, сопresentствующее здесь и сейчас, она являет вечное: *Я стою и смотрю – повернулось времён колесо* (с. 320). Память *уходящих крестит по пути* (с. 313), она *ведёт нас... иногда, / От тепла к дождям пустым и гулким, / К мокрым птицам, к серым переулкам, / В безвозвратно-сырые года* (с. 318), она *казнит и очищает совесть, душу, возрождает её, даёт силы жить, она собирает на войну*.

В поэтическом определении Воротнина память – это след родимой пыли, который тянется за человеком из прошлого, из далёких веков, это то, что в человеке, народе находится в подкорке: *Откуда терпкий запах крови помню? / Откуда по ночам глухим тоска? / И почему пред каждой колокольней / Невольно к шапке тянется рука?* (с. 328), то, что противостоит забвению, разрушению, исчезновению человеческого в человеке, это витальный источник душевных и духовных сил, не дающий человеку превратиться в бездумный механизм, не имеющий корней: *Опять мой рост равняют к колесу, / А я хочу примериться к деревьям* (с. 358). Память – это духовное бремя и чувство свободы, без которой жизнь лишается смысла, поскольку свобода и есть жизнь, дарующая человеку право выбора: *И зачем мне права и свобода, / Если вольным рождён на земле* (с. 361). Смыслы, реализуемые мотивом памяти, переходя из раздела в раздел и облекаясь каждый раз в новые образно-поэтические формы, способствуют «собираанию цикла» в КС и, следовательно, оформлению её концептуально-семантического единства.

Следующий по времени раздел – это «**Осень в райских садах (2000–2006)**». Мотивы в нём прежние, но вот звучат они не столь резко, не столь ожесточённо, а часто с грустью или тихой радостью, в них просвечивается то христианское сорадование, которое было так свойственно пушкинской поэзии. В стихах этого раздела много тихого света – от свечи, луны, солнца: *И горький лунный свет остужен до бела. <...> Чтoб легче видеть свет, наплыв холодной влаги / С оконного стекла, как слёзы, я сотру* (с. 294); *Не спеши и со мной задержись / В этом времени светлом и сумтном* (с. 290), живого тепла: *Свет и тихий, и тёплый, и сочный, / Взгляд прищуришь – до неба луга* (с. 288). В них ощущается желание лирического героя жить, успеть сделать нужное, важное: *Ещё не вышел срок, / Ещё бежит по венам / Волной горячий ток* (с. 280). В них есть боль, но она иная, не кричащая, а приглушённая, утихающая, и это от осознания неминуемого расставания: *боль затихла, как ночной кузнечик* (с. 278). Горстка стихов, посвящённых родным людям, преисполнена светлой печали, непоказной сыновней заботы и любви:

На пять минут зайду едва-едва,
И снова я ребёнок с нею рядом,
– Жива? – Да, слава Господу, жива.
А больше мне и ничего не надо.

Легонько в грудь уткнётся головой,
Ей мой приход – последняя отрада.
– Живой? – Да, слава Богу, мам, живой.
А больше ей и ничего не надо.

И горькой щемящей вины, и неизбежной жалости – теми чувствами, которые всегда приходят с опозданием и остаются в памяти навсегда: *Вот она последняя дорога, / По листве, опавшей в благодать... Я тебя жалею с опозданием, / Мне немало выпало успеть, / Целовать последним целованием / И последней жалостью жалеть («Отцу», с. 304); Мне приснился отец, выбегаю встречать за ворота! / Я ему расскажу, что наделало время со мной. <...> Я к отцу с каждым днем всё сильнее наполняюсь любовью, / Мне любовь не избыть, и она переходит в тоску (с. 287).*

Примечателен также этот раздел тем, что в его стихах расширяется географическое пространство, предметом изображения становятся, например, пражская весна: *В этом городе пиво дешевле, чем чай... / И орган поднебесный чужую печаль / По сердцам, как вино, разливают (с. 275); римские каникулы: В вечном городе вечный покой, / Ни движенья, ни ветра, ни смуты, / Позабитый в веках часовой / Измеряет веками минуты. / Сыты голуби, голоден Тибр, / Обескровлено древнее русло (с. 281).* Однако прекрасные виды, древние памятники героям, отлаженный до автоматизма быт – это всё завораживает, но не стирает границу между своим и чужим пространством и пробуждает щемящую грусть о тихой родине: *В этот город весенний из лютной пурги / Я, как будто бы с неба, свалился, / И, по каменным плитам сверяя шаги, / Не жалею, что здесь не родился. / А люблю и жалею родимый свой край (с. 275); И душа отчего голосит / И стремится в родные потёмки, / В край, где дым деревянный висит / Да следы замечает позёмка (с. 281).* Это ощущение смятения при восприятии чужого пространства сохраняется и в последующих разделах. Например, в стихотворении «Черногория» тоска по родине передаётся образом *родимого волчьего ветра* (с. 262), а в стихах о тихой бухте в словенском Портороже – образом подорожника: *И одно мне было странно – / Как среди таких красот, / Чтоб затягивались раны, / Подорожник не растёт (с. 263).*

Стихи «Осени в райских садах» – во многом предвечерние, осенне-элегические, они о прожитом, пережитом,житом: *Жизнь прошла, как будто понарошку, / Неподвластна сердцу и уму, / И моя последняя дорожка – / Переход из осени во тьму. <...> Пониманье времени и Бога / Отделяет страшную черту (с. 282); Переберу по пальцам, / Сто раз проверю счёт, / Мы все здесь постояльцы, / Нам крестный путь грядёт (с. 280).* Это стихи о родине, о русской деревне, природе, написанные в лучших традициях русской лирики. В них образы из мира природы настолько знакомы и близки, насколько всегда по-новому живой и тёплой бывает встреча с давно не виденным родным: *Оград худая рябь, / Домишки в три окошка, / Заржавленная хлябь / Да ягода-морошка (с. 307); Осень в райских садах... Согрешить да покаяться, / То ли мёд на устах, / То ли кровь запекается (с. 285); Опять в полях зазеленела озимь, / И воздух утром звонок, как хрусталь, / По всем приметам наступает осень, / А осенью всегда кого-то жаль (с. 306).* Стихи периода «Осени в райских садах» можно вслед за поэтом назвать стихами зрелого возраста: *Вступаю в зрелый возраст, как*

в игру, / Не замечаю линий перехода. / Меня уже не бережёт природа, / А я себя ещё не берегу (с. 301).

Новая символическая вежа *другой жизни* – раздел «**На вечной дороге (2010–2013)**». Его название, словно якорем, держится за стихи из предшествующего раздела: *И когда последняя тревога, / Отстоитя в сердце, как вода, / Мне приснится вечная дорога, / Путь из ниоткуда в никуда (с. 353).* В этой повторяющейся поэтической формуле заключена непреложная философская мысль: наше бытие в мире – это развитие нашей самости, и развитие это неразрывно связано со временем, а телеологически – с непрерывным поиском смысла бытия, идеала, к которому мы стремимся, но который недостижим. Об этих поисках красноречиво говорит рифма *дорога – до Бога* в стихотворении «Память, память! То время, то место»: *Как темна и протяжна дорога! / Как метели метут широко! / Как далеко-далеко до Бога, / Как до смерти опять далеко! (с. 251).* И от стихотворения к стихотворению эта мысль, отсылающая к размышлениям Достоевского о Христе, звучит всё настойчивей, ставя непростые вопросы о вере и безверии, о том, кто ты есть в этом мире, чем живёшь и перед кем тебе держать ответ: *И если я не жил, откуда эта память, / Откуда эта даль, откуда эта высь? / Как яростно гудит во мне тугое пламя / И в тёмные углы бросается, как рысь! / А если всё же жил, беспмятство откуда? / Безверие за что, и долгий путь – куда? (с. 248).*

Семантика названия «На вечной дороге» интегрирует ключевые и сочленённые в КС мотивы памяти, поминовения, родины: *И ставлю я, пусть запоздало, / Две свечки, душа за душой, / Во здравие родины малой, / Во славу и силу большой (с. 239),* дороги к Небесному Граду: *Будет время и мне собирать землянику с откосов / По дороге в былинный, лесами укутанный град (с. 242); И пока я живой, посажу-ка я дуб / По весне, по прохладе, при ветре, / Улетит моя жизнь, как дыхание с губ, / А он памятник мне после смерти (с. 256);* вечного круговорота жизни и смерти: *Бесконечная жизнь, бесконечная смерть / Каждый раз переходят друг в друга (с. 240);* словотворчества: *А я в одном ботинке / Родился и хожу, / И букочки – травинки / В вязаночку вяжу. / ...Бог всех в конце дороги / От нас самих спасёт (с. 206).* Стихи этого раздела о глубокой привязанности поэта к родной земле, его вере в торжество светлых жизненных начал, об устремлённости его души к постижению Божьего промысла. Путь этот всегда истов. Отсюда их исповедальный характер. Они о времени и исторической памяти, которые, открывая свою глубину и наполненность, ставят перед человеком вопросы о проницаемости границ во времени и пространстве.

Следующий раздел с символическим названием «**Небесный щит (2013–2017)**», которое явно отсылает к библейским текстам, псалмам, где щит является символом Божьего слова и Его воли, служащих для принявшего их человека защитой от соблазнов греховного мира, лжеучений. Перифраза *небесный щит* в разных вариациях традиционно используется

поэтами в переложениях молитвы «Отче наш»: *И от лукавого избави нас, / И от всего строптивного и злого, / И да почием каждый день и час / Под сенью Твоего щита святого!* [31]. Щит символизирует также совесть, разум, интуицию человека, находящегося под Божьей защитой, его способность предвидения и предчувствия, которые указуют путь спасения от беззакония, нечестивых поступков, зла [40]. В этом разделе плотность и звучание религиозных мотивов возрастает в силу того, что их выдвижению способствует именно символическое название. И каждый из текстов этого раздела (и не только этого) воспринимается в свете коннотаций этого древнего символа.

Я искал себе кумира
Средь отеческих могил,
Было холодно и сиро,
Не хватало слёз и сил.

Но зато звезда светила,
Отражая свет во мне,
И душа моя томилась
По заветной старине.

Я в провалах бездорожья
Помнил всех, кто был забыт,
И рука держала Божья
Надо мной небесный щит (с. 142).

Чем старше становится человек, тем чаще его думы устремляются к вечным вопросам, а сознанием овладевает религиозная тоска и тревога, чем глубже он постигает законы земного бытия, тем ярче становятся воспоминания о прожитых годах и усопших родных. Именно в разделе «Небесный щит» поэт находит предельно чёткие слова для выражения постигаемого им закона бытия. Он в *притяжении отчих могил* и в их устремлении ввысь – в небо: *земля прирастает с могильною грядкой, / Скоро-скоро до неба достанет макушкой травы.*

И родные мои в эту землю ложились посмертно,
Становились землёю, крупницей, частицей её.
В этом суть бытия, в этом крепости нашей основа,
Это память мою отогрело движенье светил,
И когда постигаю закон притяженья земного,
Объясняю его притяжением отчих могил (с. 131).

Думается, что по силе образного воплощения, патриотического звучания и эмоционального воздействия это стихотворение сродни знаменитому

ахматовскому – «Родная земля» (1961). Они оба соположены, потому что в них исходная и конечная точки движения чувства находятся в одних и тех же локусах: *Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам* (Пушкин), родные земля и небеса. И тон духовный один и тот же, ибо рождён от трепетной любви к отеческому дому, *тихой моей родине: Да, для нас это грязь на калошах, / Да, для нас это хруст на зубах. / И мы мелем, и месим, и крошим / Тот ни в чём не замешанный прах. / Но ложимся в неё и станем ее, / Оттого и зовём так свободно – свою* [2, с. 292].

«Религиозная жизнь всегда личная, и личная она в своём углублении», – писал Н. Бердяев. Сама по себе религиозная тема наиболее ответственна, она требует большой правдивости, искренности, откровенности. «И правдивость эта трудна совсем не потому, что хочешь быть правдивым, а потому, что правдивость в этой сфере трудна по существу» [7, с. 156], потому что материализации в слове требуют глубинные движения внутренней жизни человека, его душевные эманации, живые эмоции. Найти для этого нужные, сообразные слова – труднейшая задача. Поэт Воротнин их находит, его слову веришь, в нём чувство искреннее, мысль ненатужная, естественная, но – этого нельзя не почувствовать – рождена она в непрестанном труде души над преображением пережитого в мудрость, жизненный опыт: *Лето Господнее, утро воскресное, / Медленный солнечный свет, / Вновь перед Богом я тварь бессловесная – / Званья и имени нет. // Но посмотрю если долго и пристально, / Мзды за погляд не берут, / То разгляжу, как под сонными листьями / Яблоки в гору растут* (с. 143). Ощутима здесь и образно-смысловая перекличка с поэтом Львом Котюковым, которого Воротнин называет своим учителем: *Мы все идём вперёд, а жизнь стоит на месте, / Но яблоки в листве круглее с каждым днём. / Летит, летит к Земле незримый Божий вестник, / А мы вослед себе идём, идём, идём...* [29, с. 244].

Каждый человек проходит свой путь к Богу – в мучительных поисках и сомнениях, через испытания и прельщения, боль и разочарования. Свой путь *преодоления боли*, промысленный и прочувствованный, и у поэта Воротнина. Думается, именно об этом поиске пути его стихотворение «Я во сне заблудился, как будто в бреду», уводящее читателя в лабиринты сна. Поэт не впервые использует онейрический топос как метафору погружения в бессознательное, исканий и прозрений, стремления к гармонии с миром. Это продолжающее философско-романтическую традицию русской лирики стихотворение примечательно тем, что первым же стихом, в силу своей явно реминисцентной природы (*Я по первому снегу иду* [25, с. 99], *Заблудился я в небе – что делать?* [34, с. 221]), оно направленно ассоциируется с мифологемой неизвестного, опасного и часто обманного пути, более того – сошествия в ад (*Я очутился в сумрачном лесу* [18, с. 7]), на что намекает второй стих: *Под ногами земля задрожала*. Лирический герой, *утратив правый путь во тьме и чаянье высот* [18, с. 7, 8], пытается обрести его и вместе с тем постичь смысл бытия. Выбор пути определяется

четырьмя сторонами света. Число *четыре* может актуализировать разные архетипические смыслы. В контексте книги его ближайшие символы-ассоциаты – это земля, целостность, равновесие, крест, «перекрестие нашего разума» (К. Юнг). В пространстве героя каждая из сторон света – это выбор нового направления поиска и новый этап в духовном развитии. Сами же географические номинации можно толковать как метонимические знаки (по смежности в пространстве) религиозных учений и практик.

На каждом новом этапе герой испытывает сходные противоречивые чувства и эмоции – замешательства, тревоги, возбуждения – и сталкивается с абсурдом. Герой неустанен в своих поисках истины, готов пересмотреть свои взгляды, устремиться в новый путь. Эти особенности нестабильного, крайне возбуждённого психического состояния, антиномии между энтузиазмом рассудка и этосом души выразительно передаются приёмами градации и контраста, реализуемыми лексико-грамматическими и композиционными средствами: *Шёл на Юг, а дорога скользила по льду, / Полз на Север – жара обжигала. / И спешил я на Запад, крестясь на Восток, / А Восток обернулся химерой.* Контраст же используется и для резкого противопоставления, с одной стороны, прошедшего времени, знаменуемого опытом приобщения к разным учениям, на который падает тень искусителя: *азарт / Математики с числами зверя, смешения безверия с верой, а с другой – желательного будущего (в тексте его выражает условное наклонение): Кто меня разбудил бы.*

И сознание моё, как кипящий поток,
Замешало безверие с верой.
Я в нелёгком походе почуял азарт
Математики с числами зверя,
И увидел, как стрелки крутились назад,

Как в ростки превращались деревья.
Кто меня разбудил бы и вывел на свет,
Напоил ключевой водою,
Чтобы я осознал – бесконечности нет,
И бессмертье прошло стороною (с. 138).

В то же время главная оппозиция, на которой держится концепция текста, – это противопоставление яви (реального ментального мира, антропологического настоящего времени я-субъекта, которое проявляет себя самым своим существованием, нахождением здесь и сейчас), и сна (возможного, ирреального мира, представленного грамматическими формами прошедшего времени и условного наклонения). Именно пребывая в яви, на ясной стороне сознания, человек начинает прокладывать путь в мрачные глубины подсознания, налаживать тропы в иные культуры, пробуждать в себе архаичные знания и верования, чтобы найти ответы

на вечные вопросы бытия о первопричинах жизни и смерти, их смысле, о вечности и времени, подвергать сомнению видимое и известное, ждать *отклика неба* (Мандельштам). Жить без этих вопросов наверняка и проще, и легче. Но насколько жизнь будет беднее без *лесной, дремучей мути* (Есенин), без веры в исцеляющую силу ключевой воды, бессмертия души: *Без полыхания крови в язычестве моём* (с. 141).

Это стихотворение Воротнина по своей философско-религиозной проблематике удивительнейшим образом созвучно стихотворению Ф. И. Тютчева «Наш век», в котором герой, *безверием палим и иссушён*, с отчаянной тоской *к свету рвётся из ночной тени и жаждет веры – но о ней не просит... // Не скажет ввек, с молитвой и слезой, / Как ни скорбит перед замкнутой дверью: / «Впусти меня! – Я верю, Боже мой! / Приди на помощь моему неверью!..»* [43, с. 180]. Размышляя над этими тютчевскими стихами и словами Антония Сурожского о «возможности творческого хаоса... в смысле неоформленного ещё бытия, в смысле клубящихся глубин, из которых постепенно может вырасти строй и красота, осмысленность», Г. Померанц отметил: «Если мы чувствуем бездну и ищем, чем её заполнить, мы будем искать Бога, пока не найдём. Чувство бездны – прямой путь к вере» [38, с. 145, 146]. И разве не об этом говорит языком образов стихотворение Воротнина? Н. Бердяев утверждал: «Бог есть моя свобода, моё достоинство духовного существа» [7, с. 163]. Но кто я без веры в чудо, кто я без причастности к бесконечной сфере знаний? Кто мы перед Богом? Эти вопросы нельзя не услышать в этом стихотворении. Они же звучат метрономом и в других стихах: *Кого Бог из нас оправдает в тщете, / Кого благодушно отметит – / Не знает никто, лишь слеза по щеке, / Как линия жизни и смерти* (с. 158).

И вот что ещё поражает: в большинстве своём стихи из этого цикла, обозначенного нами как религиозно-философский, звучат легко, приглушённо, молитвенно, они словно промыты слезой, в них царит гармония честной вопрошающей мысли и искреннего, глубоко личного, идущего из сердца чувства: *Промыта даль дождливою тоской, / К теплу и свету тянутся растения, / Я с благодатью чувствую покой, / И со смиреньем жду успокоенья* (с. 184). Это тот душевный покой, который нельзя не восчувствовать, то смирение, которому нельзя не причаститься, та благодать, которой нельзя не сорадоваться: *А в час, когда свернётся жатва, / Я прошу у тихих мест / В награду холмик – метр на два / И на ветру скрипящий крест* (с. 163). Состояние смирения соприродно душе поэта: *Иней на солнце сиреневый, / Дом мой сугробом зарос. / Я принимаю смирение, / Как принимаю мороз. / И принимая, не ведаю – Позже, на самом краю / Время студёное, бедное / Примет ли душу мою?* (с. 187). И естественное чувство любви к Богу передаётся словами понятными и близкими, самыми древними, высокими и родными: *Но в Божьем образе державном / Сияют дедовы глаза* (с. 185); *И под сердце неизбежно / Пробирается испуг – / Я не Божий сын, конечно, / Но, быть может, Божий внук* (с. 169).

Воротнин обладает даром не просто созерцать божественную красоту мира, но и переливать её в те единственно верные слова, которые позволяют прозревать сквозь них, как в потоках зыблущего света творится в бесстрашном цветении жизнь природы: *Эти Божьи дни так легки на свету, / Как полёт на качелях висячих, / Что живу – не дышу и при этом цвету, / Словно Божий цветок одуванчик* («Июль», с. 153). Свет, цвет, звук (*И услышать пчелиное пенье!*) – всё здесь. И динамика, напряженье, удаль, стремленье – всё в слове-жесте, слове-движении, точном в своей зримости и осязательности: *Знаю я, на ветру не сносить головы; И тянусь, чтобы вырасти выше травы...* Природа в стихах Воротнина и как человек, и для человека, и человек в ней как её венец.

В книге много стихов, которые поражают силой поэтического и философского обобщения, многозначностью образа, его ассоциативным детерминизмом, звуковой и семантической пластикой, гармонией формы и содержания. Эстетическая эмоция, возникающая при осмыслении образного содержания такого текста, его принципиальной смысловой полифонии, что называется, достигает своего апогея. Примером тому может служить стихотворение «Время лечит болью нелюдимой»:

Время лечит болью нелюдимой,
Каменеет холодом в реке,
И слеза, как коготь ястребиный,
Прорезает русло на щеке.

Время держит в пальцах узловатых
Крепко так, что дня не проживёшь,
И легко прощает виноватых,
И невинных ставит на правёж (с. 171).

Стихи впечатляют монументальным и олицетворённым образом времени, в котором угадываются черты мифологического бога Хроноса. Жизнь, история, прошлое и настоящее – всё в его тотальной власти, всё в его узловатых пальцах. И судьба государств, народов, и судьба каждого из нас – виновных и невинных. Вершимый временем суд с обыденной точки зрения едва ли можно назвать справедливым. Последние строки поражают своей безысходной аксиоматичностью. И последним аккордом, кодой – словом *правёж* в диапазоне всех его значений и ассоциаций – это и ‘насильственное взыскание долга’, и ‘публичное наказание батогами’, это и *долг платежом красен*, это и *мне отмщение и аз воздам*, это и *Там били женщину кнутом / Крестьянку молодую* [36, с. 36], это и «*На правёж – в решётку – на кол! / Вон, холоп!*» / *Иван заплакал* [22], это концентрат той социальной боли, которой пропитана наша история, наша действительность и наша поэзия. Это и другие стихи Воротнина, где слово *правёж* связано с русским хронотопом – историческим, общественным, литературным: *Если мысль твоя крамольна, / Будь любезен на правёж!* (с. 30); *Лишь*

поверивший в слово и дело, / Переживший крутёж и правёж, / Знает, как заворачивать стрелы, / Помнит, как заговаривать дождь (с. 95); Как жить теперь, товарищ, / Как выдержать правёж? / И бога не обманешь, / И людям не соврёшь (с. 85).

Но время и лечит. Исцеляющая сила времени в памяти. Боль – чувственная метка событий в жизни и истории. Помнится ведь, прежде всего, то, что было пережито с болью, что через года и века отзывается болью: *Время лечит болью нелюдимой*. Болью от оставленности, одиночества, нелюдимости. Болью, испытываемой повсечасно «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины... при виде всего, что совершается дома». И на воротнинский образ *в пальцах узловатых* эхом отзываются строчки В. Тушновой: *Вот говорят: Россия... / Реченьки да берёзки... / А я твои руки вижу, / узловатые руки, жёсткие...* [47, с. 250] И *узловатых дней колена* О. Мандельштама [34, с. 120] проткнутся в памяти. Этой неизбывной болью пропитана вся ткань стихотворения.

Поэт и время, шум времени, гул времени, знаки беды во времени, судьба России – все эти сквозные образы-мотивы поэзии Воротнина эксплицитно или имплицитно проявляются в этом тексте. Такими отмеченными семантикой боли, тяжести, вины словесными рядами, направляемыми ими ассоциациями и создаётся образ автора, слиянного со своим героем. Через мостики-ассоциации память читателя скользит от одной возникающей картины к другой. Вот поэт в виде утёса-великана с ликом, изборождённым вековыми морщинами: *И слеза, как коготь ястребиный, / Прорезает русло на щеке*. Вот он высится над *нелюдимым нашим морем, в роковом просторе* которого много бед погребено. Нелюдимое море. Нелюдимая боль. Одиночества боль. Вот он *не первый воин, не последний* (А. Блок), *в белой горестной рубашке* (Н. Рубцов) *над вечным покоем* (И. Левитан), над рекой, которая то *течёт лениво и моет берега* (А. Блок), то *каменеет холодом...* (с. 171). Несомненно, что и этим стихотворением Воротнин талантливо продолжает традицию, идущую от лучших образцов русской гражданской и философской лирики.

Как раскрывается талант поэта преобразовать слово, выстраивать в нём смысловую перспективу, делать его полифоничным, предельно эмоциогенным и ассоциогенным, создавать парадоксальные в семантическом плане образы, можно видеть и в стихотворении «Не согреть небеса папиросами», в котором встречаем метафорический образ *стоеросового дождя*. По сходству зрительных впечатлений этот образ связывается с прямо растущими деревьями. Значит, это дождь, который идёт прямо, стоямя, во весь рост. Такой дождь называют либо ливнем (дождь как из ведра), либо обложным, затажным.

Не согреть небеса папиросами,
Рук не хватит, чтоб землю обнять,
И над родиной дождь стоеросовый
Всею жизнью моей не унять.

Но копчу небеса со старанием,
Грунт сырой прижимаю к груди,
И живу, будто знаю заранее,
Что не кончатся эти дожди (с. 180).

В стихотворении дождь не просто сильный и затяжной, он нескончаем, и унять его невозможно. Возникающие смысловые связи между образами *стоеросового дождя* и *грунтом сырым* порождают направленные ассоциации с народнопоэтическим образом *матери сырой земли* и прецедентными стихами русских поэтов о родине, России. Вспомним хотя бы выдвигаемую эпиграфом к «Думе о Ленине» М. Исаковского народную поэтику: *Когда вырастешь, дочка, отдадут тебя замуж / В деревню большую, в деревню чужую / Мужики там все злые – топорами секутся / А по будням там дождь и по праздникам дождь...* (*Из старой русской народной песни*). ...*Одно было счастье – по будням ненастье, / По будням ненастье, а в праздники – дождь* [21].

В стихах Воротнина этот традиционный и эмоционально насыщенный образ становится ключевым. При этом в зоне его ассоциативно-смыслового охвата оказываются самобытные черты России, русского народа, чувство родины у поэта, его размышления о её трудной судьбе, русском пути: *Здесь живые до смерти с виной пред собою живут. <...> Солнце выдержит круг, не навеки дожди и ошуды, / Жизнь рубахой на мне, тяжела, но с родного плеча* (с. 81); *Вечный дождь, беспросветная слякоть, / Приболела земля от воды* (с. 120). И о своей судьбе тоже, ибо обе они связаны: *А пока в моих пределах / Дождь пожизненный стоит* (с. 147). Чаще всего дождь ассоциируется с тоской, болью, несчастьем, болезнью, страшными страницами русской истории: *Я живу во тьму и холод, / Каждый день мой перемолот, / И дожди всегда за ворот, / Солнце вижу лишь во сне* (с. 104). Но есть и иное настроение, даруемое дождём, есть иная сила у дождя, ведомая всем: *Шагну под дождь, такой знакомый с детства, / Он снимет боль с усталого лица* (с. 330).

Именно такого плана образы, создавая ассоциативно-смысловые единства, отражают цельное художественное сознание поэта, дают представление о его художественной картине мира (национальной по своему духу), а тексту придают свойства эстетического совершенства, когда даже в отдельной взятой его строке, казалось бы, ясной по смыслу, вдруг обнаруживается бездна сложных и часто противоречивых смыслов: *Этот дождь, как монгольские стрелы, / Из веков и ещё на века* (с. 95). Здесь и пронизывающее насквозь ощущение зябкости, сырости, промозглости, дискомфорта, опасности, внезапности, здесь и чувство тоски, здесь и эхо истории, здесь и нерадостная перспектива на века, здесь и отзвуки, скажем, блоковских «Скифов», здесь и реплика поэта, обращённая к прошлым его стихам-картинам, на которых всё тот же, но другой дождь. И этим тоже стихи Воротнина интересны и дороги. За его образами угадываются

знакомые читателю по личному опыту ситуации, но воспринимаются они неожиданно свежо, ибо пропущены сквозь призму индивидуального эстетического опыта художника. Через литературно-фольклорные ассоциации актуализируются и те концептуальные смыслы образа дождя, которые в сознании русских философов связывались с материнским, женским, волплым началом русской земли. В ореоле таких коннотаций описывали Россию Н. Бердяев в «Больной России»: «Россия – земля покорная, женственная» [8, с. 5], З. Гиппиус: *Нет, волгая земля, сырая; только и может – тихо тлеть; мы знаем, почему она такая, почему огню на ней не гореть* [16, с. 245].

В то же время парадоксальным образом смыслы этого плана увязываются у Воротнина с иным аспектом *стоеросового дождя*, мотивированным негативно-оценочным зарядом ряда фразеологизмов с ключевым словом *стоеросовый* (дубина, башка, пень, балда); глуп, как дерево стоеросовое и т. д. И, следовательно, с ключевым же в русской культуре концептом «дурак». Литературных ассоциатов у него много, из ближайшего времени вспомним строки из стихотворения Е. Каминского: *здесь, меж Вяткой и Тверью, вся правда – у дурня Ивана, / даже если у датского принца заглавная роль* [27].

Но обратим внимание: в тексте *стоеросовый дождь* – над родиной, что порождает ещё одно метафорическое и немаловажное в этом тексте значение: это «дурные» потоки глупости, лжи, обмана, клеветы, наветов, потоки пропаганды и дезинформации. Как видим, этот образ, а вместе с ним и весь текст, характеризуется богатейшим ассоциативно-смысловым потенциалом (это и непогода, хлябь небесная, тьма крошечная, это и *стремленье всех надземных сил* (Лермонтов), *слёзы грозовые* (Блок), это и силы небесные, и манна небесная, роса (спрятанная внутри слова *стоеросовый*). И все они участвуют в создании многогранного образа России – под знаком *небесного щита*, который вселяет чувство оптимизма: *Дождь гуляет по отчизне, / Но я верю наперёд – / Этот дождь короче жизни, / Подожду, и он пройдёт. / В ясном небе загорится / Путеводная звезда* (с. 147). Под знаком небесного щита приходит и осознание того, что жизнь входит в тот период, когда *И путь уже не путь, / А тихая прогулка*. Когда ощущения, чувства, даруемые жизнью, обостряются, когда начинаешь ценить прелесть мгновений и очаровательных мелочей: *И слаще мёда соль, / И ласкова прохлада, / И боль уже не боль, / А поздняя услада* (с. 186).

Образ из этого стихотворения дал название предпоследнему по времени разделу – «**Поздняя услада. 2012–2017**». И в этом, и в последнем (первом) разделе «**Старше жизни (2018–2023)**» поэт остаётся в кругу прежних тем, проблем и мотивов. Но это вовсе не говорит об исчерпанности его поэтической мысли, о его творческой стагнации. Напротив, свидетельствует о стабильном характере ценностных установок поэта, его эстетической призмы мирозидения, мироощущения, о не утраченной с годами силе поэтической хватки и житейской мудрости: *И космоса движенье / Сквозь млечные ходы, / Снимаю отраженья / От капельки воды*

(с. 94). От раздела к разделу всё отчетливее проявляется индивидуальность и самобытность поэта, его способность к обострѐнному восприятию всех явлений жизни и отражению в стихах её дыхания, вызванных ею движений души: *Вот и чувствую – мѣрзлая заметь / накрывает меня с головой, / И душа, обращѐнная в память, / Прирастает к тоске мировой* (с. 25), сопряжению современности и истории: *Мы вернулись на круг и опять в суете / Переходит буйство в бунтарство. / Он горит на кресте, мы горим на кресте, / согреваем родное пространство* (с. 24), прозреванию картин прошлого: *Сквозь тьму веков, тоску и расстоянья, / Я вижу тех, кто рекам дал названья, / Кто свет взрастил из первого зерна* (с. 51), и главное – его способность «заражать чувствами» (Л. Толстой) своего читателя. Талант поэта идёт по пути возрастания поэтического мастерства, всё более чѐткого прорисовывания как горизонталей, так и вертикалей своего поэтического мира, усиления суггестивного и ассоциативного начал лирики, углубления смысловой перспективы образа, насыщения его глубоко личными чувствами и эмоциями.

Неизменные темы и мотивы, переходя из раздела в раздел, устанавливают прочные ассоциативно-диалогические отношения между текстами. Реплики из последнего раздела находят ответ в предыдущих, значительно отстоящих во времени. Это не автоцитация, не повторение себя. Это всё тот же диалог с самим собою и временем, погружение в толщу русской жизни и культуры, насыщение образов новыми смыслами. Так, например, в книге много стихов о смерти. Лирический герой часто словно балансирует на едва заметной черте между бытием и небытием, жизнью и смертью. Именно таким, в состоянии трагедийного предчувствия беды, предстаёт он в стихотворении из раздела «Вечная дорога»: *Граница меж светом и мраком / Сегодня проходит по мне. / ...Мне тяжело держать равновесье, / И страшно шагнуть не туда. // На сердце тревожная смута, / Не чуёт опоры ступня, / Чтоб выжил я в эти минуты, / Ты помни живого меня* (с. 221). И как жизнеутверждающая антитеза к нему звучат стихи из раздела «Старше жизни»: *И поздний возраст ничего не значит. / На сердце – утро. / Вечность – впереди* (с. 48), *Не прощай, говорю, до свиданья! Мы увидимся в той стороне, / Кто до срока, а кто с опозданием, / Перед вечностью все наравне* (с. 36).

Не прерывает своего звучания в этих разделах и мотив русского пространства. Свойственные северному топосу черты: «единство природного и культурного, прошлого и настоящего, бытового и сакрального» [15, с. 23] – воплощаются во многих текстах, например, в стихотворении «Архангельск», написанном в лучших традициях авторов русского Северного текста: *Не същёт Господь виноватых, / Когда, как иголку в стогу, / С холмов среднерусских покатых / Увидит Архангельск в снегу. // Поглядит копчѐные срубы, / Болота слезой оживит / И спросит: «Начищены ль трубы, / В какие Архангел трубит?»* (с. 108). Пространственные образы Русского Севера здесь символизируют

средоточие жизненного, духовного начала, то самое сакральное место, где вечное проявляет себя в настоящем и человек причащается к вечному.

Век назад Б. Пастернак высказал мысль, что в природе «от каждой умирающей личности остаётся доля... неумирающей, родовой субъективности, которая содержалась в человеке при жизни и которую он участвовал в истории человеческого существования». Это сверхличное качество улавливается нами в форме колебаний звуковых и световых волн, подобно ощущаемым нами звукам и краскам. И только художник способен выразить это сверхличное свойство человека и тем самым пресуществить бессмертие [37, с. 214].

Выказанная Воротниным в послесловии мысль о бессмертии может быть понята в том ключе, в котором размышляли о смерти и бессмертии многие поэты, например Бродский: *Бессмертия у смерти не прошу / Испуганный, возлюбленный и нищий, – / но с каждым днём я прожитым дышу / уверенней и сладостней и чище* [10, с. 137]. Однако по прочтении «Деревянной звезды» мысль о бессмертии перестаёт быть общим местом, а становится сродни пастернаковской. В КС она находит выражение через множество психологически правдивых ситуаций прощания с усопшими родными, сохранения связи с ними, в мифопоэтической символике: *Поколенья во мгле, не связать времена, / Дальше прадеда не заглянуть, / Но из вечности взглядом прикрыта спина / И начертан отеческий путь* (с. 89); *Мы уходим туда не с вещами, / Вещи дольше обычно живут. <...> Чтob спросонья в тягучем тумане / Слышал я сквозь столетний гранит, / Как у прадеда в чайном стакане / Колокольчиком ложка звенит* (с. 110).

В мировой поэзии метафизические категории жизни и смерти (как и сердца и ума) находят выражение в традиционной антитезе *огонь – холод*, в образах, наверное, единственно верных для того, чтобы передать осязательные ощущения человека, находящегося в том пугающе-странном предпороговом состоянии (*рубеж* – то, что отделяет одно от другого, предел чего-либо, граница), когда осознаётся неминуемость и близость перехода из этого мира, который ещё согревает душу маленьким огоньком свечи, в мир иной – посмертный, неведомый и холодный. Завершает «Деревянную звезду» исполненное символических смыслов стихотворение, которое включено в дизайн обложки. На её оборотной, закрывающей книгу стороне, поверх изображения широкого клуба белого дыма, струящегося вверх из печной трубы, на рубеже между поэтическим миром КС и миром действительным, впечатано вот это стихотворение Воротнина:

К какому рубежу
Лета меня готовят,
Огонь в руках держу,
А ощущаю холод.
И в памяти моей
Иных земель поверья,

Вода других морей,
Других лесов деревья.
Иль это миражи,
Иль это совпадения,
Иль очень долго жил
До своего рожденья.

Через такие строки идёт ток к ключевому в русской «онтологической» литературе мотиву памяти/беспамятства и ставшему прецедентным айтма-товскому образу манкурта. Память лирического героя этого стихотворения пробуждает видения из далёких мифоисторических времён. О чём они, эти воспоминания, видения? Об утрачиваемом *строгом рае* (Баратынский), *мёртвом, мёрзлом рае* (Адамович)?.. О возвращении в вечную обитель частицей космоса?.. Из земного времени в вечность, в пространство инобытия? О бессмертии смертного? С чередой таких вопросов смотришь на закрытую книгу поэта, вчитываясь в это последнее, «миражное» стихотворение, которое, преодолевая горизонт, очерчиваемый рамками книжного пространства, вместе с отеческим дымом истекает в небо, духосферу, вечность...

КС Ю. И. Воротнина «Деревянная звезда» заключает в себе целостный поэтический мир русского поэта и гражданина, который переплавляет боль социальную в глубоко личную, обращает читателя в сторону той русской классической традиции, в которой господствуют пушкинский принцип сообразности и соразмерности, та стилевая установка, которую Л. Н. Толстой называл «единством самобытного нравственного отношения автора к предмету» [41, с. 241]. Целостность КС обуславливается максимальной авторской установкой – верой в Россию и русского человека. Вера эта пронизывает весь поэтический строй книги, скрепляет все её временные пласты, определяет цельность данного во времени своего духовного развития лирического героя – свидетеля и участника творящейся новой истории России, хранителя и защитника её вековых ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адамович Г. В. Сомнения и надежды // Адамович Г. В. Одиночество и свобода. СПб.: Алетейя, 2002, С. 287–306.
2. Ахматова А. А. Сочинения в 2 тт. М.: «Правда», «Огонёк», 1990. Т. 1. 448 с.
3. Бальмонт К. Поэзия как волшебство // Бальмонт К. Стозвучные песни. Сочинения (избр. стихи и проза). Ярославль: Верхне-Волжск. книж. изд-во, 1990. С. 281–301.
4. Барковская Н. В. Книга стихов как теоретическая проблема / Барковская Н. В. Верина У. Ю., Гутрина Л. Д. // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 20–30.
5. Башлачёв А. Вечный пост // URL: <https://www.culture.ru/poems/218/vechnyi-post> (дата обращения: 11.10.2023).
6. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
7. Бердяев Н. А. Самопознание. М.: Плюс-Минус, 2004. 329 с.
8. Бердяев Н. А. Судьба России. М.: Изд-во МГУ, 1990. 256 с.
9. Блок А. А. Полное собр. соч. и писем в 20 тт. Стихотворения. М.: Наука, 1997. Кн. 1. 638 с.

10. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 1. 304 с.
11. *Васильев П.* Избранные стихотворения и поэмы. М.: Худож. лит., 1957. 487 с.
12. *Воротнин Ю. И.* Деревянная звезда. Полное собр. стихотворений, написанных в период с 1975 по 2023 год. Коломна: Серебро Слов, 2023. 372 с.
13. *Воротнин Ю.* Не справляли обряд, не держали поста // URL: <https://stihi.ru/2017/01/15/10682> (дата обращения: 26.01.2024).
14. *Воротнин Ю.* Мандельштам // URL: https://vk.com/id708582855?w=wall708582855_4311%2Fall (дата обращения: 12.09.2023).
15. *Галимова Е. Ш.* Северный текст русской литературы: методология исследования // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: коллективная монография. Архангельск, 2017. С. 9–26.
16. *Гиппиус З. Н.* Сочинения: Стихотворения. Проза. Л.: Худож. лит., 1991. С. 245–246.
17. *Гудкова С. П.* Крупные жанровые формы в современной русской поэзии Мордовии. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2016. 208 с.
18. *Данте А.* Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. СПб.: Кристалл, Респекс 1998. 704 с.
19. Знакомство с автором. Юрий Воротнин // URL: <https://litbook.ru/article/6811/> (дата обращения: 25.11.2023).
20. *Ильин И. А.* Основы христианской культуры. Мюнхен: Изд. Обители Преп. Иова Почаевского в Мюнхене, 1990. 51 с.
21. *Исаковский М.* Дума о Ленине // URL: <https://www.culture.ru/poems/36462/duma-o-lenine> (дата обращения: 27.04.23).
22. *Ершов П.* Конёк-горбунок // URL: <https://www.culture.ru/poems/42188/konyok-gorbunok> (дата обращения: 24.01.2024).
23. *Есаулов И. А.* Категория соборности в русской литературе (к постановке проблемы) // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-sobornosti-v-russkoy-literature-k-postanovke-problemy/viewer> (дата обращения: 20.01.2024).
24. *Есенин С. А.* Ключи Марии // Есенин С. А. Собр. соч. в 3-х тт. М.: Правда, 1983. Т. 3. С. 141–160.
25. *Есенин С. А.* Собр. соч. в 2 тт. М.: Сов. Россия, 1991. Т. 1. Стихотворения, поэмы. С. 287–289.
26. *Жуковский В. А.* Сон // Баллады и стихи. Минск: Юнацтва, 1989. С. 70.
27. *Каминский Е.* Стихи // URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2007/4/stihi-1066.html> (дата обращения: 05.11.2023).
28. *Кожина Н. А.* Заглавие художественного произведения // Проблемы структурной лингвистики. 1984: сб. науч. трудов / отв. ред. В. П. Григорьев. М.: Наука, 1988. С. 167–183.
29. *Котюков Л. К.* Львиная доля. Собр. избр. сочинений. М.: Серебро слов, 2021. 544 с.
30. *Кузьмина Н. А.* Книга стихов как свертхтекст // *Respectus philologicus*. 2011. № 19(24). С. 19–30.

31. *Кюхельбекер В.* Дневник (1831–1845) // URL: <http://kyuhelbeker.lit-info.ru/kyuhelbeker/dnevnik/1832-stranica-1.htm> (дата обращения: 22.01.2024).
32. *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч. в 4 тт. М.: Худож. лит. 1983. Т. 1.. Стихотворения. С. 185.
33. *Лошаков А. Г.* О принципах организации локальных и именных свертхтекстов // Северный текст русской литературы / сост. и отв. ред. Е. Ш. Галимова / Вып. 4. Структура и контекст. Архангельск: КИРА, 2018. С. 5–21.
34. *Мандельштам О. Э.* Стихотворения. Петрозаводск: Карелия, 1990. 271 с.
35. *Мирошникова О. В.* Ансамбль итоговых книг в русской поэзии: проблема метациклизации // Европейский лирический цикл. Историческое и сравнительное изучение. Материалы междунар. науч. конф. 2001. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. С. 140–160.
36. *Некрасов Н. А.* Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1989. 591 с.
37. *Пастернак Б. Л.* Об искусстве: «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. 399 с.
38. *Померанц Г., Миркина З.* В тени Вавилонской башни. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
39. *Росков А. А.* Украденное небо: избр. стихотворения. Архангельск: Правда Севера, 2010. 351 с.
40. Словарь духовно-образного значения слов и изречений Библии // URL: <https://bibleword.info/symbol/sch/1080-schit.html> (дата обращения: 25.10.2023).
41. *Толстой Л. Н.* Предисловие к сочинениям Гюи де Мопассана // Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 тт. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 225–247.
42. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука, 1983. С. 227–285.
43. *Тютчев Ф. И.* Стихотворения / сост. Л. Озерова. М.: Худож. лит., 1986. 287 с.
44. *Филонов Е. А.* «Бытие как книга»: топос – формула – клише (к проблеме топике Нового времени) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2020, 17 (2): 196–216. // URL: <https://doi.org/10.21638/spbu09.2020.203/> (дата обращения: 20.10.2023).
45. *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
46. *Хикмет Н.* Как Керем / Перевод Л. Мартынова // Хикмет Н. Избр. стихи. М.: Правда 1950. 48 с.
47. «Это в сердце было в моём». Страницы советской поэзии / сост. И. К. Сушилина. М.: Сов. Россия. 1988. 352 с.
48. *Цветаева М. И.* Избранные произведения. М.: Сов. писатель, 1965. 810 с.

ИМЯ И ОБРАЗ ПРОТОПОПА АВВАКУМА В РАЗЛИЧНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМАХ (Ф. АБРАМОВ И Э. ЛИМОНОВ)

Аннотация: В статье предлагается опыт сопоставления судеб, черт личностного поведения Ф. А. Абрамова и Э. Лимонова. Проводится анализ рассказа Абрамова «Из колена Аввакумова» и глав «Книги воды» Лимонова. Точкой схождения Ф. Абрамова и Э. Лимонова является имя протопопа Аввакума. Образ Аввакума не создаётся писателями в результате литературного сочинительства, вероятно, потому, что воспринимается ими как живой и высокий прототип, в котором у каждого есть глубоко личная заинтересованность.

Ключевые слова: Фёдор Абрамов; Эдуард Лимонов; протопоп Аввакум; старообрядчество.

1

Прежде чем рассмотреть воплощение имени и образа протопопа Аввакума в художественных системах произведений Ф. А. Абрамова и Э. Лимонова, проведем сопоставление данных авторов в ряде аспектов.

Писатели разных поколений, Абрамов (1920–1983) и Лимонов (1943–2020) близки как будто бы только опытом добровольного участия в войне. В начале Великой Отечественной войны Фёдор Александрович пошёл добровольцем на фронт. Эдуард Лимонов воевал в 1990-е годы на стороне православных сербов в трёх сербских войнах, также принимал участие в военных конфликтах в Приднестровье и в Абхазии.

Абрамов – коммунист.

Лимонов – из третьей волны эмиграции, по возвращении в Россию создал радикальную оппозиционную партию, был арестован, отбывал наказание в тюрьме.

Абрамов – наиболее значительный писатель реалистического литературного направления, именуемого «деревенской прозой».

Лимонова объясняют в эстетике контркультурного романа либо в координатах постмодернистского художественного мышления, называют «классиком жанра автофикшен» [32].

Несмотря на очевидные различия, обнаруживаются точки сближения, сходство как в литературно-художественной деятельности, так и в поведении, а также в восприятии обоих писателей близким окружением.

Посвященный 100-летию со дня рождения писателя номер журнала «Двина» имел на обложке заголовок «Фёдор Абрамов – Аввакум XX века».

Когда происходил суд над Лимоновым, соратники и литераторы сравнивали его судьбу с судьбой опального Аввакума.

Оба писателя признавали эту связь, обуславливая право на неё своими предками.

Старообрядческие корни Абрамова ему были известны. Они задокументированы в научной литературе: «И дед по линии отца писателя, и бабка по линии матери в ответ на вопрос о вероисповедании заявили о своей принадлежности к старообрядцам филипповского толка. И это официально отмечено в переписном документе. А все их дети зарегистрированы как православные. <...> Веркола в XIX веке была одним из крупных центров пинежского раскольниковства» [29, с. 10]; «репрессивные действия властей побуждали раскольников лавировать. Очевидно, что после переписи 1897 г. некоторые представители молодого поколения возвратились “в раскол”. Свидетельство об этом мы находим не только в документах, но и у самого Фёдора Александровича, утверждавшего, что его “родная тетушка Ирина... была очень религиозная, староверка”, хотя, как уже отмечалось выше, по переписи 1897 г. она значится как православная» [29, с. 12].

Лимонов в эссе «О вишнях», вошедшем в книгу «Дети гламурного рая» (2008), также ссылается на имеющиеся разыскания: «Вероятнее всего, по отцу я потомок украинских запорожских казаков, бежавших после разгрома Сечи на Дону. Отец мой, Вениамин Иванович Савенко, родился в городе Боброве Воронежской области, согласно историкам, где-то в этих местах родился отец Степана Разина Тимофей. <...> В восемнадцать лет я работал в одной бригаде с семьёй сварщиков Золотаренко. Их отца звали Захар. Он был историком-любителем и где-то в книгах раскопал моего будто бы предка полковника Запорожской Сечи Савенко. Как бы там ни было, человек из меня получился строптивый и непокорный. Впрочем, в этом виновна, может быть, и материнская кровь: Зыбины вышли из Нижегородской губернии, из мест вблизи сельца Григорово, где родился протопоп Аввакум. А может, я удался сразу в обе линии предков, и именно поэтому у меня такое количество врагов» [20].

Сущностные черты характера обоих писателей современники связывали именно с национальными чертами протопопа Аввакума.

Психологический портрет Фёдора Александровича составила Л. В. Крутикова-Абрамова: «Он, как непрерывно действующий вулкан: то излучал светоносную радость, то бурлил раскалённой лавой возмущения и негодования. Он пытался понять, объяснить происходящее и возжечь в людях костер активной жизнедеятельности, которым непрестанно горел сам»; соединял «совершенно противоположные и несоединимые начала... <...> ...радующегося малейшему проявлению доброго и прекрасного, совестливого, страстного поборника справедливости и раскаленного борца и проповедника аввакумовского толка» [16, с. 211], «человека, вечно терзаемого сомнениями, неуверенностью как в своих силах, так и в силах человечества, в возможности искоренения несправедливости. Но над всем главенствовало одно призвание души, призвание писателя-проповедника...» [16, с. 211–212].

Писатель А. Рубанов так определил Лимонова: «У него никогда не было денег, и все это знали. Жил всё время в съёмных дешёвых квартирах. Своей квартиры писатель Лимонов, автор семидесяти книг, никогда не имел»; «В России большие издательства игнорировали его, он печатался в маленьких: в петербургском “Лимбусе”, в московском “Ад Маргинуме”...»; «Чему мы научились у Лимонова? Быть еретиками. Ненавидеть пороки. Ничего не бояться. Смеяться над всеми, в том числе над собой. Иметь максимально широкие взгляды. Любить Россию, её культуру. Быть самураями, всегда готовыми к смерти. Гордиться историей, своими предками. Презирать ханжество, лицемерие... <...> Для меня он учитель, его книги – часть моего сознания» [32]. Окружение видело в Лимонове учителя.

2

Следует принять во внимание эпохи, в которые довелось жить наделённым названными чертами писателям.

Расцвет творческой деятельности Абрамова пришёлся на 1960-е – начало 1980-х – период времени, который прекрасно охарактеризовала в газете «Правда Севера» Л. Мельницкая: «Ведь всё это было, было – тысячи людей видели... Как в “утонувших в траве” хозяйствах каждую осень уходили под снег не убранные до конца луга – а колхозникам для своей коровы и “по закрайкам” подкосить не разрешалось. Как не положено им было “шевелить мозгами” даже для того, чтоб решить на общих собраниях, какой корм в какую погоду резоннее заготавливать. Как в безропотной нищете доживали свой век одинокие старухи, у которых сын ли, муж ли “пропал за слова” – и некому было подсказать им подать на реабилитацию, добиться хотя бы пенсии за потерю кормильца... Многие знали и видели, а осмелился сказать об этом на всю страну только Абрамов, “писатель беспощадной правды”» [24, с. 6].

В общественно-публицистической деятельности Абрамов был целен и последовательно отстаивал свои взгляды на отношения власти и народа. На исходе оттепели он проявил принципиальность, в документальной повести «Вокруг да около» (1963) сформулировав ключевую проблему советского общества: отсутствие прав у колхозника имеет неминуемым следствием утрату представления об обязанностях; приученный повиноваться решениям властей народ лишается чувства гражданской ответственности за будущее страны. Свободная творческая инициатива подавляется страхом. Социально-политическая система формирует поколения безответственно исполняющих свои профессиональные обязанности граждан, которые попустительствуют безнаказанности поведения власти. В необходимости пробудить гражданское самосознание народа Абрамов видел свою личную задачу и целенаправленно стремился её решать. Пафос письма землякам «Чем живём-кормимся» (1979) – беспрецедентного текста эпохи – был обусловлен тревогой за будущее народа и России.

Оптимистичный, мировоззренчески активный, Абрамов был убеждён, что писательскому слову под силу «возжечь» в аудитории ответное энергичное чувство, способствовать обновлению общественного поведения колхозников. Равного по силе взывающего к гражданской совести писателя на тот момент не было. Абрамов стремился формировать из народной среды граждански активное общество. Это было очень своевременно [27].

Энергетика самой личности, сила убеждённости в истинности своих взглядов проявлялись в устных публичных выступлениях. В. Г. Распутин вспоминал уникальный абрамовский дар слова: «Когда Фёдор Александрович поднимался на трибуну, зал замирал. <...> Можно объяснить его, это впечатление, ораторским искусством, но, мне кажется, тут дело не в искусстве. Когда слово добывается кровью сердца, оно с кровью сердца и произносится. Истина, если ей к тому же нечасто удаётся выйти в люди, сама найдёт и голос, и тон, и температуру накаливания. У Абрамова в середине выступления она достигала обжигающего действия, зал, устраивая овацию, просил дать ему перевести дыхание. Взмашистым, вырубаящим слова голосом Фёдор Александрович добивался максимального, абсолютного проникновения и побудительности своей мысли» [31, с. 6].

Абрамов не занимался противоположной политической деятельностью, как десятилетие спустя будет делать Лимонов, однако его публицистика вызывала большие опасения, встречала сопротивление со стороны представителей власти, части писательского сообщества.

Художественное творчество Абрамова оказало влияние на литературный процесс: «Фёдор Абрамов был одним из наиболее значительных писателей, выступивших против лакировочных тенденций и в жизни, и в литературе» [7, с. 248]. Ш. З. Галимов, друг и исследователь произведений писателя, сформулировал определяющие его эстетику черты: 1) «Счастлирое сочетание в таланте Фёдора Абрамова аналитической и изобразительной мощи во многом предопределило и особенности его реализма. Именно всестороннее познание жизни, смелое проникновение в её противоречия и сложности вело писателя к суровой, бескомпромиссной правде...» [7, с. 240]; 2) «Но одно дело – видеть правду, понимать и чувствовать её, другое – её выражать. Для Фёдора Абрамова такой раздвоенности, такого разрыва не существовало. Он не таил правду в себе, нес её людям. И вот здесь-то с огромной силой срабатывали другие ценнейшие черты Фёдора Абрамова – мужество, прямота нрава, кремнёвое упорство» [7, с. 241]; 3) «он и стал писателем-проповедником, художником сильнейшего просветительского дара» [7, с. 202].

Речь шла о том, что подцензурная литература всё более утрачивала живую, ожидаемую от реалистического искусства связь с действительностью, что приводило к утрате читательского доверия. Ш. З. Галимов цитирует финальные слова из выступления Абрамова на VII съезде писателей СССР: «Сегодня, в век неслыханной, небывалой спекуляции словом, лишь нам, писателям, дано вернуть слову его изначальную мощь и силу»

[7, с. 249], свидетельствующие о чрезвычайно развитом чувстве ответственности Абрамова и убеждённости в своих силах.

Для него литература была делом, требующим абсолютного соответствия нормам этики. «Однажды я спросил Абрамова, насколько трудно было в ту пору, когда литература ещё считалась делом сочинительства, писать “вокруг да около”, – вспоминал Валентин Распутин. – Он ответил (не буду ставить его слова прямой речью, потому что могу ручаться только за смысл, но не за порядок слов), что писать правду всегда легче, чем неправду; труднее печатать её. Но и напечатать – не самое сложное, труднее же всего, когда свой брат, писатель и читатель, выросший на фигурах умолчания и красивых заменах, отвыкший от полной правды, считает её не подходящим для искусства, неэластичным материалом, который грубостью и прямолинейностью губит форму и не производит должного впечатления» [31, с. 6].

3

Обнаруживается сходство в поведении Ф. Абрамова и Э. Лимонова. По возвращении в начале 1990-х годов в Россию Лимонов погрузился в публицистику, что объяснялось осознанием происходящего в России как национальной катастрофы и чувством личной ответственности за судьбу народа, русской цивилизации. Его публицистику отличало серьёзное, подлинно демократичное отношение к массовому читателю, малой осведомлённостью которого, как и гражданской пассивностью, о которой не напрасно беспокоился Абрамов, воспользовались «прорабы» перестройки.

В книге «Моя политическая биография» (2002) Лимонов «объяснял своё умонастроение тех лет»: «Для меня важна была Россия прежде всего. Её политический строй я находил несовершенным, было ясно, что строй устарел. Но я преувеличивал для себя степень стабильности огромного государства, простиравшегося от Бранденбургских ворот в Берлине до Берингова пролива, откуда видна Аляска. Я не опасался за Россию. Это вообще странное и мало объяснимое инстинктивное чувство – тревога за Родину. Так вот, до 1988 года у меня не было тревоги за Родину» [18, с. 14].

Убеждённость в необходимости лично вмешаться и предотвратить начавшую социальную катастрофу обуславливалась, с одной стороны, возобладавшим в народной среде умонастроением: «Предполагаю, что российский обыватель не понял исторического момента, не понял, что совершилось необратимое, что в декабре 1991 года рухнула Российская империя и российская цивилизация. Зато это отлично поняли наши исторические враги» [18, с. 12], с другой – общественным темпераментом писателя, уверенностью в своих силах: «Кровь поколений крестьянских предков из воронежских и нижегородских деревень закипела от ненависти к человеку, который отдал завоёванную нами землю» [18, с. 9].

В 1989–1992 годах федеральные, выходившие миллионными тиражами газеты «Советская Россия», «Известия», «Комсомольская правда»

и др. публиковали статьи Лимонова, составившие книгу «Исчезновение варваров» (1992). Авторская интенция – поддержать морально растерявшегося читателя, переживающего уничтожение общественно-политической системы, нравственных основ социального бытия, гордости за недавнее советское прошлое. Его публицистику также характеризует развитое аналитическое начало, фактологическая доказательность. Статьи Лимонова противостояли перестроечной пропаганде, продвигавшей ревизионистский миф о существовании в предвоенной Европе фашистских режимов – Германии и СССР. Лимонов последовательно разоблачал идеологию лидеров перестройки, провозглашённые ими ценности: Рынок – Демократизация – Права человека. Перестройка является «холодной» революцией, осуществляемой буржуазной интеллигенцией, которая, обладая в позднее советское время привилегированным положением, рвалась к власти. Ориентированные на западный либерализм идеологи перестройки не заботятся о сохранении государственности и народонаселения. Лимонов развивал «новую позитивную идеологию», основанную на понятиях: Народ – победитель, Родина, государство, для стабильного существования которого необходимы авторитарный лидер и провозглашение в качестве основ национального бытия традиций многонациональной российской цивилизации [26].

Когда стало очевидно, что события инициируются властью без привлечения к участию в них народа, Лимонов предпринял оказавшуюся успешной попытку создания радикальной партии, одной из первостепенных задач которой стала поддержка русского населения, оставшегося без помощи правительства РФ на территориях бывших союзных республик, где в названный период усиливались национально-освободительные движения. Карательные меры по отношению к Лимонову и соратникам были применены в апреле 2001 года, сам глава партии заключён в следственный изолятор ФСБ Лефортово. В 2005 году партия была закрыта.

Закончившееся тюремным заключением участие в политической жизни страны стало для Лимонова поводом определить с природой отношений власти с народом, характеризующей национальную жизнь. В лекции «Борьба реакции и революции в русской истории и литературе» (2006) Лимонов предложил свой вариант философии истории. Власть в России – неотменяемое «наследие, когда царь являлся (и сейчас руководитель государства является) собственником государства» [19]. «А сущность жизни состоит в том, что постоянно рождаются яростные люди, которые не хотят быть собственностью кого бы то ни было. И даже если они заблуждаются, рисуя себе будущее, это всё равно благородная и великолепная миссия... <...> ...и будут находиться такие проблемы, ради которых можно идти на смерть» [19]. Поэтому историческое развитие в России осуществляется исключительно деятельностью героических личностей: «Глядя в глубину веков, я вижу яростного и страстного первого российского писателя Протопопа Аввакума, человека, который за свои убеждения был сожжён,

если кто читал “Житие Аввакума”, он написано как житие святого, и он имел право такое писать, потому что знал, на что способен. Он клеймил вокруг себя всё несправедное с его точки зрения и говорил: “В ваших душах черви кипят”. Мощно! У него великолепнейший стиль. Это один из самых любимых моих революционеров, святой, и Россия может гордиться таким человеком. Сожгли его в 1681 году, я вам напомню. Это – наш первый автор, первый бунтарь и первый писатель Земли русской» [19].

Личное поведение и творчество Лимонова основаны на этике героизма, следуя которой отдельная личность способна удержать страну от национальной катастрофы в эпохи «горячих точек, всех этих войн, с сопротивлением сербов и героизмом убитой нашей Империи в 1990-х годах» [19].

4

Обратимся к художественным произведениям сопоставляемых авторов.

Рассказ Ф. А. Абрамова «Из колена Аввакумова» (1970–1978, первая публикация журн. «Север», 1979, № 10) – это произведение зрелого писателя, перешедшего 50-летний рубеж. Данное замечание относится и к книге Лимонова, о которой речь пойдёт ниже.

Особая значимость рассказа отмечалась Л. В. Крутиковой-Абрамовой [1, с. 640], другими учёными. Составители юбилейного номера журнала «Двина», посвящённого 100-летию со дня рождения великого земляка, поместили рассказ на первые страницы, таким образом определив ему роль эпиграфа. В эту публикацию была внесена важная редакторская правка – написание прописными буквами наименований Господа Бога, доселе в изданиях рассказа отсутствовавшее.

Разделяю идею, сформулированную Н. М. Коняевым: «Это рассказ “Из колена Аввакумова”, написанный Фёдором Абрамовым за пять лет до своей кончины, кажется, про самого себя» [14, с. 455]. Таковым его делает имя и образ вождя русского старообрядчества протопопы Аввакума.

Напомним связанные с созданием рассказа биографические обстоятельства. Летом 1939 года Абрамов, студент филологического факультета ЛГУ, проходил фольклорную практику в Пинежском районе. Среди информантов была и 58-летняя Татьяна Андреевна Фёдорова из деревни Летопола. В 1970-е писатель вновь встречался с ней: узнал её историю, слышал от неё духовные стихи и апокрифы.

Записи Абрамова 1970-х годов указывают направление работы над замыслом. Первые варианты названия – «Сила слова», «Словом Господним» [1, с. 640]. Внимание Абрамова было сосредоточено на природе духовной энергии, проявляющейся в речи, слове. «20 декабря 1974 года автор... заключает: я “впервые в жизни поверил: словом можно остановить человека, зверя заговорить (медведя и льва к ногам уложить), дом с места сдвинуть”» [1, с. 641]. Абрамов, осознававший в себе дар убеждающего слова, именно через этот «портал» открывал для себя возможность осознания религиозной веры.

1970-е годы окрашены личной заинтересованностью писателя в своей героине. В середине 1970-х Абрамов определил её родословную: «За свои пятьдесят лет я немало повидал людей, но вот я перебираю всех наиболее выдающихся личностей (в том числе и из интеллигентного мира), с кем сравнить её? Не с кем. Да и литературные типажи – где у нас такие? Но вот я случайно обратил на её двуперстие (она постоянно крестилась в подтверждение своей правоты), и вдруг мне на ум пришёл огнепальный Аввакум. Он, он родной брат её. И не только по страстности, по иступленности натуры, по неколебимости веры... но и по редкой откровенности, простодушию» [1, с. 578].

К 1978 году определился пафос рассказа, чему поспособствовало обретение названия. 11 марта Абрамов записывает в дневнике: «Счастливейший день! Нашел... наконец рассказ “Из колена Аввакумова”. Именно 11 марта он ещё раз осмысляет судьбу героини, силу её веры, трагедию и жертвенность» [1, с. 642].

Кроме того, «в сентябре 1978 года автор, пожалуй, впервые вводит историю хождения Соломеи в Пустозерск. А 15 сентября, когда он сражался за роман “Дом”, делает одну из важнейших заметок о Татьяне Андреевне: “Восславить силу слова – и к чему всё? Одна из бед нашей жизни – утратили веру в силу слова, позабыли секрет, раскрывающий силу слова, сильнее которой ничего нет на свете. Атомные бомбы и пр. – что против неё?”» [1, с. 643]. Выше был обозначен этот лично задевавший Абрамова вопрос.

Л. В. Крутикова-Абрамова прояснила вопрос религиозности самого Фёдора Александровича: «В дневниках он неоднократно обращался к Богу то с покаянием, то взывая о помощи и благословении на труд, то с благодарением. И эти чувства смирения, покаяния, упования на помощь Всевышнего, стремление к самоочищению подтверждают глубинную православную суть личности» [15, с. 182]. Постоянный самоконтроль осуществлялся им за произносимой речью. Запись от 21 сентября 1978 года: «Клятва. Отныне писать правду, одну правду, чистую правду. Помнить: радость писательская в том, чтобы как можно глубже постигнуть истину, а истина – это бесстрашие и полное пренебрежение к суете, даже к печатанию» [15, с. 183].

Есть законченный вариант рассказа (датирован 22.X.1978–2.XI.1978), в котором уже определены коррелирующие с именем Аввакума онимы: Койда, Пустозерск, Соломея.

Введена «экзотическая» характеристика жителей Койды как икотников. Лексическая единица «икота», её производные фиксируются в Словаре русских народных говоров с пометой «Арх.» [34, с. 181]. Используемый Абрамовым апеллатив «икотник», как собирательное наименование жителей Койды, означает: «1) большой нервным истерическим заболеванием»; «2) человек, который, по суеверным представлениям, может с помощью колдовства или дурного глаза» вызвать заболевание; 3) «прозвище пинежан

и мезенцев» [34, с. 182]. Данная номинация обозначала необычный хроно-топ: за местом действия с незапамятных времён закрепились дурная слава.

В данном варианте рассказа внимание фокусировалось на восприятии героини рассказчиком и его приятелем – диалог современных образованных людей выказывал непреодолимую аксиологическую дистанцию между ними и Соломеей:

«Я перебирал всех великих и необыкновенных людей, которых встречал в жизни... и кого поставить рядом с этой неграмотной или малограмотной старухой из Койды! Кто ещё так одержим и неистов в своей вере! И пускай, пускай эта вера питается религией – разве виновата она, что появилась на свет девяносто лет назад в тёмной, забитой деревне? Но как не задуматься при этом о таких вопросах, как сила человеческого слова, как духовный потенциал человека. Каковы его пределы? Знаем ли мы их?» [1, с. 591–592]. Авторский комментарий отвечал ожиданиям читателя атеистической эпохи.

В окончательном виде авторское начало было существенно редуцировано, речевая сфера героини заняла большой объем текста. Основная переработка заключалась в формировании старообрядческого смыслового слоя рассказа.

Название «Из колена Аввакумова» является словосочетанием с ключевым словом «колено»: в 5-м значении «род, поколение в генеалогическом древе, родословной» [4, с. 224]. Речения «родственник, брат, сестра в третьем, четвертом колене» и «до седьмого, до десятого и т.п. колена» фиксируют в словаре узуальные предложно-падежные формы [4, с. 224]. Тогда как на форму «из колена», данную в основном подкорпусе НКРЯ 59 примерами, приходится 42 примера с библейскими коннотациями («из колена Иуды»).

По замечанию И. И. Шпаковского, «название «как бы “растягивает” художественное время рассказа до времен огнепального Аввакума» [39]. Чтобы усилить впечатление временной протяженности, Абрамов освобождает текст от привязки к конкретному периоду, размывает время жизни героини. Возраст Т. А. Фёдоровой – прототип героини – был писателю известен: родилась в 1881 году, ходила в Пустозерье в конце XIX века, дважды отбывала срок в лагерях в 1920-е и в 1930-е. Точные датировки в рассказе снимаются.

Старообрядческий смысловой слой усиливается топонимом Койда. С. Е. Никитина восстановила историю старообрядческого жительствова на реке Койде: «старец Ануфрий (Онуфрий), основатель скита в чернораменских лесах Нижегородского края, и создатель скита на реке Койде – одно и то же лицо. В отличие от архангельских и карельских староверов-беспоповцев, ануфриевцы принадлежали к беглопоповской вере и в XVIII в. поддерживали связь с другими центрами поповщины. В XIX в. многие скиты, в том числе Ануфриевский, были упразднены как “рассадники” старообрядчества. <...> После закрытия скитов кельи были пустыми,

потом их заселяли, главным образом приезжие / беглые старообрядцы. <...> Из Койды, как мне рассказывали, старообрядка белокриницкой церкви ездила на Соловки, чтобы окончательно убедиться, что “старообрядческая вера пошла от соловецких иноков” и что “земля там святая”» [28, с. 69–70], совершала паломничество.

Имя героини Соломея рассматривалось исследователями [37]. Для смыслообразования рассказа значимы два именных прототипа. Во-первых, в заговорах и духовных стихах фигурирует «бабушка Соломонида», повивальная бабка – образ, «восходящий к тексту апокрифического Протоевангелия Иакова, призванного дополнить подробностями сведения, касающиеся рождества и детства Христа» [33, с. 15]. «Рассказ о Соломии представляет собой сюжет, параллельный евангельскому эпизоду об уверении апостола Фомы. Подобно апостолу, который возжелал посредством осязания перстом увериться в воскресении распятого Спасителя, Соломия желает получить уверение в девстве Богоматери путем прикосновения. Это дерзостное намерение приводит к тому, что рука женщины отнимается, что свидетельствует о необходимости покаяния. Исцеление Соломии получает после прикосновения к новорожденному Христу, согласно 20 главе Протоевангелия Иакова, она берёт Младенца на руки и произносит словословие Богу» [33, с. 16].

Бабушка Соломонида (Соломея, Соломония) считалась в народной среде «главной покровительницей и помощницей» повитух, так как выполняла данную роль при рождении Христа: «Очень показателен в этой связи рассказ деревенской повитухи из Орловской губ. <...> В оправдание своей древней профессии она и обращается к христианской легенде: “Што роженицам помогать, так это сам Господь указал: родила Божья Матушка от Святого Духа, а бабушка Соломонида при ей была и в муках ей помогала, поэтому и на иконах она на втором месте около Богородицы и молитву ей читаешь: Помяни, господи, царя Давида и бабушку Соломониду”» [21, с. 146–147].

Второй прототип героини – новозаветный. Женщина по имени Саломия, мать сынов Зеведеевых Иакова и Иоанна, называемая в числе жен-мироносиц, которые верно служили Господу при жизни, предстояли Распятию, «в ночь Воскресения Христова спешили ко гробу с миром в руках». «Господь Спаситель в награду за эту преданную и самоотверженную любовь жен-мироносиц первым явился им по Воскресении Своем и, явившись, сказал им: “Радуйтесь!” (Мф. 28:9)» [25].

Данные прототипы сближаются в структуре образа абрамовской героини: одна присутствовала при рождении Иисуса Христа, вторая свидетельствовала Его смерть и Воскресение. Главные точки на оси земной и посмертной жизни души человека отмечены композицией рассказа, начинающегося мотивом «молодости» спутника героя-рассказчика («Шоферишка... из молокососов» [2, с. 4]), в то время как финальный его абзац даёт описание могилы усопшего человека.

Рассматривая именные прототипы абрамовской Соломиды, примем во внимание принцип создания образа героя в древнерусской литературе, обозначаемый термином «синкрисис», – «последовательное сопоставление изображаемого персонажа с его знаменитым предшественником (в христианской литературе – святым, обычно тезоименным этому персонажу)» [13, с. 26–27]. Данный механизм смыслопорождения определяется православным сознанием древнерусского автора. «В рамках христианской культуры лицо или событие, которому давал характеристику повествователь, как правило, сравнивалось не просто с историческим или литературным персонажем, но по преимуществу с героями Ветхого и Нового Заветов, святителями, мучениками веры, почитаемыми церковью, поэтому персонажи, например, жития или похвального слова изображались обычно на фоне их одного или нескольких прототипов» [23, с. 11]. Степень разработки сопоставления была различной: прямые сравнения с соименным прототипом, упоминание его имени, цитирование или перефразирование первоисточника образа, использование сюжетных мотивов. Отмечается, что «гораздо более сложным, чем проблема соименности героя харизматическому покровителю, представляется синкрисис имени автора в древнерусской литературе» [23, с. 13]. В этом плане Житие протопопы Аввакума является богатейшим материалом. Так, М. Н. Климова анализирует эпизод чудесного насыщения протопопы в Андроньевом монастыре. Соименник протопопы – ветхозаветный пророк Аввакум, который был перенесён Ангелом из Иудеи, чтобы накормить томящегося в вавилонском плену пророка Даниила. Протопоп Аввакум в XVII веке дублирует ситуацию произошедшего чуда: «из галереи “святых помощников” православного агиографического пантеона неосознанно, но безошибочно была выбрана наиболее подходящая кандидатура – его святой покровитель, библейский пророк Аввакум» [12, с. 40]. В случае с автором для осуществления приёма синкрисиса необходим момент авторской самоидентификации: «удовлетворяя естественное для древнерусского книжника любопытство к личности своего небесного патрона, мятежный протопоп не мог не заметить странного сходства их жизненных ситуаций и судеб» [12, с. 37].

Составляющий рассказ Соломиды сюжет членится на четыре эпизода: паломничество в Пустозерск, чудесное спасение мужа, эпизод с огнём и крестом, сидение в карцере.

Эпизодам предшествует наказание Соломиды за похвальбу, обуславливающее появление в её жизни наставницы. Марья-постница является в мире героев рассказа живым носителем старообрядческой традиции, определившей судьбу героини.

Речь Соломиды характеризуется частотным употреблением диалектной лексемы «обвет». Словарь фиксирует значение «обещание, обет, клятва» с иллюстрацией «Да служить же молебны да со обветами» с пометой «Арх.» [35, с. 359]. Обетная практика, включавшая различные формы народного покаяния, в небольшом объёме рассказа отражена

неоднократно: пожизненный обет поста, который несёт Марья-постница, назначенные героине обеты на игрища, на паломничество и обет перейти в старую веру, а также самой героиней назначенный Фокте-барышнику обет отказа от табака.

Шестидневная просительная молитва Соломиды может быть расценена и как требование, выполнение которого обеспечит переход «в стару веру» [2, с. 6]. Сразу же Марья-постница наставила Соломиду на строгость соблюдения 4-ой заповеди о посвящении седьмого дня Господу. Публикация в журнале «Двина» на параграфическом уровне ярко высветила частотность употребления имени Господа в речи Соломиды – постоянное общение с Ним героини.

В статье, посвященной жанру паломничества в современной литературе, А. М. Любомудров обозначил проблему автора: при создании паломнического текста для автора принципиален «вопрос личной веры» [22, с. 47]. Целью паломничества является молитва «у почитаемой иконы или мощей подвижника, посещение святой земли или святой обители с надеждой на духовное обновление» [22, с. 44]. Если автор не разделяет православных убеждений героя, между ним и героем возникает дистанция. При совпадении взглядов в образной картине соединяется мир реальный и моделируемый: «всеми движет единая цель – “совлечься греха”, очистить душу» [22, с. 48].

В произведении Абрамова личный повествователь знает о Пустозерске, однако не проявляет своего отношения.

Между тем эпизод паломничества в Пустозерск стилистически выделен из речевого материала рассказа. Синонимические пары, инверсии при синтаксическом параллелизме («хивуса-ти тамошние – метели-то да бураны снежные» [2, с. 6]), рифмующиеся словоформы, лексико-синтаксические повторы способствуют ритмизации речи героини. Стилизация под устно-поэтическую речевую стихию дана в редуцированном виде, однако отчетливо улавливается. В то же время речь героини окрашена элементами, которые В. В. Виноградов в работе, посвящённой изучению стиля Жития протопопа Аввакума, определил как «архаически церковные стилистические построения» [6, с. 9]: «воитель за истинные веры», «райский венец приятъ», «в печи огненной». Вероятно, автор ставил задачу показать Соломиду незаурядным автором своего «жития».

Изобразительно самый яркий в рассказе Соломиды – эпизод «с огнем и крестом». «Я ведь на них, иродов, в одной рубахе да с крестом горящим как кара Божия пала, как архандел Михаил в Судный день явился» [2, с. 7]. Отмеченное Виноградовым в Житии Аввакума «незаметное внедрение библейских текстов в речи действующих лиц. И совершается как бы подмен одни героев другими» [6, с. 10] в данном эпизоде, несомненно, имеет отношение к абрамовской героине.

Архангел Михаил, «вождь воинства Господня», низвергающий с небес Змея, защитник Божьего мира от «всякого беззакония», изображается

с пламенным мечом и щитом. Он почитается на Руси повсеместно, особенно в Архангельске: в XIV веке в устье Двины был основан Михайло-Архангельский монастырь, давший название городу.

Архангел Михаил – один из любимых героев духовных стихов Русского Севера. Духовные стихи связывают его со Страшном судом: «Михайло Архангел, великих сил воин, / Небесный воевода... Спустился на Святую землю и садится, / Берет во правую руку золоту трубу... <...> И в первый раз вострубит, всех мертвых разбудит: / “Вставайте, живы души, мертвы, / Ставайте, живы, от сырой земли, / Ставайте, мертвы, от своих гробов, / Праведны, вставайте на правую руку, / Становитесь, ко стоку лицом воротитесь, / А грешны ставайте на левую руку”. <...> Возмолятся грешники ко Господу ко Богу: / “Прости нас, Господи, прости и отпусти!” / “Для чего не слушайте церковна пенья, / А для чего не слушали звону колокольного, / За то Бог ссылает во всякую тьму и в огненны реки. / Подъте, окаянны”» [10, с. 73]. Как пишет Г. П. Федотов, «эсхатологические роли» Архангела Михаила могут варьироваться: «Он не только “небесный воевода”, но и “царь” – иногда “небесный царь”, заступающий место Небесного Судии, который вместо Христа обращается к грешным» [38, с. 60]. В кульминационном для сюжета рассказа эпизоде Соломида берёт на себя эту призывающую к покаянию роль.

В образе героини важен и мотив наставничества – роли, доверяемой женщинам в старообрядческой среде. Яркая предметная деталь – залитая молоком белая рубаха – высвечивает материнскую сущность её образа (отчетлива ретроспективная связь с лексической единицей «молокосос» начала текста), в том числе и для рассказчика.

Эпизод чудесного согревания в карцере («помолось, раскалю себя молитвой, вспомню про праведника Аввакума, как его в яме-то, в подземелье гноили да холодами пытали, мне и теплее станет» [2, с. 7]) строится приблизительно по той же схеме, что и чудесное его насыщение в Андроньевом монастыре в Житии Аввакума. В рассказе Соломиды присутствие «союзника» Аввакума облегчает страдание от холода.

Примем во внимание, что в поведении героини подчёркнуто неустанное трудолюбие. Данным качеством она типологически родственна абрамовским героям, сущность отношения к труду которых замечательно раскрыла Е. Ш. Галимова: не рабский, а созидательный, «главное содержание жизни, осуществление полноты своего бытия в мире» [8, с. 116]. Абрамов усиливает акцент на свободе героини, которая твёрдо следует заповеди: шесть дней – труду, седьмой день – памяти Воскресения Господа вне зависимости от идеологической конъюнктуры.

Имея перед глазами такую неповторимую личность, как Татьяна Андреевна Фёдорова, Абрамов мог использовать для создания произведения сказовую повествовательную форму, которой владел в совершенстве («Материнское сердце», «Самая счастливая»). Однако выбрал сюжетную ситуацию беседы: рассказчик выступает в роли неопита, которую

первоначально играла в общении с Марьей-постницей героиня. Отметим, что в экспозиционной 1-ой главке рассказчик предпочел дистанцироваться от героини: «Я назвался приезжим» [2, с. 5]. Тогда как в завершающей текст главке он сообщает, что отправился «проведать старуху», «как только приехал на родину» [2, с. 8]. Благодаря выбранному слову «родина» возникает ассоциация с дериватами: «род», «родные».

Не оформленное в предикативную единицу название рассказа оставляет открытой возможность вести отсчёт из колена Аввакумова для рассказчика, читателя.

Поэт Глеб Горбовский вспоминал «теософские» разговоры с Абрамовым: «Изначальный, крестьянский, архангельский Фёдор Абрамов, как всякий, рвавшийся к свету знаний землежитель русской деревни, начинал если не воинствующим безбожником, то – “убеждённым атеистом”. Членство в партии, война, служба в подразделениях СМЕРШа, кафедра в Ленинградском университете, талантливое писательство... Вот путь. Но – куда? К какому убежденческому итогу? Неужто – безропотно к слепой, беспросветной могиле? Или, по крайней мере, к сомнениям? <...> Поздний Фёдор Абрамов – а именно с таким, “испившим чашу”, почти продравшимся через “тернии” страданий к звёздам богоощущения человеком довелось мне общаться в Комарове – был не просто интересен, неповторим, сулящ и творящ добро, перспективен, но и подлинен, ибо вызревал для многих страждущих, нищих духом, взалкавших правды, а не только для “упоения поединком” и уж совсем не для откорма гордыни, улаживания тщеславия» [9].

Воссоздан для примера один подобный разговор:

«А затем добавил, как бы подводя черту:

– Бог – или как хошь его назови – есть изначальный создатель материи. Ведь когда-то её не было. И вдруг – возникла. Ни с того ни с сего, что ли? По щучьему велению?

Помолчали торжественно, шагов с полсотни.

– А ведь доведись повстречаться с Ним... на узенькой дорожке, что бы ты сделал, Глебушка? Небось – на колени упал бы?

– Упал бы.

– А я... вот ей-богу, пальцем бы до Него дотронулся! Чтобы убедить. А палец-то и – расплавился бы, – неожиданно и крайне задумчиво произнёс Абрамов, медленно разворачиваясь лицом в мою сторону» [9].

Приведённое свидетельство, возможно, указывает на новозаветный «прототип» Абрамова – святого апостола Фому, который не поверил в Воскресение Христа («Аще не вижу на руку Его язвы гвоздинныя, и вложу перста моего в язвы гвоздинныя, и вложу руку мою в ребра Его, не иму веры» (Ин. 20:25), лично был удостоверен Господом, явившимся ему и показавшим Свои раны, благодаря чему стал самым верным апостолом. Можно предположить, что близость героини Соломиды её создателю проявлена через усомнившуюся бабушку Соломею. В таком случае автор

наследует своей героине, обретшей веру во Христа на пути, начавшемся с паломничества к протопопу Аввакуму.

Просматривается закономерность в том, что сначала в паломничество писатель «отправил» героиню, после чего сподобился совершить его сам.

Первоначально Абрамов загадывал поездку вместе с авторитетнейшим исследователем творчества Аввакума и своим другом В. И. Малышевым, который в 1962 году ездил в Пустозерск с целью выбрать место для установки памятника Пустозерску.

Однако только «в августе 1981-го Фёдор Александрович прилетел в Нарьян-Мар, чтобы побывать в Пустозерске. В то утро небо затянули тяжёлые тучи. Заморосил дождь. Занепогодило. Ветер гнал рваные облака, лохматил серые волны Печоры, хлестал водяными плетьюми лица, куртки, лодки. Но о том, чтобы отложить поездку, не было и речи. На Севере никогда никто не может точно сказать, сколько будет длиться “погода” и чего от неё ждать завтра. И потому Фёдор Александрович торопил всех своей решимостью. Мы знали: ему пошёл шестьдесят второй, а тут такая непогодь!.. Но стремление Абрамова к Пустозерску было несокрушимым» [36, с. 7]. Потребовавшая сосредоточения физических сил, непреклонности в её существовании, поездка имела черты паломничества.

Виктор Толкачёв свидетельствовал, что для писателя поездка стала первоначально важным делом: «Фёдор Александрович Абрамов, для которого Аввакум и как личность неодолимой силы, и как писатель, гениально владевший словом, значил очень много, давно, очень давно тоже дал себе “обвет” побывать в Пустозерске, чтобы своими глазами, своим сердцем увидеть и почувствовать этот край. <...> Поклониться месту, где пятнадцать лет в земляной тюрьме томился Аввакум»; «Оглядывая небо и дали, подсвистывая какой-то пичуге и трогая травы руками, Абрамов повторял: “– Я счастлив. Счастлив, что побывал на земле, где творил великий духом Аввакум!..”» [36, с. 7]. По возвращении в Верколу он «сразу же стал перечитывать Аввакума и радовался: “Упиваюсь Аввакумом. Вот слово-то бог дал”» [16, с. 338].

По-видимому, в сопоставлении себя с Аввакумом Ф. А. Абрамов переживал процесс самоидентификации. Какую роль играло для Аввакума Житие, такую для Абрамова – «Чистая книга», название для которой он нашёл в том же 1978 году [3, с. 9–10]. Записи Абрамова фиксируют, что основу замысла произведения должна была составить «легенда: в русском народе живёт предание о чистой книге, книге, написанной самим Аввакумом незадолго до казни. Чистая книга писана в кромешной темноте, в яме, но она вся так и светится, потому что написана святым человеком. Человек, сподобившийся прочитать эту книгу, прозревает на всю жизнь. Из слепого делается зрячим. Он постигает всю правду жизни, и он знает отныне, как жить, что делать. Но чистая книга даётся только чистому человеку. И до неё надо дорасти. Отсюда – принцип личного самосовершенствования» [3, с. 9–10]. Получается, что процесс самоидентификации

завершился для писателя осознанием высочайшей творческой задачи, соразмерной Аввакуму и его творчество продолжающей.

В рамках данного размышления представляются верными суждения А. Ю. Большаковой: «Поиск максимальной чистоты слова, жанра был сопряжён у Абрамова с идеей нравственного усовершенствования: и на уровне собственного авторского “я”, и – “народного читателя”»; «Авторский поиск идеальной формы был внелитературен по своей устремлённости в сферу чистой этики, религиозной сути слова» [5, с. 20]. «На излёте “деревенской прозы” этот незавершенный роман предстаёт как проекция будущего движения русской литературы, как замысел, но не воплощение – скорее это план, структура, потрясающая, впрочем, своей масштабностью» [5, с. 21].

5

«Книга воды» (2002) – это, по определению Э. Лимонова, «оригинальная книга воспоминаний» [17, с. 6]. Лимонов её писал в следственном изоляторе в ожидании суда.

Единство книги обеспечивают фигурирующие в качестве названий главок гидронимы – названия морей, океанов, рек, озёр. Цельность обеспечивает разворачивающаяся через весь текст метафора плавания по житейскому морю.

Названная метафора маркируется именем Аввакума, в процессе анализа Жития которого В. В. Виноградов отмечал: «В раскольническом кругу XVII в. была очень любима традиционно-церковная метафора, которая представлялась одним из самых подходящих символов при описании положения “ревнителей древняго благочестія”: они – утопающие пловцы на корабле среди бурного моря...» [6, с. 17]. В Житии Аввакума разворачиваются оба семантических ряда – параллельно развитию метафоры предметно описывается странствие по рекам, озёрам Сибири и Даурии, точные наименования позволяют составить маршрут: Тунгуска-река (старое название Ангары) с эпизодами на порогах, Байкалово море, река Хилок, волок на Иргень-озере, голод на Нерче-реке и так же подробно воспроизведённый обратный путь на Русь.

В каждой главке книги Лимонова рассказана самостоятельная история из разных периодов жизни личного повествователя. В то же время последовательно поддерживается метафорический уровень: «Это о водах жизни, потому намеренно смешаны её эпизоды, как <...> предметы несутся в воде» [17, с. 6]. Однако, предполагаем, в книге есть сквозные сюжеты, обеспечивающие целостность произведения.

Сюжет, определяемый именем Аввакума, связывает Русский Север и Сибирь и проходит через три главки книги.

Закономерно, что сюжетное движение начинается именно на Русском Севере. Это главка «Белое море / Северодвинск». Личный повествователь вспоминает приезд в город в 1996 году с молодыми соратниками – Володей Падериным и Димой Шиловым, работавшими на знаменитых

судостроительных заводах «Звездочка» и «Севмаш». За год до этого здесь было создано региональное отделение партии. В отличие от абрамовского мира, в котором пространство характеризуется как принадлежащее рассказчику по праву рождения, Лимонов моделирует новый для личного повествователя мир. Пространство показано оккупированным победившими врагами, имеет точную привязку к историческому времени: уничтожение российской подводной лодки в присутствии американского министра обороны соратники воспринимают как символ утраты национальной независимости. В «оккупированном» пространстве происходит значимое преображение героев.

«Мы стоим – под ногами рослые чёрные травы, пейзаж такой безрадостный, что я позднее назвал фотографию “Над вечным покоем”. Была глубокая осень 1996 года, бесснежная, медленная и ватная. Меня тогда только что избили ногами в голову неизвестные, и Лешка Разуков был мой первый в жизни охранник» [17, с. 23]. Описание побережья Белого моря через поименование фотографии отсылает к известной картине И. Левитана «Над вечным покоем». Изобразительно-живописный код осуществляет переход в другое временное измерение: «Тоска по глубокому аскетизму, по апостольской службе нравов охватила меня, и я поотстал от товарищей. В таких местах, конечно, только и вырыть землянку, и выходить с ветхим неводом к низким берегам... Сидеть в землянке перед сырыми дровами – коптить рыбу, думать о Вечном, о Боге в виде худого белотелого мужика. “В душах у вас черви” – как писал протопоп Аввакум» [17, с. 24].

Обратим внимание на инфинитивные предложения, субъект действия которых определён вербализацией душевного состояния в предшествующем предложении. При отсутствии частицы «бы» инфинитивные предложения выражают модальное значение насущной необходимости совершения обозначенных однородными предикатами действий. Более того, возникает эффект, как будто искомое уже обретено.

В данном контексте вводится новый персонаж – родной отец Володи, в качестве характеристики которого Лимонов описывает род его профессиональных занятий – «шлифовал вручную якоря для подводных лодок» [17, с. 24], вызывающий ассоциацию с давно прошедшими временами, когда корабли строились вручную. Так проявляется редуцированный, но отчётливый мотив преемственности дел поморов-мореплавателей.

Конец главки строится на описании фотографии, о которой шла речь в начале: «От поездки на север Разуков проявил фотографии. Мы все выглядели там, над вечным покоем, странными людьми. У нас мягкие лица. Я в чёрной шапочке и в бушлате похож на отставного подводника. Шило и Падерин похожи на обедневших монахов из простолюдинов. Даже Лёшка Разуков не праздничный и как бревно смиренный» [17, с. 25]. Глагол «проявил», в словосочетании «проявил фотографию» имеющий специальное значение, в данном контексте актуализирует и 1-е словарное значение: «обнаружить наличие каких-либо качеств», а также получает новую

коннотацию. Сквозь образы современных людей проступают, «проявляются» прообразы – русские монахи, моряки.

Обратим внимание на цитату «В душах у вас черви», которую Лимонов приводит и в других произведениях (напр., в «Книге мертвых 2»). Это слова из «Книги толкований» протопопа Аввакума, которая, как комментирует Н. К. Гудзий, «адресована была любимому ученику Аввакума – Семёну Ивановичу Крашенинникову, родом нижегородцу. <...> Он был видным участником раскольничьей “смуты” 5 июля 1682 года и автором челобитной, поданной от лица стрелецких полков и чернослободцев» [11, с. 437–438]. «Книга в целом представляет собой собрание толкований на отдельные части Псалтири, Притчей и Премудрости Соломона и Книги пророка Исайи, с прибавлением поучения на тему о том, как нужно жить в вере» [11, с. 437].

Лимонов цитирует слова из поучения «Как нужно жить в вере». Приведём контекст: «Ох, ох, безумия! не зрит внутрь души своя наготы и срамоты, яко вместо риз благодатных сквернавыми ризы оболчен и помазан блудною тиною и вонною злосмрадною повит. И бес блудной в души на шее сидит, кудри, бедной, расчесывает и ус расправливает посреде народа. Сильно хорош, и плюнуть не на ково. А прелюбодейца белилами, румянами умазалася, брови и очи подсурмила, уста багряноносна, поклоны низки, словеса гладки, вопросы тихи, ответы мягки, приветы сладки, взгляды благочинны, шествие по пути изрядно, рубаха белая, ризы красныя, сапоги сафьянныя. Как быть хороша – вторая египтяныня Петерфийна жена, или Самсонова Диалида-блядь. Посмотри-тко, дурка, на душу свою, какова она красна. И ты, кудрявец, чосанная голова! Я отселе вижу в вас: гной и червие в душах ваших кипят; беси же вас злосмрадною водою кропят и ликовствуют в вас, яко в адовых темных жилищах, веселящеся. Вы же не чуете в себе зверей таковых, яко снедают вас ради беззаконныя сласти сея» [11, с. 259–260].

В приведённом отрывке Аввакум обличает непокаявшихся, однако на протяжении поучения обращается со словами покаяния и к себе, и к читателю. Как сказано в самом начале: «Дондеже имамы время, попецемся о едиnorodных своих душах и о домашних своих: муж о жене, жена о муже; отец о сыне, сын об отце; мати о дщери, дщи о матери...» [11, с. 257].

Цитата в тексте Лимонова может быть понята как обращение к себе прежнему, на противоположении которому рисуется новый образ себя, принадлежащий временам «апостольской стужи нравов».

Следующая главка называется «Река Кокса». Личный повествователь опять оказывается в новом для себя месте – на Алтае. Вообще, его характерной чертой является странничество, бездомность. Изложение начинается с географической справки: Кокса сливается с Катунью, которая вбирает реку Бию и впадает в Обь, текущую в Северный Ледовитый океан. Подробная топографическая детализация, вероятнее всего, обеспечивает пространственную связь с северодвинским началом сюжета, также подерживает символическую, метафорическую идею книги.

Создается образ ещё одного молодого союзника Лимонова – Виктора Золотарёва, сразу получивший трагическую окраску: «Ему было 42 года в 2000 году, и он не дожил до 43 лет. Виноват в этом я» [17, с. 162]. Здесь уже прямо вербализуется покаяние личного повествователя, цитатно заявленное в первом тексте. Акцент делается на портрете героя – органичности его физической стати окружающему миру, рисующемуся в тонах первозданной природы. Природный рай контрастен беломорскому пейзажу 1-й главки, однако ему, так же как и пейзажу 1-ой главки, антитетично противопоставлены завладевшие и тем, и другим миром враги. В композиции главки с идиллической первой частью контрастирует по эмоциональному тону вторая часть, начинающаяся констатацией факта: «Виктора Золотарева убили в ночь с 17 на 18 ноября 2000 года» [17, с. 166]. Лимонов объясняет убийство политической причиной: сообщает об акции, совершённой его партией 17 ноября, после которой начался процесс физического уничтожения её членов. Идеологические враги, жестокие и всеильные, являются вездесущими гонителями лидера и его молодых союзников.

Трёхчастный сюжет завершается в главке «Баня на заимке Пирогова / в горах Алтая». Выраженный в 1-м тексте мотив ухода («вырыть землянку») получает здесь продолжение: «Хотел купить избу в горах, подальше от людей» [17, с. 285]. Явно прослеживается мотив бегства от «лютой зимы» восторжествовавших противников. Лимонов организует пространство наименованиями, фигурирующими в народных социально-утопических легендах: Уймонская долина, Беловодье, не делая различия между вымышленным и реальным, таким образом подготавливая ещё один переход, по механизму близкий осуществленному в 1-й главке. Лимонов сообщает, что в разные эпохи устремлялись сюда «угнетенные и гонимые» [17, с. 286] «староверы и рериховцы» [17, с. 287]. В окрашенном экспрессией любви контексте создаётся положительно прекрасный образ Виктора Золотарёва в роли проводника в Беловодье. Главка, значит и вся «маленькая трилогия», заканчивается словами: «там только Витёк убиенный будет сидеть в позе лотоса да алтайцы бочком на лошадёнках с карабинами за плечами проезжать вдаль» [17, с. 289]. Грамматическое будущее время предиката, соединение во временной перспективе живых и мёртвых выражает смысл, заявленный в 1-й главке экфразисом левитановского полотна «Над вечным покоем».

Хронологически этот сквозной сюжет максимально приближен ко времени написания книги: «Мне тяжелее, каждый день тюрьмы давит, даже поход в баню похож на мойку перед газовой камерой. Но в последовательности и цельности характера мне не откажешь. В Лефортово разыгрывается вечность. В Москве разыгрывается тусовка» [18, с. 24]. Окрашенное экспрессией печали повествование выражает чувство любви не только к Виктору Золотарёву, Володе, Диме, но и к Володиному отцу, к монахам, морякам, Аввакуму – давно почившие и живые герои составляют для личного повествователя живое единое целое.

Точкой схождения Ф. Абрамова и Э. Лимонова является имя протопопа Аввакума. Образ Аввакума не создаётся писателями в результате литературного сочинительства, вероятно, потому, что воспринимается ими как живой и высокий прототип, в котором у каждого есть глубоко личная заинтересованность.

Такое отношение обусловлено отношением к литературе. Здесь уместно сослаться на Н. В. Поньрко, высказавшую в статье «Протопоп Аввакум и историческая память» важное соображение: «древнерусская литература не знала вымысла. Предметом её были действительно бывшие события. <...> И те события, эпизоды и лица, которые сейчас мы не можем расценить как реально существовавшие, тоже воспринимались как действительно бывшие» [30, с. 7]. «Литература нашего времени утратила свойство “историчности”. С ней теперь в первую очередь связано представление не о действительно бывших, но о художественно вымышленных событиях» [30, с. 15]. «Житию протопопа Аввакума в равной степени присущи свойства обеих русских литератур, старой и новой. Оно в первую очередь “исторично”, но оно и “литературно”, в том новом духе, который присущ литературе нового времени. <...> Аввакум заставляет нас, привыкших к памяти литературной больше, чем к памяти истинной, помнить его одновременно и как литературного героя знаменитого Жития, и как автора этого самого Жития, человека, жившего до нас, проповедника и священномученика» [30, с. 15].

Абрамов и Лимонов критически воспринимали историческое время, в которое им довелось писать. Характерное для обоих твёрдое осознание личной ответственности за происходящее, отношение к писательству как к делу гражданскому определили важность категории историзма для их творчества.

Ситуация Лимонова, в катастрофическое время 1990-х вступившего в конфликт с господствующей властью, гонения, тюрьма, гибель соратников предопределили переживание Лимоновым покаянного чувства. Принцип единения живых и мёртвых в заинтересованной памяти личного повествователя характерен для его книг.

Н. В. Поньрко указывает на данный принцип в творчестве Аввакума: «Дистанция между живыми и мёртвыми в сознании Аввакума как бы отсутствует: придут протопопу на ум нынешние страдания боярыни Морозовой в боровской земляной тюрьме – и тут же вспомнятся былые страдания мученика Мефодия, и он умилился о них обоих...» [30, с. 8]. «В таком отношении Аввакума к живым и мёртвым выразился дух той культуры, к которой он принадлежит. Ведь в христианстве живые всегда как бы окружены умершими. Всякий день годового круга – это память нескольких святых людей, скончавшихся много ли столетий назад, умерших ли не так давно...» [30, с. 10]. «“Любы”, которая “николи же отпадет”, не может оставить душу дорогого ей человека, если от нее, от любви, зависит спасение этой души... <...> Спасен тот, для кого у живущих хватает

любви на такую память, ведь “общее лежит вселенной очищение”» [30, с. 12]. «Общность и вселенскость, связанные с вечной памятью, заставляют человека начинать поминовение отца и матери с поминовения праотца Адама и всех “от века поживших на земле”. Память родителей покоится на памяти рода человеческого» [30, с. 14].

Для Ф. Абрамова имя Аввакума – знак старообрядческой традиции, принадлежностью к которой он гордился и осознавал свою перед ней ответственность. Сопоставляя себя с Аввакумом, Абрамов переживал процесс самоидентификации, благодаря чему открывалась возможность понимания духовной сущности слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамов Ф. А.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4: Рассказы, Приложения / Сост., подгот. текста, послесл., примеч. Л. Крутиковой-Абрамовой. СПб.: Худож. лит., 1993. 672 с.
2. *Абрамов Ф. А.* Из колена Аввакумова // Двина. 2020. № 1 (77). С. 4–8.
3. *Абрамов Ф. А.* Чистая книга: Незаконченный роман / Публ. Л. В. Крутиковой-Абрамовой. СПб.: Журнал «Нева», 2000. 256 с.
4. Большой академический словарь русского языка / Гл. ред. К. С. Горбачевич. Т. 8. СПб.: Наука, 2007. 839 с.
5. *Большакова А. Ю.* Феномен Фёдора Абрамова: «возвращенные» смыслы и жанрово-стилевые поиски // Фёдор Абрамов в XXI веке: материалы научной конференции (Веркола – Архангельск, 24–26 февраля 2010 г.) / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, Архангельск: Поморский ун-т, 2010. С. 17–25.
6. *Виноградов В. В.* О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития протопopa Аввакума // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. Избр. труды. М.: Наука, 1980. С. 3–41.
7. *Галимов Ш. З.* Фёдор Абрамов: творчество, личность. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1989. 251 с.
8. *Галимова Е. Ш.* Труд как молитва (Мотив праведности труда в прозе Ф. А. Абрамова) // Фёдор Абрамов в XXI веке: материалы научной конференции (Веркола – Архангельск, 24–26 февраля 2010 г.) / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, Архангельск: Поморский ун-т, 2010. С. 113–122.
9. *Горбовский Г.* Остывшие следы. Записки литератора. Л.: Лениздат, 1991. 387 с. // URL: <https://fb2.top/ostyvshie-sledy-zapiski-literatora-501354/read> (дата обращения: 10.02.2024).
10. Духовные стихи Русского Севера / Сост. В. П. Кузнецова / Сост. нот. прил. Г. В. Лобкова, М. Н. Шейченко. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. 800 с. // URL: http://resources.krc.karelia.ru/illh/doc/knigi_stati/duhovnye_stihi.pdf (дата обращения: 10.02.2024).
11. Житие протопopa Аввакума, им самим написанное и другие его сочинения / Ред., вступ. ст. и коммент. Н. К. Гудзия. М.: Academia, 1934. 499 с. // URL: <https://feb-web.ru/feb/avvakum/texts/a34/a34-257-.htm?cmd=p> (дата обращения: 10.02.2024).

12. *Климова М. Н.* Из агиографических комментариев к Житию протопопа Аввакума («Чудо в Андроньевом монастыре» и Житие пророка Аввакума) // Сибирский филологический журнал. 2012. № 2. С. 36–41 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-agiograficheskikh-kommentariiev-k-zhitiyu-protopopa-avvakuma-chudo-v-andronievom-monastyre-i-zhitie-proroaka-avvakuma> (дата обращения: 10.02.2024).
13. *Климова М. Н.* От протопопа Аввакума до Фёдора Абрамова: Жития «грешных святых» в русской литературе / Отв. ред. член-кор. РАН Е. К. Ромодановская. М.: Индрик, 2010. 136 с.
14. *Коняев Н. М.* Житие Фёдора Абрамова: роман. М.: Вече, 2023. 464 с.
15. *Крутикова-Абрамова Л.* Фёдор Абрамов и христианство // Нева. 1997. № 10. С. 174–183.
16. *Крутикова-Абрамова Л.* Дом в Верколе: Документальная повесть. Л.: Сов. писатель, 1988. 376 с.
17. *Лимонов Э.* Книга воды. М.: Ад Маргинем, 2002. 315 с.
18. *Лимонов Э.* Моя политическая биография. Документальный роман. СПб.: Амфора, 2002. 302 с.
19. *Лимонов Э.* Русская литература и российская история. Лекция // Электронная публикация: Центр гуманитарных технологий // URL: <https://gtmarket.ru/library/articles/429> (дата обращения: 10.02.2024).
20. *Лимонов Э.* Дети гламурного рая. М.: Глагол, Альпина нон-фикшн, 2008 // URL: <https://www.rulit.me/books/deti-glamurnogo-aya-read-214540-12.html> (дата обращения: 10.02.2024).
21. *Листова Т. А.* Русские обряды, обычаи и поверья, связанные с повивальной бабкой (вторая половина XIX – 20-е годы XX века) // Русские: семейный и общественный быт: Отв. ред. М. М. Громыко, Т. А. Листова. М., 1989 // URL: <http://old.gogol.ru/enciklopediya-russkoi-kultury/folklor/t-a-listova-russkie-obryady-obychai-i-poverya-svyazannye-s-povivalnoi-babkoi-vtoraya-polovina-xix-20-e-gody-xx-veka/> (дата обращения: 10.02.2024).
22. *Любомудров А. М.* Возрождение жанра паломничества в русской традиционной прозе конца XX – начала XXI веков // Писатели русской традиционной школы второй половины XX века в контексте современности: Сб. статей / Отв. ред. В. П. Муромский, Ю. А. Дворяшин. Сургут: РИО СурГПУ, 2009. С. 44–52.
23. *Мароши В. В.* К проблеме синкрисиса имени героя и автора в древнерусской литературе // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 10–18 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-sinkrisisa-imeni-geroya-i-avtora-v-drevnerusskoj-literature> (дата обращения: 10.02.2024).
24. *Мельницкая Л.* «Увеличение добра на Земле...» К 80-летию со дня рождения Ф. А. Абрамова // Правда Севера. 2000. 25 февр. С. 6.
25. *Мироносицы* // сайт Азбука веры. Энциклопедия // URL: <https://azbyka.ru/mironosicy> (дата обращения: 10.02.2024).
26. *Митрофанова А. А.* Стереотипы творческого поведения писателя в современной историко-культурной ситуации (Э. Лимонов) // Дергачевские чтения – 2011. Русская литература: национальн. развитие и региональные

- особенности: материалы X Всерос. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рожд. И. А. Дергачева: в 3 т. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2012. Т. 1. С. 102–110.
27. *Митрофанова А. А.* В чём современность публицистики Фёдора Абрамова? // Фёдор Абрамов в XXI веке: материалы научной конференции (Веркола – Архангельск, 24 – 26 февраля 2010 г.) / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, Архангельск: Поморский ун-т, 2010. С. 60–70.
 28. *Никитина С. Е.* Пути-дороги в жизни и духовных стихах старообрядцев Русского Севера // Кунсткамера. 2019. № 1 (3). С. 68–82 // URL: https://www.kunstkamera.ru/files/journal_kunstkamera/2019_01/nikitinase.pdf (дата обращения: 10.02.2024).
 29. *Овсянкин Е. И.* Корни неистового правдолюбца. Из истории родословной и родины Фёдора Абрамова // Двина. 2020. № 1. С. 9–12.
 30. *Понырко Н. В.* Протопоп Аввакум и историческая память // Понырко Н. В. Три жития – три жизни. Протопоп Аввакум, инок Епифаний, боярыня Морозова: Тексты, статьи, комментарии. СПб.: «Пушкинский Дом», 2010. 296 с. С. 5–15.
 31. *Распутин В.* Его сотворённое поле. Валентин Распутин о Фёдоре Абрамове // Советская культура. 1987. 10 марта. № 30. С. 6.
 32. *Рубанов А.* «Он был разрушителем». Каким запомнился Эдуард Лимонов // Forbes. 18.03.2020 // URL: <https://www.forbes.ru/forbeslife/395327-by-l-razrushitelem-kakim-zapomnitsya-eduard-limonov> (дата обращения: 10.02.2024).
 33. *Свиридова Л. О.* Образ бабы Соломии в письменных памятниках, предваряющих «чин крещения» // Вестник РХГА. 2011. № 3. С. 15–21 // URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-baby-solomii-v-pismennyh-pamyatnikah-predvaryayuschih-chin-krescheniya> (дата обращения: 10.02.2024).
 34. *Словарь русских народных говоров.* Вып. 12. Л.: Наука, 1977. С. 181–182 // URL: <https://nenadict.iling.spb.ru/publications/1338> (дата обращения: 10.02.2024).
 35. *Словарь русских народных говоров.* Вып. 21. Л.: Наука, 1986. С. 359 // URL: <https://iling.spb.ru/publications/1347> (дата обращения: 10.02.2024).
 36. *Толкачёв В.* Фёдор Абрамов и Аввакум // Правда Севера. 2000. 29 февр. С. 7.
 37. *Толкачёва Л.* Житие Соломиды. По рассказу Ф. Абрамова «Из колена Аввакумова» // «Пророк русской судьбы»: конференция в деревне Веркола к 95-летию со дня рождения Ф. А. Абрамова. Материалы // URL: <https://abramov.aonb.ru/doc/tolkacheva.pdf> (дата обращения: 10.02.2024).
 38. *Федотов Г. П.* Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам) / Вступ. ст. Н. И. Толстого; Послесл. С. Е. Никитиной. М.: Прогресс, Гнозис, 1991. 192 с.
 39. *Шпаковский И. И.* Рассказ Фёдора Абрамова «Из колена Аввакумова» в контексте агиографических традиций // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. VI. Минск, 2009. С. 187–200 // URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/42687> (дата обращения: 10.02.2024).

**ПОВЕСТЬ Н. К. ЖЕРНАКОВА
«БЕЛАЯ НОЧЬ В ОКНЕ»
КАК РЕПРЕЗЕНТАНТ СЕВЕРНОГО ТЕКСТА
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Аннотация: В статье рассматриваются отдельные компоненты художественного строя повести Н. К. Жернакова «Белая ночь в окне». Цель анализа состоит в том, чтобы дать представление о специфике репрезентации Северного текста русской литературы в данной повести. В качестве основных используются методы мотивно-образного и сюжетно-композиционного анализа, позволяющие проследить динамику повествования, показать многоплановость создаваемых писателем образов, их символический характер и концептуальную значимость для структурирования Северного текста.

Ключевые слова: Н. К. Жернаков; повесть «Белая ночь в окне»; Северный текст русской литературы; художественный образ; заглавие.

Повесть Н. К. Жернакова «Белая ночь в окне», как и всё его литературное наследие в целом, органично вплетена в ткань Северного текста русской литературы. Филологические исследования по творчеству Жернакова немногочисленны, хрестоматийными в их ряду стали работы Ш. З. Галимова [1, с. 76–108; 2, с. 59–81]. В настоящее время художественный мир писателя изучается преимущественно сквозь призму отдельных произведений [5; 9; 10]. Повесть «Белая ночь в окне», опубликованная в 1966 году [6], уже становилась объектом аспектного лингвистического анализа в нашей работе [8]. Полагаем, что насыщенный художественный строй этого произведения должен дать материал и для последующих научных изысканий. В частности, актуальным представляется изучение текста данной повести как репрезентанта художественной системы писателя и авторской картины мира, а также как варианта реализации Северного текста русской литературы.

Е. Ш. Галимова сравнивает процесс формирования Северного текста «с изготовлением многоцветного полотна на старинных красках, в причудливом переплетении узоров которого участвуют самые разные нити-элементы» [4, с. 5]. Единство и уникальность этого регионального сверткста, по мнению исследователя, обеспечивается эмпирическим сверткстсмыслом, сущность которого состоит «в восприятии Русского Севера как мифопоэтического пространства, таящего в себе в “запечатленном” виде загадку русской жизни, русской истории, русской культуры, русской духовности, самой души Руси, а также тайну русского поэтического слова» [3, с. 126]. На первый взгляд может показаться, что повесть «Белая

ночь в окне» в меньшей степени вписывается в эту концепцию, чем другие произведения того же автора (скажем, «Поморские ветры», «Онашка», «Быть флоту Российскому» и др.). Тем не менее в ней явлены важные грани Северного текста, имеющего природу сверхтекста, в словесных рядах которого «объективируются коллективные и индивидуальные знания, мнения, представления, впечатления об определенном фрагменте действительности, смыслы, ценности, чувства, эмоции, связанные с ним и порождённые им» [7, с. 36]. Сквозной мотив повести «Белая ночь в окне» – поиск и обретение душевного родства – объединяет её с другими произведениями Жернакова и проясняет мировоззренческую основу творчества писателя.

Отправной точкой сюжета повести становятся события одной июньской ночи – с самого начала прослеживается связь текста с заглавием произведения и характерным для северных широт природным явлением: *Трудно сказать, который час. На Северной Двине июнь, а в это время ночи пронизаны светом междузорья* [6, с. 3]. Белая ночь выступает как знак идентификации Северного текста, а далее по мере развертывания сюжета этот образ приобретает символический характер и вовлекается в передачу аксиологических смыслов.

Структура хронотопа повести такова, что её временной и пространственный планы расширяются за счёт воспоминаний героев, случайно встретившихся этой ночью в небольшом лесном посёлке. Автор погружает читателя в мир эмоциональных переживаний действующих лиц. Рефлексирующие воспоминания центральных персонажей – молодой женщины Дарьи Обуховой, её бывшего мужа Владимира Обухова, инвалида войны Романа Бальнева, а также соседки Алевтины Рябовой – живо и в деталях воссоздают главные события их жизни (у одних – в мыслях наедине с собой, у других – в разговоре друг с другом). Благодаря этому сюжет становится разноплановым, настоящее начинает по-другому восприниматься на фоне прошлого, что способствует нарастанию психологического напряжения.

В завязке сюжета, которой является нежеланная встреча Дарьи с Владимиром, приехавшим, чтобы возродить их супружеские отношения, прорисовывается психологический конфликт, основанный на отсутствии взаимопонимания и несовпадении жизненных устремлений главных героев. Дарья предприняла всё, чтобы избежать разговора и каких бы то ни было объяснений с мужем. Оказавшись ночью на улице, Владимир досаждает на судьбу, погружается в размышления и жалеет себя. Его мысли прерывает неожиданная встреча с незнакомцем, которым, как узнаем позже, является Роман Бальнев, старший брат Александра Бальнева, нового возлюбленного Дарьи. Она очень обеспокоена тем, что видит через окно, как они беседуют, и не может уснуть.

Сюжет повести расслаивается на две основные линии, развивающиеся, казалось бы, независимо друг от друга, поскольку на фактуальном

уровне они практически не пересекаются. Первая представляет собой историю любви и расставания Дарьи и Владимира, переданную через внутренние монологи этих персонажей. Вторая – это рассказ о судьбе Романа Бальнева, изложенный им от первого лица в разговоре с Владимиром Обуховым. Обе ретроспекции неоднократно прерываются другими сюжетными элементами, что придаёт повествованию особый драматизм. При этом рассказ Романа Бальнева имеет многоуровневую кульминацию, поскольку в памяти героя оживают несколько напряжённых эпизодов, кардинально меняющих его мировосприятие. Взаимодействие этих сюжетных линий имплицитно в концептуально-содержательной структуре повести и устанавливающихся параллелях между образами, ситуациями и поступками персонажей.

В реализации всех хронологических и композиционно-сюжетных компонентов повести задействованы образы, воссоздающие геокультурный облик Архангельского края и тем самым служащие знаками идентификации Северного текста русской литературы. В рамках статьи остановимся на некоторых из них.

Местом действия в повести является лесозаготовительный поселок с говорящим названием – Комаринский. Комары – один из сквозных образов повести, они назойливы и неприятны. С одной стороны, – это «визитная карточка» лесных мест и то, с чем человек вынужден мириться, осваивая северные просторы и созерцая красоту северной природы. С другой стороны, – это своего рода проекция человеческих качеств и иллюстрация образа жизни некоторых людей, ср. отрывок из речи Романа Бальнева: *Комара возьми. Есть в ём смысл? Нет как будто! А он, прохвостина, тот же туняедец. Повадки-то у них одни. Скажем, о туняеце. Кто он такой, ежели по-хорошему рассмотреть? Тот же кровопиец и гнус. Ему-то кажется, что он робит. А на поверку завсегда на шее у кого ни то сидит. То ли у папы с мамой, то ли вообще у народа. Нынче и туняедец-то пошел с разумом... Он те не только водку пьет да кривые танцы танцует, он, бывает, и на службу с портфеликом ходит. И никак ты не возьмешь его. Сидит такой дядя в своей конторе, как мышь в норе. А пользы от него пирик! Вонь одна [6, с. 10].*

Сам посёлок в повести подробно не описан, он представлен очень общо, отдельными штрихами. Из рассказа об Алевтине Рябовой можно понять, что в нём есть библиотека и клуб. По другим деталям повествования ясно, что там нет частных домов и больших личных хозяйств (веяние времени – *щитовые финские домики [6, с. 9]*). Лесопункты строились из производственной необходимости, это «вклад» советской эпохи в хозяйственно-экономический облик Русского Севера. В них жили и работали приезжие не только из окрестных деревень, но и из разных концов страны. Поэтому такие поселения, часто строящиеся как временные, существенно отличались от традиционных деревень с их многовековым укладом.

Но и у таких мест есть своё очарование и, можно сказать, своя душа, что тонко показано в повести Жернакова через образы природы и внутренние метания героев. Кто-то воспринимает такое место исключительно как глушь (Владимир, Алевтина), а кто-то находит в нём свое пристанище (Дарья, Александр). Лесопункты строились по берегам рек, пригодных для сплава, то есть – в живописных уголках природы. И в повести перед нами открываются картины весенне-летнего Севера (междузорье; тишина; звуки природы; лес; сплаваемые брёвна; изгибы и быстрое течение реки и др.): *Вечерняя заря потухла, обесцветила небо, но не омрачила его. Серебристо-матовый свет льётся неведомо откуда, словно и сверху и от самой земли. Сквозь него мягко прочерчиваются гребни лесных вершин вдали, но вблизи чётко обрисовано каждое дерево. И сосновая рощица на холме, рядом с посёлком, проглядывается насквозь* [6, с. 3]; *По бурной воде лесной речушки стихийно – моём – плывут брёвна. Плывут так густо, что вода только кое-где пробивается тусклым окошечком. И кажется, что это не брёвна несёт по реке, а застывшие в дремоте ели и сосны неудержимо движутся по другому берегу* [6, с. 6]. Река символизирует течение жизни и повороты человеческой судьбы, иногда резкие и непредсказуемые. Образ реки раскрывает внутреннюю сущность главных героев: *Саша, кажется, скоро станет совсем родным, и тогда судьба её опять сделает крутой поворот* [6, с. 6] (о Дарье); *Что изменилось, когда Владимира, по существу, выгнали из театра? А что-нибудь изменится, если он умрет сейчас? Разве не так же люди будут сплавать брёвна по этой глухой лесной реке?* [6, с. 8] (о Владимире); *Вот те и совесть, – продолжал Бальнев, всё так же устремив взгляд на реку, будто не рядом с собой, а там, в потоке, видел он своего собеседника. – Она всё что хочет, то и сотворит с человеком, ежели тот человек в сознание придёт. Ты и рад-радехонек всё перезабыть, а она тебя цап за глотку – и всё, не дыши!* [6, с. 18] (о Романе Бальневе).

Отметим, что образ деревни – один из ключевых в творчестве Жернакова в целом – в анализируемой повести сдвинут на второй план, но сохраняет сквозной характер. Он возникает в эпизодах о Дашиной юности, о её матери (ср.: *К анбару-то не надо бы тебе с ним. От людей нехорошо* [6, с. 13]); в упоминании о Белой Горке, родной деревне Алевтины; в воспоминаниях Владимира о рязанской деревне Елатье, где он провёл детство; в рассказе Романа Бальнева о вологодской деревне: *У нас на Вологодчине целая деревня есть Бальневых. – Он усмехнулся. – Комедия была в сорок-то первом! Построили нас перед посадкой в теплушки, почти что всю деревню. Командир вздумал учинить нам проверку. Ну и получилось: «Бальнев! Бальнев! Бальнев!» – кричит. Смеху подобно!* [6, с. 11].

В заглавие повести вынесен её главный неперсонифицированный образ – образ белой ночи. Его концептуальная многозначность наделяет название произведения глубоким символическим смыслом. Метафора белой ночи – это попытка рассмотреть то, что скрыто в тёмных уголках души,

своеобразная проекция душевного кризиса, выбивающего персонажей из привычного образа жизни: *Чего только не нашепчет молодой женщине белая ночь да вынужденная бессонница!* [6, с. 7]. Белая ночь пробуждает муки совести у Романа Бальнева, когда-то нечестно поступившего с санитаркой Галиной и своей женой Прасковьей: *Да вот это... Белая ночь. Все она ни к чему. Только сну нету от этого мерцания* [6, с. 9]. Но это состояние не находит отклика у Владимира, который так и не может понять главного в своей жизни: *Владимир будто впервые осмотрелся вокруг. «Мерцания» он не увидел* [6, с. 9]. Ему хочется удобства, а белая ночь всё обнажает, не позволяет действовать скрытно: *Была бы ночь черна, Владимиру легче было бы и с Дашей. Он тогда, пожалуй, ещё постучался бы* [6, с. 9]. Дарья же, напротив, пройдя путь от беззаветно влюблённой, полностью отдавшей во власть Владимира, потерявшей по его вине двух детей и интерес к жизни, до по-настоящему любящей другого человека, как будто прозревает. Именно в эту белую ночь она принимает простое и ясное решение: *Сиди, Владимир, жди. Только Даша никогда не превратится в прежнюю, послушную, всепрощающую. Нет!* [6, с. 18].

Многофункциональность образа белой ночи заключается в том, что, выступая в качестве идентификатора Северного текста, он в то же время является носителем авторской интенции, модально-оценочных смыслов и основной идеи произведения. Название повести связано в первую очередь не с природой как таковой, а с природой души человека, его способностью осознать внутреннюю силу или слабость. Поэтому можно считать, что образ белой ночи проясняет конфликт ценностей, конфликт разных типов отношения к жизни, готовности или неготовности героев нести ответственность за свои поступки, иначе говоря, получает аксиологическое наполнение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галимов Ш. З. Чувство времени: Заметки о творчестве архангельских писателей. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1966. 267 с.
2. Галимов Ш. З. Уроки человечности: Литература и Север. Архангельск: Сев.-Зап. кн. изд-во, 1984. 335 с.
3. Галимова Е. Ш. Специфика Северного текста русской литературы как локального сверттекста // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2012. №1. С. 121–129.
4. Галимова Е. Ш. Ненецкие строки северного текста русской литературы. Два мира в судьбе и творчестве Василия Ледкова // Северный текст русской литературы. Вып. 6: Автор – герой – читатель / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова. Архангельск: САФУ, 2022. С. 5–16.
5. Давыдова А. В. Семантика ветра в произведениях Северного текста русской литературы для детей // Северо-Восточный гуманитарный вестник. 2023. №3 (44). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-vetra-v-proizvedeniyah-severnogo-teksta-russkoy-literatury-dlya-detey> (дата обращения: 05.02.2024).

6. *Жернаков Н. К.* Белая ночь в окне // Юность. 1966. № 7. С. 3–23.
7. *Лошаков А. Г.* Сверхтекст и Северный текст русской литературы // Северный текст как логосная форма бытия Русского Севера: монография / сост., отв. ред. Е. Ш. Галимова, А. Г. Лошаков. Т. 1. Архангельск: ИМИДЖ-ПРЕСС, 2017. С. 26–57.
8. *Мещанский А. Ю., Савелова Л. А.* Антропономинанты в повести Н. Жернакова «Белая ночь в окне» // Проблемы концептуализации действительности и моделирования языковой картины мира: сборник научных трудов. Вып. 11 / отв. ред. Т. В. Симашко. Северодвинск; Киров: МЦИТО, 2023. С. 281–285.
9. *Петров А. В.* Два варианта одного рассказа Николая Жернакова // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». 2015. № 6. С. 138–146.
10. *Петров А. В.* Языковая репрезентация севера в трилогии Николая Жернакова «Краснотал» // Геопозэтика Севера в русской литературе и текстах культуры народов циркумполярного мира: сборник научных статей. Архангельск: Солти, 2016. С. 223–231.

«ОСТРОВА И ГОДА. ШКОЛА ОДИНОЧЕСТВА»: РОМАН РОЯ ЯКОБСЕНА «НЕЗРИМЫЕ»

Аннотация: В статье выявляются различные значения ключевых мотивов и образов романа норвежского прозаика Роя Якобсена «Незримые» (2013). Связанные между собой мотивы зримости и незримости определяют центральную тему романа: тяжёлого труда, борьбы за выживание семьи Баррёй на небольшом острове в северной Норвегии; мотивы молчания и тишины в произведении связаны с этикой героев, эстетикой автора и метафизикой всего художественного космоса романа «Незримые». Повествование в романе постоянно апеллирует к зрению читателя и превращает незримую для большого мира жизнь маленьких людей в зримую и полную значения. Повествовательная структура «Незримых» формируется эпическим словом рассказчика, которому открыто прошлое и будущее, которое включает в себя скупые диалоги и несобственно-прямую речь героев, мысли, чувства автора и персонажей. Конкретность, точность описаний и одновременно отсутствие прямой связи с историческим временем придают роману Роя Якобсена универсальность и актуальность.

Ключевые слова: Р. Якобсен; мотив; повествовательная структура; несобственно-прямая речь; остров; незримость; тишина; одиночество; семья.

Рой Якобсен – норвежский прозаик, родившийся в 1954 году, – в настоящее время является одним из самых известных скандинавских писателей своего поколения. Первые произведения Якобсен опубликовал ещё в 80-е годы прошлого столетия, с тех пор несколько его романов были отмечены престижными литературными премиями, его произведения переведены на десятки языков, сам он является членом Норвежской академии языка и литературы. На сегодняшний день Якобсен – автор девятнадцати романов, последний из которых опубликован в 2022 году.

В России произведения Якобсена стали переводить с 2006 года, однако широкой известности его творчество среди русских читателей не приобрело. Признанный лучшим роман Якобсена «Незримые» (2013) был издан в России лишь в 2022 году издательством «Альбус корвус» в переводе Анастасии Наумовой. Именно он и послужил открытию норвежского автора русским читателем, хотя и оно происходило «негромко», без сопровождения рекомендаций известных критиков. Возможно, потому что роман «Незримые» и сам – «негромкий». Как и другие произведения Якобсена, он лишён внешней авантюристности, динамично развивающегося сюжета и «заметной» художественной выразительности – всего того, что обеспечивает популярность произведениям литературы, привлекая внимание массовой аудитории или утончённых знатоков.

«Незримые» – рассказ о жизни одной норвежской семьи на небольшом острове Баррёй в течение примерно пятнадцати-семнадцати лет (1910–1920-х годов). Рассказ этот неспешен, прост, конкретен, лаконичен и при этом заряжен необыкновенной притягательностью. «Совершенно фантастический роман» [1], «необычайно увлекательная и важная книга» [2], книга «с гипнотическим эффектом» [3], – так отзывались о произведении Якобсена его первые читатели и рецензенты.

«В этот безветренный июльский день дым столбом поднимается в небо. Священник Юханнес Малмберге держит путь на остров, где его дожидается Ханс Баррёй, крестьянствующий рыбак, законный владелец острова и глава единственного проживающего там семейства. Стоя на причале, который его предки соорудили из собранных на берегу камней, он *наблюдает* (здесь и далее в цитатах курсив мой. – *О. П.*) за приближающимся яликом, *вглядывается* в ссутуленные спины гребцов в чёрных кепках и маячащее за ними улыбающееся, свежесвыбритое лицо священника. Когда лодка приближается, Баррёй кричит:

– А вот и знать к нам пожаловала!

Священник встаёт и *окидывает взглядом* камни у берега, луг за ними, который раскинулся до обсаженных деревцами построек, прислушивается к крикам чаек – те облюбовали утесы неподалёку и совсем по-гусиному вякают «квакк-квакк», к крачкам и болотным птицам, деловито роющимся в белоснежных песках под безжалостным солнцем <...> Священник шагает к группе людей, стоящих, опустив глаза, и пожимает им по очереди руку» [4, с. 9–10].

Вот так – глазами священника читатель впервые видит всех членов семьи Ханса Баррёй: его отца, старого Мартина; «статную Марию», его жену; «крепко сбитую Барбру», младшую сестру и его единственную дочь – трехлетнюю Ингрид. Повествование о жизни этих людей кажется бесхитростным, как и они сами. Авторский голос в нём поначалу почти неразличим: кажется, рассказчик – свидетель, которому дано лишь видеть и слышать. Однако простота романа Якобсена обманчива: как в тщательно и сложно организованном музыкальном сочинении, уже на шести страницах его первой главы возникают основные фигуры и образы, связанные с ними темы, начинают звучать его лейтмотивы, все значение которых раскрывается постепенно. И прежде всего, это ключевой мотив романа, заданный его названием, поначалу едва заметный, – мотив «незримости» и неразрывно связанный с ним мотив «зримости».

С самого начала роман Якобсена апеллирует к зрению читателя, которому предлагается посмотреть на людей, места их обитания, заботы и труды глазами самих персонажей. Зрительное восприятие их в первой главе пока ещё чисто поверхностное: священник для обитателей острова – редкий гость, «знать». Он же «с радостью подмечает», что встречающие ради него «разодеты в пух и прах» [4, с. 10]. Внешние детали определённо указывают на социальное противопоставление этих людей, и оно

будет сохраняться на протяжении всего романа, однако *скрытые от глаз*, вскользь подмеченные фрагменты их мыслей, чувств намекают на более глубокое различие, парадоксально являющее пастора человеком мелким, поверхностным и весьма прагматичным, а простых людей – задумывающимися над самым смыслом человеческого существования. Ибо им на своём маленьком острове круглый год, практически без отдыха, приходится бороться за него.

Этой борьбе за существование собственно и посвящён роман. Его вторая глава более всего поражает рассказом о том, как отец учит трёхлетнюю дочь разделывать пойманную рыбу: «Ингрид разрывает самой большой рыбине брюхо, вытаскивает потроха и с отвращением *разглядывает* их. ... кидает за борт... *глядя*, как чайки устремляются к ним, как разбрызгивают воду, как расклёвывают пищу и дерутся не на жизнь, а на смерть. Ингрид суёт руку во вторую рыбину, швыряет потроха птицам и, перевесившись за борт, по очереди прополаскивает рыбин, после чего раскладывает их на дне лодки... Потом она долго и тщательно моет руки...» [4, с. 19]. И эта последняя подробность второй главы отсылает читателя к первой, в которой пастор с замиранием смотрит на чистенькие и белые ручки девочки – смотрит на «это крохотное чудо, и думает, что и оно скоро превратится в натруженную женскую руку, жилистую, землистого цвета, мозолистую, будто деревянную, лапищу, какие бывают у мужчин» [4, с. 11]. И так завязываются смысловые «узелки», из отдельных образов рождаются мотивы, перерастающие в ключевые темы романа. Руки старого Мартина, которые похожи на пустые неподвижные ракушки [4, с. 63], заменившие игрушки маленьким детям на острове, очевиднее, чем глаза или лицо, отражают чувства старика; рука первой сообщает Хансу о подступающей смерти; руки семилетнего мальчика с незаживающими и кровоточащими трещинами – все они увиденны рассказчиком и приближены к глазам читателя как зримые свидетельства непрестанного и тяжёлого труда его героев.

Подобное повествование сродни суггестивной поэзии или музыке, воздействующей на чувственно-эмоциональное восприятие читателя, при том что проза Якобсена, кажется, вовсе лишена внешней поэтичности или подчёркнутой эстетичности.

Остров Баррёй, он же дом семейства Баррёй, невелик – «от южного берега до северного расстояние здесь всего километр, а с востока на запад – полкилометра» [4, с. 87]. Если смотреть на него издалека, он «похож на чёрный камень на горизонте» [4, с. 11]. И «таковы здесь многие острова, где живёт одна или две семьи... они возделывают скудную землю, и ловят рыбу в морской пучине» [4, с. 12]. Они незримы для большого мира, поэтому в рассказываемой Якобсеном истории нет ни одной даты. Только два события, происходящие за пределами острова, упоминаются в романе, и лишь потому, что их последствия отражаются на жизни семейства Баррёй. Из-за «большой войны» (Первой мировой) в Норвегии ищут работу обедневшие шведы, и Ханс нанимает четверых мужчин для строительства

нового причала на острове; в конце романа волны экономического кризиса, потрясшего мир в конце 1920-х годов, докатываются до северной окраины Норвегии, и здесь многое меняется в привычном социальном укладе жизни.

В основном же время на острове измеряется временем дня, временами года, само его течение воспринимается через изменения в природе и результаты человеческого труда, а «Большое» историческое Время овеществляется в том, что оставили люди, прежде жившие на острове, или в предметах, выбрасываемых на берег во время штормов. Одним из загадочных посланников чужих жизней становится гигантское дерево, похожее на «скелет доисторического животного» [4, с. 23]. Именно в рассказе о нём в романе начинается звучать эпическое начало: неведомое для обитателей острова происхождение русской лиственницы, её путь от берегов Енисея до Гренландии и Исландии и пребывание ствола дерева столетие спустя на Баррёй.

Возраст героев в романе отмечается в связи с самыми значительными событиями их жизни или переживаниями, порой это производит эффект неожиданности, когда читатель осознает, что между главами пролегло несколько лет, и уже шестилетняя Ингрид одновременно получает уроки мужества и страха от отца и матери. Ханс выводит её к морю, крепко обвязав веревкой вокруг талии, чтобы она увидела первый зимний шторм, когда «свирепые стены воды... вздымаются вверх во тьме ночи, и обрушиваются на них, и разбиваются о камни, и берег, и утёсы, так что в лицо им шипят песок, и ракушки, и лёд, потому что на это смотреть нельзя, нельзя осмыслить, нельзя запомнить, это трубный глас Божий, и его надо в одночасье забыть.

– Это нестрашно! – кричит ей в ухо отец» [4, с. 64].

Ингрид на всю жизнь запомнит это «почти священное откровение» [4, с. 64–65], которым поделился с ней отец: «хотя остров дрожит, а небо и море преображаются, но остров нипочём не потонет, пускай он даже и трясётся, он всё равно непоколебимый, вечный, намертво приделанный к земному шару», «остров никогда не уйдет под воду, никогда» [4, с. 64–65].

Мария же, напуганная выходкой мужа, грозитя развестись с ним и уехать; и не шторм, а её угроза вызывает у девочки плач от страха, поскольку она осознаёт, что «остров можно покинуть» [4, с. 65] (тогда как её мать в это же самое время думает о том, что «всё своё остров держит цепко, изо всех своих сил» [4, с. 65]). Обе эти истины, хотя они, кажется, исключают друг друга, становятся в романе сюжетообразующими, причём связанными в основном с женщинами, живущими на Баррёй, и прежде всего с Ингрид.

Эта героиня сразу выделяется в романе, в неё пристально всматриваются окружающие её люди и, конечно, сам рассказчик. Священник удивляется: «Откуда у неё такие глаза, напрочь лишённые тупой лени, присущей бедноте?» [4, с. 13]. Отец гордится, что на крестинах среди восьмерых

детей с островов «лишь Ингрид способна была самостоятельно дойти до купели и назвать собственное имя» [4, с. 16].

Ингрид часто смеётся, «плачет редко, не упрямая и не строптивая, никогда не хворает, всё, что надо, схватывает» [4, с. 18–19], и все же отца беспокоит её смех. Ханс боится, что в ней может повториться семейный недуг, поражающий девочек, которым отмечена его сестра Барбру. И, пожалуй, только автору ведомо незримое глазу – Ингрид наделена способностью к сильным чувствам, которые сама не всегда понимает. Ощущение счастья, полноты жизни заставляет её смеяться. Дважды рассказчик заканчивает очередную главу словами: «Ингрид – ребенок сентиментальный...» [4, с. 150; 171], добавляя: «И очень счастливый» [4, с. 171].

Именно с Ингрид набирает силу и выходит на поверхность текста двойной мотив зримости/незримости. В шесть лет девочка открывает для себя и для других удивительные свойства льда, в который однажды превращается море в феврале. «Ингрид *видит* под собой водоросли, и рыб, и ракушки в летнем обличье. Морские ежи, и звёзды, и чёрные камушки на белом песке, и рыбы, спующие в лесу бурых водорослей, – лёд точно *увеличительное стекло*, прозрачный как воздух. Ингрид парит над ними...» [4, с. 73]. А потом и Мария с Барбру, сначала испугавшиеся за девочку, скользят по льду – парят над водой вместе с ней.

Однажды Ханс обнаруживает среди инструментов в сарае промасленный холщовый сверток со старинной подзорной трубой, появление которой в его доме неясно – оно принадлежит прошлому, семейной истории. Мартин и сам Ханс вспоминают, что в детстве им не разрешали играть с ней. Мужчины по очереди смотрят в трубу на ближайшие острова, Ханс предлагает жене посмотреть на родной остров, на котором прошли её детство и юность. И все взрослые напряжённо молчат, как будто не могут решить, нравится ли им то, что они видят. Наконец Ханса посещает мысль, «что не зря глаза видят не дальше положенного им, так лучше и глазам, и тому, на что они смотрят» [4, с. 93]. Одна Ингрид смеётся, заглядывая в окуляр и опять смущая своим смехом отца.

Отец и дочь, заменившая Хансу неродившихся и таких желанных когда-то сыновей, являются в семье Баррёй теми, на чьих плечах держится тяжесть их островного семейного космоса, причём роль Ингрид не сразу становится зримой. Но уже совсем маленькой, после исчезновения Барбру, когда мать и дед впадают в сонное оцепенение и тоску, она берёт на себя те обязанности в доме, которые лежали на её тетке: растапливает торфом печи, начинает плести сети. В двенадцать Ингрид печёт лепешки, хлеб, доит коров, сепарирует молоко, сбивает масло, варит сырковую массу и варенье, прядёт, вяжет, садится на весла и плавает. Она «умеет очищать пух, плести сети, вязать леску, разделять рыбу – а ведь работа эта мужская, вывешивать рыбу на вешала, такую работу женщины делают лишь от нужды»; «она дочь моря, и когда волны набрасываются на берег, она видит в этом не опасность и угрозу, а подспорье и помощь почти во всём» [4, с. 158].

Ханс обеспечивает финансовое благополучие семьи: на три месяца после Рождества он уходит на судне брата на Лафонтенские острова, возвращаясь оттуда постаревшим на три года, с полубезумным взглядом, с деньгами и планами по преобразованию дома, хозяйства и островных построек. Этот «крестьянствующий рыбак» в море тоскует по дому, «а копаясь в земле, он думает о рыбе и морских глубинах» [4, с. 191] и никак не может побороть свою внутреннюю тревогу и раздвоенность.

Она проявляется почти во всём, но особенно явственно в связи с последним предприятием Ханса: после строительства новой пристани он добивается, чтобы Баррёй включили в маршрут так называемой «молочной шхуны», собирающей с островов бидоны с молоком. Взамен на его острове устанавливают навигационный маяк – это сооружение приводит Ханса в смятение, он не желает, чтобы его остров стал видимым для «цивилизованного мира», и даже плата за аренду участка не примиряет его с ролью зрителя на службе у государства. «Ни на чьей службе он быть не желает» [4, с. 194].

Ингрид, напротив, хочет, «чтобы Баррёй изменился», она хочет «взять Баррёй с собой в большой мир и наполнить всем тем, чего ему недостает»; «Ингрид рвётся в мир, работать, ей это непременно надо.

Однако миру она не нужна» [4, с. 200].

Всего три месяца Ингрид работает служанкой в доме сына владельца фактории, присматривая за двумя маленькими детьми, а потом совершает невероятный для юной девушки поступок: она по сути становится матерью для брошенных родителями трехлетней Сюзанны и семилетнего Феликса, увозит их на Баррёй и включает в жизнь своей семьи.

После неожиданно ранней смерти Ханса, нелепой, абсурдной для пятидесятилетнего, крепкого как дуб мужика, не Мария или Барбру, а восемнадцатилетняя Ингрид с помощью младшего двоюродного брата восстанавливает нарушенное равновесие жизни на острове. И первым её самостоятельным, значимым делом становится покраска дома. Она постановляет: «– Домушка белая будет. С зелёными наличниками и ставнями.

<...> И от этого преобразился не только сам дом, но и остров: изменились камни, и песок, и трава, и животные, и деревья. ...старый серый дом словно бы заново сотворили из снега... <...> ...его вид добавлял им сил, надежды и радости. <...>

Дом было *видно* даже с фактории. Его было *видно* с небес, с моря, с гор на материке, из правительственного квартала в столице – в мире не нашлось бы *глаз, не замечающих его*» [4, с. 283–284].

Так на последних страницах романа сливаются мысли и голоса автора и его героини. По сути, они совершают общее дело: выводят из состояния незримости трудную жизнь «маленьких», с точки зрения большого мира, людей, обнаруживая её значительность.

С мотивами зримости/незримости в романе Роя Якобсена неразрывно связаны мотивы молчания и тишины. Причём если первые вырастают до ключевой темы романа, то вторые определяют этику героев, эстетику

автора и, можно сказать, метафизику всего художественного космоса романа «Незримые».

При чтении романа до определённого момента кажется, что в жизни героев Якобсена, заполненной постоянным трудом, очень малую роль играют разговоры, будто они совсем не склонны или не способны к общению, тем более – к самовыражению. В романе очень мало диалогов, некоторые главы обходятся совсем без них, в других может «прозвучать» всего лишь несколько разрозненных фраз или обмен короткими репликами. Большинство же разговоров героев Якобсена не слышны читателю, так как передаются в форме несобственно-прямой речи. Возможно, потому что иначе они помешали бы читателю наблюдать за людьми и понять что-то важное о них. Такое повествование можно было бы сравнить с показом немого кино в сопровождении комментариев рассказчика. И на фоне его резко выделяются ситуации, в которых молчание становится «громким», подчёркнутым, как будто распираемым изнутри скрытым в нём смыслом.

Когда, например, проснувшаяся Ингрид обнаруживает исчезновение Барбру и пытается выяснить, что произошло: «Нету её, – ответила мама.

Прошел день, и никто ничего больше не сказал. Всё стало иначе, даже дедушкины руки изменились. Лицо у дедушки посерело» [4, с. 95]. Ещё не зная, что такое смерть, Ингрид решает, что Барбру умерла, и в то же время верит, что она ещё вернется.

После возвращения Барбру о пережитом и о её беременности тоже никто не говорит. Мария «бродила по берегу и ломала голову над тем, как донести эту новость дочери и свекру»; «с возвращением в дом Мария медлила. Сняв платок, она побрела по берегу к новой пристани, оттуда двинулась на юг, прислушиваясь к журчанию ручьёв, уносивших зиму с острова в море. Она уселась на камень, разулась и опустила ноги в воду, а дождавшись, когда они побелеют и онемеют, вынула их, вытерла платком и их и слёзы, натянула чулки с носками, пошла домой, на кухню, где Ингрид играла дедушкиными руками, а тот сидел в кресле-качалке и не сводил глаз с Барбру, словно дожидаясь доказательств, что она жива. Барбру ничего не говорила» [4, с. 103].

Любовь Ханса и Марии, тоска Ханса по умершему отцу, отчаяние и скорбь Марии после смерти мужа – все самые важные и сильные чувства героев в романе Якобсена выражаются не через разговор, для них просто не находится слов. Читатель их (эти чувства) видит и учится постигать смысл невысказанного. Как Ингрид, смотрящая на родителей после возвращения отца с Лафонтен: «Ингрид встала и увидела в окно, как по лугам, по-весеннему коричневым, шагают родители. Они шли и разговаривали. Отец обнял маму за талию, мама положила голову ему на плечо, они шли рука об руку, отстранились друг от друга, мама скрестила руки на груди, отец сунул руки в карманы, они останавливались, и разговаривали, и оглядывались по сторонам, и шагали дальше, и скрылись из виду. <...> То, что она увидела, Ингрид не забудет никогда» [4, с. 108–109].

И когда дочь задаёт матери такой важный для неё вопрос: почему она у них с отцом одна, когда в других семьях у детей есть братья и сестры, или когда Мария пытается объяснить Ингрид, что такого особенного в Барбру и почему отец боялся, что она будет такой же, – «слова кончаются». Девочке приходится находить ответы самой, и они постепенно приходят к ней вместе с опытом. Он же учит её не говорить вслух о самом трудном.

«Третий день в году», когда Ханс покидает дом на четыре месяца, самый холодный и грустный для Ингрид: «в конце этого дня мерцающие ходовые огни медленно гаснут в ревущей ночной темноте... И островитяне мрачнеют.

Эта мрачность – не та, что бывает в шторм, но долго тянущаяся, главная школа. *Острова и года, наука одиночества*. Их вдруг становится меньше, они живут на острове без того, кто здесь главный. *Говорят они мало и тихо*, делаются вспыльчивыми и нетерпеливыми. Лофотены – такое место, откуда не каждый возвращается домой целым и невредимым, это игра на смерть, в которой каждую зиму сорок мужчин уходит на дно, вслух об этом не говорят, ограничиваясь полунамёками» [4, с. 78–79].

Может показаться, что всё это – признаки неизбывного одиночества героев романа Якобсена. Однако это не то безнадежное одиночество, которое замыкает в себе многих героев современной литературы. Молчаливое, стоическое одиночество в романе «Незримые» неразрывно связано с семейным и родовым началом. Неколебимая уверенность всех членов семьи Баррёй в необходимости общей жизни собственно и придает ей смысл. Так же, как и вера в промысел Бога, о котором почти не говорят, но думают, и читателю автор это даёт увидеть:

За годы взросления Ингрид дважды случается нечто таинственное – моменты особой тишины, в которую вдруг погружается остров, и рассказчик не просто обращает на них внимание читателя, но пытается постичь, приоткрыть их метафизический смысл.

«Они замечают это одновременно.

Они бросают работу, поднимают головы, переглядываются и прислушиваются.

Внезапно птицы умолкают. Трава не шелестит, насекомые не жужжат. Море гладкое, плеск возле берега стих. Со всех горизонтов – ни звука, точно они взаперти.

Подобная тишина накрывает их крайне редко.

<...> В лесу часто бывает тихо. На острове же тишины так мало, что сейчас островитяне замирают, озираются и не понимают, что происходит. Тишина вызывает у них недоумение. Таинственная, граничащая с оживлением, без лица, облаченная в чёрный плащ, она бесшумно шагает по острову. <...>

Говорят, затишье бывает перед бурей... ещё говорят, будто тишина имеет некое значение, но, чтобы понять его суть, придётся долго листать Библию. Но тишина на острове – это ничто. О ней никто не говорит,

никто её не помнит и не дает ей названия, как бы сильно она не давила на них. Тишина – крошечное мгновение смерти, пока все они ещё живы» [4, с. 112–113].

В последней главе, на последних страницах романа на отправившуюся косить целину всю семью, состоящую теперь из двух женщин, юной девушки и трёх детей, внезапно вместе с туманом опускается тишина:

«Туман приносит тьму посреди дня, солнечное затмение и куриную слепоту. Они кладут на землю инструменты и умолкают, и закутываются теплее, и садятся на камень, и обращают мысли к внутреннему свету подобно тому, как делают, не умея иного, слепые, и *смотрят внутрь себя* и находят воспоминание или намек на что-то непонятное, чем и с другими не поделишься и сам к делу не пристроишь.

<...> ...насекомые и животные молчат, как и люди, в тумане слышен странный шелестящий звук, как море в раковине или звук, с которым тащат по сухому снегу дохлую крысу.

Но проходит всего час или два, и солнце раскалывает туман... <...> ...и они снова берутся за косу» [4, с. 285].

Здесь, как и во всех главах романа, обнаруживает себя и комментарий эпического рассказчика, и сознание его героев: последние неожиданные сравнения явно возникают в детских, мальчишеских головах. Эта важнейшая особенность повествования в «Незримых»: неразделенность голосов автора и персонажей – соответствует общему равновесию коллективного и индивидуального бытия, воссозданному в романе норвежского писателя. Свободная личность не противопоставлена в произведении Роя Якобсена природе, обществу, семье, ее уникальность утверждается в согласии с миром, при этом жизнь предстает в нем во всей своей сложности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Krøger C.* «De usynlige» er rett og slett en helt fantastisk roman. Suverent om fattigfolk på Helgelandskysten // DAGBLADET. 15.08.2013. URL: <https://www.dagbladet.no/kultur/de-usynlige-er-rett-og-slett-en-helt-fantastisk-roman/62735721> (дата обращения: 20.12.2023).
2. *Norheim M.* Heltemot på Helgeland. Romanen «De usynlige» kunne gjerne vore skriven på 20-talet. Gjer det noko? // NRK-Kultur. 16.08.2013. URL: https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-_de-usynlige_av-roy-jacobsen-1.11186174 (дата обращения: 20.12.2023).
3. *Рой Якобсен.* De usynlige : Рецензии // livelib.ru. URL: <https://www.livelib.ru/book/1006238347/reviews-de-usynlige-roj-yakobsen> (дата обращения: 20.12.2023).
4. *Якобсен Р.* Незримые. Москва: Альбус корвус, 2022. 286 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА В КНИГЕ АЛЕКСАНДРА РОСКОВА «А МНЕ – ДАЛЕКИЙ МОНАСТЫРЬ...»

Аннотация: В статье анализируются особенности художественного мира книги стихов Александра Роскова «А мне – далёкий монастырь...». Творчество поэта рассматривается в контексте литературной традиции русской поэзии XIX–XX веков. Выявляются основные категории художественного мира поэзии Роскова и прослеживается эволюция ключевых пространственных образов его лирики.

Ключевые слова: Александр Росков; книга стихов «А мне далёкий монастырь»; лирический герой; Северный текст; лирика XX века.

Александр Росков – русский поэт конца XX – начала XXI века, родившийся на Архангельском Севере. Его творчество приходится на один из переломных периодов русской истории – время распада Советской России, разрушения советской идеологии и формирования нового мироощущения, что заставило многих писателей в поисках смысла жизни вернуться к истокам русского миропонимания, а с ним и к религиозному мировоззрению, к православию. Это время А. Росков в предисловии к своей книге «А мне – далёкий монастырь...» описывает так: «Да, поколению моему пришлось пожить в двух эпохах. Эпоха атеизма миновала, пришла другая, та, в которую мы вступили в 90-х годах минувшего века» [4, с. 4]. Поэт ведёт отсчёт начала эпохи перемен с 90-х годов, но процесс переосмысления жизни русским обществом начался задолго до так называемой перестройки, жажда обрести Бога, чувство духовного томления в русском (советском) обществе возникали не раз в течение всего безбожного XX века. Об этом свидетельствует и творчество самого поэта. Ряд стихотворений, которые вошли в книгу 2009 года, датируются 1981, 1982, 1983 и более поздними годами. В своих поэтических воспоминаниях Росков возвращается в далёкое детство, что позволяет нам увидеть, как в его лирике робко, но настойчиво начинают звучать христианские мотивы.

Размышляя о русской культуре в целом, И. А. Есаулов определяет её (и в частности словесность) как православную, христороцентричную по самой своей природе, что и обусловило формирование определяющих русскую культуру архетипов. Учёный понимает под архетипами «трансгисторические коллективные представления, которые формируются и обретают определённую в том или ином типе культуры. Иными словами, это культурное бессознательное...» [2, с. 123]. В России в периоды особого духовного напряжения, интенсивных исканий и мировоззренческих кризисов происходило интуитивное возвращение к тем ценностям, которые изначально определили саму сущность русской культуры. Начинает формироваться и новая картина мира: от линейной, горизонтальной структуры

она медленно возвращается к традиционному христороцентричному (вертикальному) построению. Как верно отмечает А. Б. Аванесян, «модель мира – это значимая парадигма осмысления как мировоззренческой позиции автора, так и особенностей его творческого стиля» [1, с. 4].

В книге стихов Роскова ключом к пониманию мира становится само название сборника «А мне – далёкий монастырь...». В нём отражаются и образ личного пространства автора, и модель мира как пространства географического и в то же время метафизического (далёкий монастырь), так как образ монастыря являет собой земную точку пересечения мира дольнего и горнего.

В стихотворениях сборника внешний мир выстраивается постепенно, дополняется всё новыми и новыми реалиями, которые сам лирический герой начинает видеть не сразу, а по мере проникновения в знакомый и незнакомый мир, осознания его сокровенной сущности как творения Божия. Божественные энергии пронизывают не только феномены природы, но и душу лирического героя: «...Над нами есть Он – Господь Бог, есть Он и в сердце моем» [4, с. 3].

В лирике Роскова жизнь простых советских людей предстаёт на первый взгляд как лишённая небесного света. Однако и в ней сохраняется живая память о христианстве, о радости православных праздников. Так, и в советское время наряду со светскими праздниками важное место занимают Рождество Христово и Пасха: «Носил гостинцы крестный мой отец / На рождество Христово и на Пасху» [4, с. 5]. Ритуал принятия в октябрята и пионеры сосуществует с таинством крещения: «Священник окрестил одним манером / Младенцев, дошколят и октябрят, / И, мамки согласились, пионеров» [4, с. 5]. В бытовой практике мирно уживаются две формы благодарности: «деньги», «вино» и «перед Господом... словечко» [4, с. 8], в речи русских людей звучат молитва и «нецензурное слово» [4, с. 10].

Стихотворение «Сер церковный разросшийся сад...» (1984) отсылает нас к образу Руси, созданному А. Блоком в произведении «Грешить бесстыдно, непробудно» (1914). Все эти миромоделирующие элементы: образы, мотивы, структура, интертекст, апеллирующий к читательской памяти, – приводят к пониманию того мира, который воссоздаётся в сборнике А. Роскова. Советская Россия воспринимается поэтом как всё та же Русь, пространство, где «всё по-русски и просто» [4, с. 6], «И в праздники, и в будни свой пятак / и ломоть хлеба получает нищий» [4, с. 7], где бескорыстно творить добро, ежедневно, буднично, – обычное дело [4, с. 8]. Русская Земля предстаёт как часть пространства Божьего мира, как органичная его составляющая.

В предисловии автор представляет нам обобщающий ключевой образ – образ Святой Руси. Он и становится той структурно завершённой моделью, которая объединяет все произведения сборника от первого стихотворения «Меня крестил наш каргопольский поп...» (1981) до последнего – «Над вечным покоем» (2009).

Бинарная оппозиция включает в себя два комплекса пространственных и хроносных образов. Центральное место занимает образ креста – сквозной в книге стихов Роскова. Он позволяет увидеть все составляющие современного русского пространства, трагические и великие, выйти к вневременному плану бытия России и всеохватывающему взгляду на мир как на великое творение Бога. Крест является миромоделирующим началом в художественной концепции книги: в нём сходятся пространства и времена, символически воплощена вечная борьба добра и зла, явленная в перипетиях трагической русской истории, он есть основание русского мира. Очевидна укоренённость Роскова в современном литературном пространстве, его духовная и эстетическая связь с поэтами, чьё творчество также апеллирует к православной традиции и осмысливает переломную эпоху 1980-х годов, поэтами, ощутившими аксиологический надлом ещё раньше, в 1960–70-е годы. Это Н. Тряпкин, Г. Горбовский, Н. Рубцов, С. Чухин и др.

Образ креста в книге Роскова впервые появляется в первом стихотворении «Меня крестил наш каргопольский поп» как знак приобщённости к новому миру, пока ещё не до конца осознанный («Я, правда, крестик где-то потерял»), но определяющий весь дальнейший путь лирического героя, выстраивающий его жизнь как движение к Богу. Лирический сюжет книги восходит к ключевому мотиву всей классической русской литературы, начиная с древнерусского периода, – прихода к вере, крещения и преображения, возвращения блудного сына к Отцу. В стихотворении возникает образ всеобщего крещения, характерного для времени зарождения христианства, отсылающий нас к евангельскому тексту: «Священник окрестил одним манером / Младенцев, дошколят и октябрят...» [4, с. 5], так возникает мотив нового крещения Руси и актуализируется идея Святой Руси.

На протяжении всей книги сохраняется единая интонация неторопливого летописного повествования, чему способствуют и жанровые предпочтения поэта: триптих, реквием, поминовение, отрывок из поэмы, а также многостопный стих, воспроизводящий ритм былинного повествования, свойственный древнерусскому жанру слова и молитве. В сборнике преобладает ямб – размер, характерный для оды XVIII века, что ещё сильнее укрепляет связь с духовной поэзией и православной традицией, например, в стихотворениях «Обычно землю обживают так...», «Меня крестил наш каргопольский поп...» и др.

Ключевыми образами, моделирующими художественное пространство сборника, являются храм, монастырь, сельская церковь. Эти образы появляются в значительной части стихотворений. Образ церкви предстаёт в разных воплощениях. Это забытый, оставленный храм («Окна выбиты. Церковь пуста», «В ограде – храм. Дышали пустотой / наполовину выбитые рамы) как символ времени, духовной опустошённости. Разрушенный храм, уничтоженный в безумном угаре вероотступничества: «С визгом шли по Руси, всё корёжа, Батыевы рати, / Но такое ли знал просвещённый, изломанный век. / Сколько храмов снесли наши деды – Батыи в квадрате, /

Далеко превзойдя пресловутый монгольский набег» [4, с. 18]. И этот образ уничтоженного храма поддерживается образом заросших полей, пришедших в запустение погостов, довершая образ мира, забывшего Христа, где всё закономерно рушится:

Где больше хлеб не сеют на полях,
Где и в большом и малом – неполадки,
Где избы в запустенье и упадке,
Где скоро будут только тлен и прах [4, с. 31].

Наиболее часто подобные образы встречаются в стихотворениях 1990-х годов. Но возникает в книге и иной образ храма: живого, противопоставленного мирской суете, продажному веку, торгашеству и разврату: «Толпы и давки / в храме нет. Трещит тихонько печь» [4, с. 16]. Автором рисуется образ воскресающей Руси, преобразование пространства видимого, возвращение важнейшего элемента христианской жизни – иконопочитания, приводящего этот мир в Богом предназначенное состояние – медленно, но неотвратимо:

Приметы времени – иконы
в деревне... Из безбожной мглы
они вернулись по закону
в свои передние углы [4, с. 6].

Мир возрождающейся Руси возникает в книге благодаря и пасхальному мотиву, который, по утверждению Есаулова, является ключевым архетипом всей православной русской литературы. В стихотворении «И храм старины удивительный...» («А. Ипатову») пасхальный хронотоп возникает через отрицание: «Не движутся к храму пасхальные ясные гости» [4, с. 9]. Лишь лирический субъект – носитель памяти о столь важном событии, о бытии этого места в системе религиозных координат. Русский мир хранит отпечаток принадлежности иному пространству: остались храм, кресты, память. Мы ощущаем некую незавершённость этого мира, искусственную ограниченность. Картина Божьего мира, Святой Руси непременно должна быть дописана во всей своей полноте.

Пасхальный мотив, возникая в первых произведениях сборника, указывает как на недосказанность, так и на ожидаемую завершённость мира, возвращение полноты жизни. В стихотворениях 1990–2000-х годов мотив воскресения всё чаще возникает как центральный в изображении современной России: «И пусть встают по всей России / и достают до облаков / кресты – как символы ея силы / и страха для её врагов...» [4, с. 126].

Два завершающих сборник стихотворения обращены к русским поэтам, которые для автора нераздельно связаны с Русской землёй, являются выразителями православного сознания, художниками, сумевшими наиболее полно отразить в своём творчестве русский мир. В стихотворении

«Реквием в Святогорском монастыре» (2008) звучит проникновенное слово о Пушкине, что носил «Всевышнего печать», русском «душою и умом», а венчают образ великого поэта знаменитые слова Аполлона Григорьева, графически выделенные самим автором: «НАШЕ ВСЁ». В стихотворении «Над вечным покоем» (2009) Александр Росков размышляет о творчестве русских поэтов XX века, Николая Рубцова и Сергея Чухина, чьи судьбы и стихи связаны и с Россией в целом, и с Русским Севером в частности. В финале сборника звучит вечная тема русской литературы – тема неразрывной связи русского поэта с родной землёй, укоренённости его в своём пространстве. В сборнике представлены итоговые размышления поэта и о судьбе русского человека, вернувшегося к отцовской вере, и о судьбе русского поэта, осознающего свою глубинную причастность к родной культуре. Русский мир рисуется как единое пространство православной культуры, преодолевающее временную и пространственную ограниченность. Это пространство, обладающее удивительной созидательной энергией, что и воплощается в творчестве художников разных поколений. А. Росков чувствует себя частью этой писательской рати и присоединяется к единой молитве о Русской земле, повторяя вслед за Н. Рубцовым:

...и цветы красивые такие,
и дождём обрызганный гранит,
и слова Рубцова о России
звонкие: «Храни себя, храни!» [4, с. 133].

Стихотворения Роскова часто содержат аллюзии на произведения поэтов, чьи образы возникают в ключевых стихотворениях сборника «А мне – далёкий монастырь...». Так, «Реквием в Святогорском монастыре» возвращает нас к маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери», а «Над вечным покоем» – к итоговым строкам стихотворения Н. Рубцова «Я умру в крещенские морозы.» (1970): «Я не верю вечности покоя!», к его стихотворению «Левитану (по мотивам картины «Вечерний звон»)» и сборнику С. Чухина «Дни покоя» (1973). Словосочетание «вечный покой» – слова эпитафии из богослужебного текста, напоминающего верующему человеку о предстоящей встрече с Богом: «Во блаженном успении вечный покой подаждь, Господи, усопшему рабу Твоему (имя) и сотвори ему вечную память». Это стихотворение довершает картину мира, создаваемую в сборнике, подводя к одной из сквозных тем книги – теме смерти, упокоения как финальной точки земного бытия. Сквозными образами в книге являются и образы сельского кладбища, церковного погоста как неизменные свидетельства, как ни парадоксально это звучит, обжитости пространства. Вопросы смерти, конца земной жизни решаются автором в религиозном ключе, поэтому нет страха, отчаяния, тоски. Наоборот, для него смерть – путь, возможность встречи с дорогими людьми в вечности. Лирический герой Роскова, поминающий северных поэтов на их могилах, утверждает в заключительной строфе итогового стихотворения сборника:

Если б мне сказали люди эти,
Если б предложили (видит Бог!):
– Слушай, Александр, будешь третьим? –
Я бы тут же рядом в землю лёг...» [4, с. 133].

Таким образом актуализируются не вербализованные, но звучащие в подтексте слова эпитафии «во блаженном успении вечный покой». «Вечный покой» как предел исканий православной души, как обретение полноты бытия в вечности. Как утверждает св. Каллист Катафигиот, всякая тварь находится в постоянном движении и постоянно стремится к покою, ибо стремление к покою и есть стремление к Богу [3]. Бог есть покой и мир. «Он есть вечный покой, – говорит свт. Димитрий Ростовский. – Мир, тишина и вечный покой в одном только Боге и в благодати Пресвятого Духа. Там – радость, там – веселие, там – беспечалие, бессмертие, безбоязненность» [5]. Именно поэтому в сборнике Роскова одним из ключевых образов и становится образ погоста, воплощающего в себе все бытийные начала, связь прошлого, настоящего с вечным, исторического и вневременного, профанного и сакрального:

Я с малых лет в своей душе ношу
Те тайны две, хоть это и непросто.
Вот потому так часто и пишу
О православных храмах и погостах [4, с. 35].

Смерть понимается как вожденный исход всех земных страданий и духовных исканий – как обретение Бога.

Таким образом, в сборнике Александра Роскова выстраивается христианская модель мира в её православном понимании, отражающая духовно-нравственные константы национального мироощущения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аванесян И. Б.* Художественная модель мира в произведениях отечественных писателей конца XX – начала XXI вв. в парадигме христианской духовности: дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2020.
2. *Есаулов И. А.* Пасхальность в русской словесности. М.: Кругъ, 2004.
3. *Св. Каллист Катафигиот.* Уцелевшие главы св. Каллиста Катафигиота, обдуманные и весьма высокие о божественном единении и созерцательной жизни // Добролюбие. Том V // сайт Азбука веры // URL: https://azbyka.ru/otechnik/prochee/dobrotoljubie_tom_5/38 (дата обращения: 20.11.2023).
4. *Росков А.* «А мне – далёкий монастырь...». Архангельск: ГУП «Онежская типография», 2009.
5. *Ростовский Д.* Алфавит духовный. М.: Сибирская Благовонница, 2021 // сайт Православная онлайн-библиотека «Святоотеческое наследие» // URL: http://biblioteka3.ru/biblioteka/alfavit_dux/txt22.html (дата обращения: 20.11.2023).

ОБРАЗ СЕВЕРА В ПОВЕСТИ С. К. БЕЗБОРОДОВА «НА КРАЮ СВЕТА»

Аннотация. Статья написана в русле предпринимаемого автором комплексного изучения Северного текста русской литературы для детей. В работе рассматривается художественная картина мира в повести С. К. Безбородова «На краю света», анализируются образ Архангельска, мотив пути по северному морю и островной локус как основные элементы образа Севера. Особое внимание уделено образу острова Гукера и составляющим его художественным компонентам (образам скал, льда, тумана, ветра, зооморфным и антропологическим образам).

Ключевые слова: Северный текст русской литературы для детей; образ Севера; художественная картина мира.

Сергей Константинович Безбородов (1903–1937) – одно из забытых имён русской литературы первой половины XX века. Он был членом Союза писателей СССР (с 1933 года), в 1920–1930-х годах заведовал редакцией газеты «Комсомольская правда», работал спецкором «Известий» в Ленинграде, будучи талантливым детским писателем, с 1933 года активно сотрудничал с Ленинградским отделением Детгиза, созданного при активном участии С. Я. Маршака и К. И. Чуковского.

В 1933–1934 годах С. Безбородов в качестве метеоролога зимовал на советской полярной обсерватории на острове Гукера архипелага Земля Франца-Иосифа. Впечатления об этой экспедиции он отразил в полухудожественной, полудокументальной книге для детей «На краю света». Она посвящена сыну писателя, которого отец, влюблённый в Арктику, назвал в честь полярного исследователя Роальда Амундсена. Повесть впервые была напечатана в июне 1937 года, а вскоре, после ареста автора, тираж почти целиком был уничтожен (С. Безбородов был арестован 5 сентября 1937 года, расстрелян 24 ноября 1937 года за «шпионаж» и «участие в деятельности террористической группы») [2]. Вновь напечатана повесть была в 2020 году в издательстве «Белая ворона» по инициативе Музея истории ГУЛАГа.

Книга основана на реальных событиях, многие герои имеют реальных прототипов. Так, в образе Потапова, начальника станции, угадываются черты Ивана Дмитриевича Папанина; прототипом бортмеханика Бори Виллиха, Желтобрюха, самого молодого среди зимовщиков, стал Б. И. Лейвих – реальный участник зимовки на полярной станции «Бухта Тихая» в 1933–1934 годах, которую возглавлял Антон Наумович Мотненко, представленный в повести как Платон Наумович Руденко, и т. д. Для автора, несомненно, важна такая точность, поскольку Север он видит именно через человека, его отношения с миром.

Не менее точен С. Безбородов и в характеристике художественного времени. Повесть представляет собой путевой дневник полярной экспедиции – художественный вариант реального отчёта о работе «полярной географической обсерватории и радиостанции в бухте Тихой», составленного А. Н. Мотненко [1, с. 495]. Главным во временной шкале книги становится год зимовки на острове Гукера, время подготовки и пути. Это пласт настоящего для рассказчика и героев книги.

Прошлое представлено у Безбородова в целом ряде вставных эпизодов, среди которых отдельно выделяются поданные от лица рассказчика, близкого автору, ретроспекции, связанные с историей освоения Арктики, и созданные в форме сказа три истории-байки Серафима Ивановича Редкозубова. И те, и другие связывают советскую полярную экспедицию с традицией освоения Арктики, вписывают её в историю исследования Севера. Рассказчик вспоминает дрейф судна «Фрам» и попытку Нансена и Иогансена достичь Северного полюса, их зимовку на Земле Франца-Иосифа; приводит в тексте документы, связанные с историей советской зимовки на острове Гукера (с 1929 г.). Для него важно осознавать, что он с товарищами стал частью большой истории освоения и изучения Севера, с одной стороны, а с другой, – думается, это даёт ему почувствовать в Арктике связь с большим миром. Ретроспективные автобиографические, полуреальные, полумышленные истории Редкозубова, рассказываемые товарищам во время полярной ночи для увеселения, отсылают к образам сказителей, которых поморы в старину специально брали с собой на промысел.

Категория будущего времени только единожды возникает в книге, в эпизоде, когда лётчик Шорохов впервые поднимает самолёт над Землёй Франца-Иосифа: «И я как-то сразу, в одно мгновение понял огромную важность того, что происходит... Пройдут годы, десятилетия, может быть, на этом унылом, пустынном берегу вырастут залитые ярким электрическим светом просторные аэродромы, и по расписанию полетят комфортабельные пассажирские самолёты по трансарктической линии из Европы в Африку...» [1, с. 320]. Вполне в традициях соцреалистической литературы рассказчик мечтает о великом будущем, основа которому закладывается советскими людьми. Однако стоит отметить, что книгу Безбородова нельзя назвать идеологически перегруженной, хотя рассказчик и большинство его коллег, как и многие герои советской литературы 1930-х годов, ощущают, что участвуют в строительстве нового мира.

Художественное пространство повести также подчинено сюжету арктической зимовки, и условно его можно разделить на пространство Большой земли, противоположное островному, и родное, «своё» для героев; хронотоп морского пути и островной локус. Рассмотрим каждый их этих вариантов подробнее.

Пространство Большой земли представлено реальным пространством Архангельска и ментальным – Ленинграда. Последнее возникает

в воспоминаниях героев. Во время полярной ночи, скучая по дому, зимовщики мысленно переносятся на Невский проспект, в подробностях вспоминают расположение зданий; во время общего для всех полярных станций радиоэфира с Большой землёй, с волнением слушая голоса родных, они опять же переносятся в город на Неве. Интересно, что чем дольше герои живут на острове Гукера, тем реже они вспоминают Ленинград, постепенно принимая Землю Франца-Иосифа как свою.

Реальным пространством Большой земли в повести Сергея Безбородова становится Архангельск 1930-х годов. Центральным в пространстве города становится образ Северной Двины, которая сравнивается с дорогой: «Была середина сентября 1933 года. Стояли тихие, ясные дни листопада. Над спокойной широкой Двиной далеко разносились тоненькие свисточки катеров, низкие гудки пароходов. На баржах голубым дымком тихо курились железные трубы.

Но беспокойно было на спокойной просторной реке. Как на большой проезжей дороге, взад и вперёд сновали по реке катера и моторные лодки, пробирались тяжело гружённые пароходы, шаланды, баржи и беляны.

По самой середине реки широкой блестящей лентой плыли сплочённые мокрые брёвна... Дыма толстыми трубами, стояли немецкие, французские, норвежские лесовозы...» [1, с. 19]. Существование города неотделимо от реки, на которой, кажется, проходит особая жизнь. Неслучайно многочисленные образы судов в экспозиции повести персонифицируются: «А наперерез ему (парому. – *А. Д.*), распарывая реку широким носом, смело шёл огромный "иностранец", сердитым и сишлым гудком распугивая разную речную мелочь: лодочки, шлюпки, ялики» [1, с. 20].

Путь героя в начале повести также пролегает вдоль реки; он движется по набережной к сараю, где Боря Линёв – будущий каюр – собирает собак для зимовки со всего Архангельска. Позже герои вновь движутся вдоль берега Двины, отправляясь на разгрузку баржи с продовольствием и экипировкой для экспедиции в район «деревянных дощатых складов», «серых, глухих, длинных», от Смольного Буяна – «добрых полтора километра непролазной грязи» [1, с. 26].

Однако взгляд приезжего рассказчика подмечает в облике архангелогородской набережной и приметы славного прошлого Севера: «Я медленно шёл по набережной Двины, мимо вросших в землю низких каменных амбаров старинной кирпичной кладки.

Это были кладовые древнего монетного двора, "приказы" царёвой таможни. Через низкие ворота на толстых каменных столбах я вошёл во двор. Двор был огромный, заросший пыльным бурьяном и лопухами. Повсюду стояли полуразрушенные склады, сараи, домишки.

В одном месте над щебнем и мусором возвышалась толстая стена, расписанная голубой и серебряной краской, – развалившаяся комната какого-нибудь приказного дьяка.

В другом месте из ямы торчали железные кованые брусья... таможенные весы, на которых торговые гости взвешивали пеньку, смолу, мёд, конский волос» [1, с. 20]. Правда, приметы дореволюционного прошлого не очень вдохновляют будущего советского полярника, который отмечает: «Второй год ломали старинную таможенную, чтобы построить на этом месте Дворец культуры северных народностей» [1, с. 21].

Архангельск для рассказчика – прежде всего советский город, о чём свидетельствуют новые реалии, прогрессивные достижения советского быта. Зимовщики в ожидании «Таймыра» живут «в большой новой гостинице на улице Павлина Виноградова. Это единственная в городе улица, по которой ходит трамвай» [1, с. 25]. Архангельск только начинает приобретать новый советский облик, как и вся страна, поэтому на улицах «кучи штукатурки, извести, щебня, горы кирпича и камня» [1, с. 20]; «улица вся разворочена, на мостовой валяются куски трамвайных рельсов, шпалы, крестовины» [1, с. 25]; вагончики трамвая «маленькие, чистенькие и пахнут свежей краской» [1, с. 26].

Провинциальность Архангельска (по сравнению с Ленинградом, например) Безбородов подчёркивает описательными деталями: наряду с поморами и норвежцами в трамвае сидят «скуластые ненцы и вогулы», которые «держат билеты в зубах»; порой трамвай останавливается, чтобы вожатый «звонками и криками согнал с... рельсов тощую козу или длиннордую свинью» [1, с. 26].

Поездка на трамвае по утреннему Архангельску для рассказчика – повод представить читателю панораму города: «Трамвай везёт нас через весь город... Мы проезжаем мимо базара, потом трамвай спускается к берегу Двины и торопливо бежит пустынными улочками окраин.

Мимо мелькают маленькие деревенские домики с резными флюгарками на крышах. Посреди каждого двора врыт высокий флагшток. Это Морская слободка. Здесь живут беломорские моряки» [1, с. 26]. Многочисленные суффиксы субъективной оценки, которые использует автор, придают образу Архангельска, данному сквозь призму взгляда рассказчика, игрушечность, кукольность, подчёркивают его небольшое пространство.

Значимым для понимания образа Севера в книге становится описание Архангельска в главе «Полный вперёд». В ней представлена панорама города с воды. Стоя на палубе отходящего от берега «Таймыра», рассказчик фиксирует в памяти детали города: «приземистые бревенчатые дома, потемневшие от частых дождей», «тёмную осеннюю реку», «трамвай, который... звеня и высекая зелёные искры, взбирается на гору», «мальчишку... в... большом белом картузе, который удит рыбу...» [1, с. 45].

В описании используется приём антитезы, противопоставляющий Большую землю и полярный остров: «Мы прощаемся с последним городом, в котором жили на большой земле. Мы уже не жители этого города. Он стоит на берегу, на земле, а мы на воде. Сейчас корабль тронется.

Пристань, дома, улицы – всё уйдёт... останется существовать без нас – и коза, и мальчишка... и деревья, и крыши домов, и трамвай» [1, с. 45]. В описании, передающем подавленное эмоциональное состояние героя, кроме противопоставления Арктики и Архангельска, прочитывается ещё и значимая семантика конечности: для Безбородова – не северянина – город над Двиной становится крайней точкой цивилизации, за ним – только край света.

Путь к этому краю света – самому северному острову архипелага Земля Франца-Иосифа – лежит по морю. Для рассказчика море – необычное пространство. «Таймыр» движется непривычным маршрутом: «Почти всегда корабли идут на Землю Франца-Иосифа кружным путём – добираются сначала до Новой Земли, потом плывут на Север под защитой её берегов и только у мыса Желания, самой северной точки Новой Земли, отрываются от берега и идут открытым морем.

А мы идём напрямик. Красным карандашом на карте прочерчена линия прямо от Канина Носа до Земли Франца-Иосифа» [1, с. 54]. Такой маршрут во многом провоцирует и непривычное для героя состояние качки, и следующую за ней морскую болезнь, которые описаны в главе «Пьяный корабль». Море становится особым пространством, в котором действуют свои законы: «степенный ледокольный пароход “Таймыр” превращается в «пьяный корабль», везущий «пьяных людей» [1, с. 49]; «присмирели, попрытались по каютам люди. Зато ожили, заговорили, задвигались вещи» [Там же] привычная, размеренная жизнь в качку сменяется на «кавардак, неразбериху, полундру» [1, с. 50].

Интересно, что в восприятии моря рассказчиком отсутствует мифопоэтизм. Так, например, качка в тексте объясняется особым местоположением корабля в горле Белого моря, месте, где «вода Белого моря встречается с водами Баренца. Бурлит и клокочет здесь вода, болтает и валяет корабли и с борта на борт, и с носа на корму» [1, с. 53]. Здесь «страшны стремительные приливно-отливные течения. Они подхватывают судно, как пробку, и несут его на прибрежные скалы или уносят в море во льды» [Там же]. Но если раньше это место именовалось таинственным кладбищем кораблей, то во время советской власти, благодаря масштабной гидрографической экспедиции, был составлен атлас течений, который помог морякам справиться с морской стихией.

Очерковость, свойственная повести С. Безбородова, проявляется и в лаконичности морских пейзажей: «Я невольно оглянулся по сторонам. Из края в край под низким серым пасмурным небом одни только волны. Море качается и ходит большими валами, над которыми взлетают белые барашки» [1, с. 53]. Другое описание на удивление схоже с первым: «Небо серое, низкое, а за бортом бесконечное море ходит, и дышит, и качается. Волны на море с пенными гребнями» [1, с. 52]. Такое единообразие подтверждает реалистичность восприятия моря рассказчиком. Кроме подвижности моря его устойчивыми характеристиками в повести становятся бескрайность

(«лежало до самого горизонта» [1, с. 62]) и пустынность [Там же]. В целом же для героя это пространство чужое, пугающее, «страшное», «холодное» [Там же].

Не менее пугающей и чуждой поначалу оказывается для героя и Земля Франца-Иосифа: «Пустынная, безлюдная, молчаливая. Чёрные, чуть запыленные снегом высокие голые утёсы и пики. К самой воде отвесной стеной спускаются ледники...

Дикая, страшная земля...

Растерянные, притихшие, будто испуганные безлюдьем, молчанием и холодом этой земли, толпятся у борта наши матросы» [1, с. 66–67].

Таким увидел рассказчик впервые знаменитый мыс Флора, на котором когда-то встретились два известных полярных исследователя – Джексон и Нансен.

Как и во многих произведениях Северного текста русской литературы для детей, где возникает островной локус, у Безбородова появляется мотив постепенного приятия героем северного мира. Если в начале пребывания на острове Гукера рассказчик часто испытывает тревогу, не может поверить, что где-то существуют Архангельск и Ленинград, его угнетают мороз, ветер, «камни, одни только камни вокруг» [1, с. 80], то к концу зимовки он не понимает, «как можно уехать отсюда с лёгким сердцем? И не потому ли сейчас так грустно, что мы приехали сюда, страшась этой дикой, угрюмой природы, боязливо и недоверчиво озираясь по сторонам, а сейчас это всё стало привычное, нестрашное, родное. И полюбили мы это не сразу, не в один день, а полюбили исподволь, через трудности, через ошибки, через горести.

Наверное, так же трудно и грустно уезжать из дома, где ты родился и прожил детство...» [1, с. 488]. Спустя год рассказчик принимает остров Гукера как свой мир, называет его домом.

Как и в других произведениях Северного текста русской литературы для детей, в повести Безбородова актуализируется модель острова-мира. Несмотря на то, что остров Гукера – часть архипелага, рассказчику он, как и вся Земля Франца-Иосифа, видится отгороженным от Большой земли пространством, которое имеет свои устойчивые характеристики.

Это безжизненная земля: «Будто в шутку называли этот полярный архипелаг Землёй Франца-Иосифа. Здесь и земли-то почти нет. Это земля без земли» [1, с. 23]. Вместо земли 97 островов архипелага покрывают скалы из чёрного базальта и лёд.

Яркие образы скал несколько раз встречаются в тексте. Так, запоминающимся становится образ Рубини-Рок – скалы-маяка близ зимовки: «Вблизи скала кажется ещё неприступней, ещё угрюмей. Даже снег не залёживается на этих гладких базальтовых стенах, отвесно поднимающихся вверх. Вокруг Рубини на льду валяются чёрные камни. Скала осыпается, трескаясь от морозов, от резких ветров» [1, с. 359]. «Чёрный, в каких-то медно-красных и бронзовых подпалинах, промёрзлый базальт Рубини»

[Там же] становится своеобразным символом острова Гукера, как и птичий базар, расположившийся весной на уступах этой скалы.

Ещё один яркий образ скалы-ориентира, маяка возникает в микросюжете, связанном с поисками разбившегося по вине Шорохова самолёта. Именно по скале, на которой был сложен гурий (рукотворное сооружение из камней, где для путников оставляют еду и припасы; оно служит ориентиром в незнакомой местности), поисковый отряд находит пропажу: «Отвесной высоченной стеной ледник обрывался к морю. Наша скала, как мыс, выдавалась из ледника, а направо и налево от скалы шла извилистая, изломанная линия крутого обрыва» [1, с. 422]. Интересно, что с этой скалой связано особое «чудо» острова: герои, которые увидели пропавший самолёт, неожиданно теряют его из виду, скала, казавшаяся близкой, вдруг оказывается далеко: «Так и сейчас, на леднике, вдруг в один миг всё стало на место, и совершенно ясно и отчётливо я увидел, что далёкий серый вал... это – просто-напросто малюсенький заступ. Этакая морщинка на снегу, в двух шагах от нас» [1, с. 422]. То, что поначалу кажется колдовством, объясняется впоследствии оптическим обманом, вызванным «необыкновенной бесцветностью снега и полным отсутствием теней, красок и контрастов» [1, с. 423], а также туманом: «Он закрыл самолёт – единственный тёмный предмет в этой мутно-серой, бесцветной мгле» [1, с. 423].

Эти «чудесные» изменения происходят на острове Гукера внезапно, вдруг. Такая быстрая смена природных состояний в Арктике уже не раз отмечалась создателями Северного текста русской литературы. Неоднократно и в тексте С. Безбородова планы людей нарушает непредсказуемость природы: «Мы шли минут двадцать, полчаса, час, туман стал густеть, снова вокруг нас сомкнулась белая, бесцветная муть, снова поднялась вдруг метель – и мы повернули назад» [1, с. 426]. Остров такой внезапной перемены погоды словно показывает человеку, кто хозяин в этом мире на краю света.

Лёд – ещё один важный элемент островного космоса. Первое, что видят, кроме скал, на Земле Франца-Иосифа путешественники, – льды: «К самой воде отвесной стеной спускаются ледники. По зелёному, как бутылочное стекло, морю плавают голубые, фишашковые, белые льдины, гладкие, обмытые, отшлифованные солёным морем» [1, с. 66]. Цветовое разнообразие льда – свидетельство существования особой жизни в этом безжизненном мире.

Интересно, что Сергей Безбородов подробно описывает как морской лёд, так и островные ледники, что довольно редко встречается в произведениях Северного текста русской литературы для детей. Характеристики глетчеров связаны как с хронотопом моря, так и с островным локусом. Каждый глетчер – отдельный остров-мир. Например, «"Таймыр" шёл проливами и каналами, пробираясь между ледяными островами» [1, с. 76]. С другой стороны, особенности внешнего вида ледников – заслуга моря: «Справа и слева прямо из воды поднимаются отвесные, гладкие, как

стекло, стены глетчеров. Прибой промыл в зеленоватом льду глубокие чёрные пещеры; волны со звоном ударяют в подножия этих ледяных стен, расшибаются в брызги, ветер далеко уносит мелкую водяную пыль» [1, с. 76]. Можно отметить устойчивость пейзажных описаний в повести: как и в случае с морем, Безбородов настойчиво сравнивает льды со стеклом, указывает на их зеленоватый цвет и пр.

Островные ледники в художественной системе координат повести тесно связаны с образами скал и тумана: «Ветер стих. И туманная мгла как будто почти рассеялась. Перед нами расстиралось ровное и белое, как бумага, без единой тени, без единой складки или чёрной точки бесконечное поле ледника» [1, с. 419]. Интересно, что ледник получает ту же характеристику, что и море: он бесконечен. Сравнение с бумагой не только констатирует физические особенности ледника, но и ассоциативно вводит мотив творчества: Крайний Север – *tabula rasa*, чистый лист, с которого начинается процесс творения мира.

Туман – своеобразное чудо острова Гукера. Один из немногих природных образов повести, о которых можно сказать, что они имеют мифопоэтический подтекст: «И вдруг как-то сразу стало подозрительно тускло... Мы шли в зелёно-розовом густом молоке...

А здесь не было ничего – ни неба, ни воздуха, ни земли. Может, мы поднимаемся, может, опускаемся, может, стоим на краю обрыва.

Мне стало страшно» [1, с. 423].

Туман словно приоткрывает для героя дверь в какое-то иное измерение. Неслучайно рассказчика мучает страх неизвестности и смерти, ведь в мифологии туман – устойчивый знак потустороннего мира, что актуализирует и мифопоэтические представления о северных островах как «Гусиной земле», «островах блаженных», приюте погибших душ. Дополняют ассоциацию устойчивые сравнения: рассказчик сравнивает туман с молоком, в другом случае – со сметаной, что может быть отсылкой к сказочному образу молочной реки, неслучайно он «стекает», «топит» [1, с. 333].

Кроме тумана важной приметой пространства острова является ветер. Он, как и туман, становится причиной человеческого страха: «Здесь, на зимовке, мы больше всего боялись ветра...

В тихую погоду не страшен никакой мороз. Но даже маленький северный ветерок делает пустынный мороз почти непереносимым...

Вы представляете себе человека, который стоит на месте, а мимо него летит океан ледяного воздуха со скоростью 120 километров в час?..

Этот ветер сотрясает основание дома, он пронизывает насквозь любую одежду, он поднимает и несёт целые тучи сухого снега и вколачивает, вгоняет снег в самые маленькие щёлочки, в невидимые трещинки стен» [1, с. 266–267]. В этом описании примечательно сопоставление ветра с океаном («океан ледяного воздуха»), оно актуализирует мотив единства мира: ветер является грозной силой как на море, так и на арктическом острове.

Ветер не просто вмешивается в планы героев, он чуть не становится причиной человеческой гибели (метеоролог Ромашников едва не погибает во время снежного шторма). В повести арктический ветер – воплощение стихии, враждебной человеку: «К утру ветер ещё усилился, перешёл в настоящий ураган. Дребезжали и звенели печные вьюшки, порывы ветра налетали на наши дома с такой силой, что казалось, будто снаружи колотят в стены тараном» [1, с. 324]. Ветер, словно сильный и безжалостный враг, штурмует жилище зимовщиков.

Художественное время приобретает в повести специфические черты. Кроме чёткой дневниковой датировки записей рассказчика (историческое время зимовки) отчётливо выделяются категории полярного дня и полярной ночи, в связи с которыми значимыми становятся образы солнца и звёзд. Звёзды, «сначала едва приметные, а потом яркие, сверкающие, белые» [1, с. 306], становятся маркёрами ночи и выступают как описательные детали. В повести Безбородова, как и в других текстах об арктической робинзонаде, особенно выделен эпизод встречи солнца: «Невысоко над горизонтом сизые облака разделились узкой длинной щелью. На тёмном предвечернем небе она сияла белым, как раскалённая сталь, светом... И вот из-за края щели по всему небу ударил прямой и плоский луч. Он осветил небо и землю каким-то жарким светом... А уже в щель между облаками медленно и величественно выползло жёлто-красное усталое огромное солнце!

Солнце!

...И скалы, и снег, торчком стоящие глыбы льда, и далёкие айсберги, и округлые края облаков – всё налилось этим светом, всё стало розово-красное, живое, тёплое» [1, с. 413]. Праздник солнца после нескольких месяцев полной темноты рождает в человеке надежду на то, что он выдержит все испытания Севера, что жизнь как таковая непобедима.

Образы солнца и полярного дня актуализируют зооморфный код повести. Если полярная ночь связана прежде всего с образами белых медведей, то полярный день, весна начинается для героев с прилётом птиц и появлением в бухте нерп. Птичьи голоса противопоставлены в повести зимнему безмолвию и завыванию ветра. Примечателен эпизод, в котором описывается птичий базар на Рубини Рок: «Ещё издали от Рубини донёсся до нас разноголосый птичий гам: удивлёнными тонкими голосами кричат люрики, хрипло каркают поморники-фомки, или разбойники... заливаются хохотком чистики, вопят кайры...

У скалы вьются, то и дело слетают с утёсов, прилетают, просто перескакивают с места на место тысячи птиц. Тысячи птиц рядами сидят на чёрных уступах Рубини, прихорашиваются, взмахивают крыльями, поворачивают из стороны в сторону головы, перекликаются и вдруг ни с того ни с сего срываются с места и чёрной живой тучей, шума крыльями, как ветер в сосновом лесу, летят куда-то на юг» [1, с. 449]. Глагольность описания призвана передать динамику самой жизни, возвращённой солнцем на Север.

Особое место в зооморфном коде повести занимают образы собак, которые индивидуализированы: каждая из них имеет не только своё имя, но и характер. С помощью исторических справок писатель показывает юному читателю важную роль ездовых и охотничьих собак, верных помощников человека, на полярном острове.

Если остров Гукера становится в повести своеобразной моделью мира, то станция зимовщиков – моделью общества. Описание быта, профессиональных обязанностей, взаимоотношений людей является важной конфликтообразующей частью книги. Конфликт повести можно определить как нравственно-психологический. Автор словно исследует поведение человека в относительно замкнутом пространстве, в суровых условиях жизни на острове. Эта жизнь становится своеобразной проверкой для героев, высвечивает их главные качества.

В повести Безбородова, развивающей традиции соцреалистической литературы, можно чётко выделить положительных и отрицательных героев. К последним относятся гордый, своенравный, безответственный, эгоистичный лётчик Шорохов; ленивый, обидчивый и мстительный Стремоухов; ограниченный и конфликтный Смерж. Они, нарушая дисциплину и стремясь выделиться, становятся в нравственную оппозицию другим зимовщикам. В повести актуализируется характерный для советской прозы 1930-х годов мотив воспитания личности в труде и коллективе (неслучайно порицают действия отрицательных персонажей коллегиально на профсоюзном собрании; своеобразным «сыном полка» становится в повести юный Желтобрюх, Боря Виллих).

Не столько в идеологическом, сколько в универсальном, гуманистическом плане возникает в повести Сергея Безбородова мотив человеческого единства. Интересно, что при этом он использует традиционный для Северного текста русской литературы для детей мотив пения. Собираясь после работы на крыльце бани, зимовщики хором поют «печальные песни Большой земли» [1, с. 306]: «...голоса их то сплетались, то расходились, спокойно, неторопливо, выводя протяжный грустный мотив» [1, с. 307]. Пение гармонизирует существование разных людей в едином пространстве Севера.

Человеческие характеры в повести раскрываются постепенно. Жизнь на заполярном острове предлагает условия, которые помогают сделать это. Например, Ромашников, над нелепостью и неловкостью которого все посмеивались в начале, во время эпидемии гриппа проявляет себя как самоотверженный человек и настоящий товарищ. Платон Наумович Руденко, человек ответственный, работающий, благородный и сильный духом, в процессе развития сюжета доказывает, что неслучайно именно он назначен начальником станции.

Постепенно раскрывается и образ автобиографического рассказчика. Будучи внимательным аналитиком, хорошим психологом и тонким наблюдателем, он исследует не только окружающий его мир, но и людей,

находящихся рядом. Выбирая сторону добра, выступая против безнравственности, он испытывает высокое чувство стыда за другого (за поведение Шорохова, например), глядя в глаза сына, смотрящего с фотографии. Север раскрывает в герое его лучшие качества: ответственность, трудолюбие, отвагу, благородство души, умение удивляться миру, радоваться ему. В конечном итоге Север в повести становится родным именно таким людям.

Итак, образ Севера в повести Сергея Безбородова «На краю света» пространственно представлен образом Большой земли, актуализированном в образе Архангельска, хронотопом морского пути и островным локусом. Последний конкретизируется в устойчивых образно-семантических компонентах: образах скал, льда, тумана, ветра, мотивах безжизненности, смерти, чуда. Все они наряду с художественными категориями полярной ночи и полярного дня, конкретизированными через образы звёзд и солнца соответственно, помогают писателю создать образ острова – модели мира.

Крайний Север у С. Безбородова увиден прежде всего через человека, глазами рассказчика (не северянина), для которого человеческие отношения не менее важны, чем исследование природного мира Севера. Используя модель советского романа, автор на примере станции зимовщиков воплощает модель общества. При изображении человека на Севере для С. Безбородова важными становятся мотив единства, реализующийся в мотиве пения, и мотив воспитания личности в коллективе и труде.

Автору удалось создать честный и реалистичный образ Севера, увиденного глазами человека-исследователя.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Безбородов С. К.* На краю света. М.: Белая ворона, 2020. 512 с.
2. Последний адрес Сергея Безбородова // Библиотека Виктора Конечного // URL https://baltkon.ru/fund/news/detail.php?ELEMENT_ID=1484 (дата обращения: 18.03.2024).

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. А. АБРАМОВА И ИХ ПЕРЕВОДАХ НА ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация: В статье рассматривается роль и характер комментариев в произведениях Ф. А. Абрамова и их переводах на французский язык, выполненных двумя переводчиками. Каждый переводчик выбирает свою стратегию работы с комментариями, однако прослеживается следующая тенденция: в тексте оригинала используются примечания, поясняющие региональную лексику, а в переводах – комментарии, связанные с различными культурно-историческими аспектами русской действительности в целом.

Ключевые слова: Абрамов; «Вокруг да около»; «Пути-перепутья»; перевод; культурно-исторический комментарий.

За последние два десятилетия проведено множество научных исследований, описывающих Северный текст в его различных аспектах [8, с. 4–7]. Понятие «Северный текст русской литературы» характеризуется целостностью и особой смысловой глубиной [4, с. 10–11]. К Северному тексту относят и произведения Ф. А. Абрамова. Представляется интересным рассмотреть лингвостилистические особенности произведений Абрамова, которые ярко отражают специфику региональной языковой картины мира и представляют трудности при переводе. Материалом для исследования послужили французские переводы романа «Пути-перепутья» и повести «Вокруг да около» Абрамова.

Роман «Пути-перепутья» был переведён профессором Национального института восточных языков и цивилизаций (Франция) Моник Слodziан (Monique Slodzian, «Chronique de Pékachino», 1975), повесть «Вокруг да около» – Франсуазой Года (Françoise Godet-Konovalov, «Autour et alentour», 1987). Переводчики по-разному подходят к передаче реалий, связанных с Русским Севером [6]. В настоящей статье мы сравниваем подходы переводчиков к передаче на французский язык столь сложных для перевода произведений, какими являются данные тексты, на примере использования ими переводческого комментария.

Как известно, переводческий комментарий является одним из основных способов компенсации смысловых потерь при переводе; к нему прибегают в тех случаях, когда передача значения непонятных для читателя слов непосредственно в тексте произведения оказывается невозможной. Комментарий компенсирует смысл, который невозможно сохранить при переводе, поэтому он должен иметь лингвострановедческий характер и опираться на контекст произведения [5, с. 7]. Переводчик выступает

в качестве эксперта, принимающего решение о том, как заполнить предполагаемые лакуны в фоновых знаниях читателя, для чего он может использовать явные средства (примечания или глоссарий) либо ввести в сам текст пояснения, которые будут незаметны для читателей [3, с. 2]. Включенные в текст пояснения, с одной стороны, органично впадают в ткань повествования, не отвлекая читателя; с другой стороны, возможность их применения ограничена, поскольку возникает риск исказить замысел автора. Кроме того, не любая информация может быть введена в текст (например, нельзя таким образом дать сведения об авторе приводимой в тексте цитаты) [3, с. 11–12].

Ф. А. Абрамов – один из создателей «деревенской прозы», посвятивший многие произведения родному Пинежью. В его произведениях используется лексика, не всегда понятная, во-первых, городскому читателю (особенно современному), во-вторых, иноязычному читателю. В текстах Абрамова описываются реалии, которые могут показаться диковинными для многих читателей. Поэтому уже в тексте оригинала используются примечания, размещённые в постраничных сносках. Рассмотрим, как данные единицы передаются при переводе произведений Абрамова на иностранный язык.

Уже на стадии сбора языкового материала приходим к следующему выводу: ни один из комментариев, приведённых в двух указанных произведениях Абрамова, не воспроизводится в переводах. Всего в тексте романа «Пути-перепутья» обнаружено восемь сносок, в повести «Вокруг да около», которая значительно меньше по объёму, – три сноски. Эти комментарии поясняют значения диалектизмов, местные топонимы либо реалии, связанные с жизнью северной деревни.

В то же время в переводах даются новые комментарии в постраничных сносках. Их количество в рассматриваемых произведениях существенно увеличивается: 36 сносок обнаружено в переводе небольшой повести «Вокруг да около» и 21 сноска в переводе романа «Пути-перепутья»; в последнем случае они сопровождаются пометкой «(N.d.T.)» – «Note du traducteur», то есть «Примечание переводчика».

Многие пояснения в тексте оригинала связаны с названиями еды: «житник» – «домашний хлеб из ячменной муки с примесью ржаной» [2, с. 9], «На севере житом называют ячмень» [1, с. 8]; «красные» – «местное название брусники» [2, с. 102]; «обабки» – «грибы для сушки» [2, с. 86]; «лешье мясо» – «грибы» [2, с. 62]; «губы – грибы на засол: сыроега, груздь, волнуха, рыжик» [1, с. 22]. Последний пример особенно интересен, так как содержит слово «сыроега», которое является более экспрессивным, чем «сыроежка» [9]. Использование данной лексической единицы подчёркивает «включённость» приведённого комментария в основной текст, соответствие его стилю произведения. Приводятся в произведениях Абрамова и иные местные названия, диалектные слова: «нижнеконы» – «жители нижнего конца деревни» [2, с. 22]; «кокора» – «корневища вывороченного

ветром дерева» [2, с. 106] и др. Присутствуют в примечаниях и толкования понятий, связанных со строительством деревянных домов.

Все выявленные комментарии можно разделить на две группы: пояснения к слову-реалии и к ситуации в целом («Il s'agit de...» – «*речь идёт о...*»).

Региональные реалии и диалектизмы, к которым даются примечания в произведениях Абрамова, в переводах нередко опускаются или заменяются функциональными аналогами. Например, «сегодня утрось иду с губами из лесу» [1, с. 22] в переводе звучит так: «Ce matin je rentrais de la forêt avec des langues de bœuf» [10, с. 59]. В тексте оригинала к слову «губы» даётся пояснение в сноске: «Губы – грибы на засол: сыроега, груздь, волнуха, рыжик»). В переводе оно отсутствует, поскольку вместо диалектного слова «губы» появляется «langue de bœuf» («печёночный гриб, печёночница обыкновенная») – это гриб, который растёт на старых деревьях и употребляется в пищу в варёном или жареном виде. Таким образом, во французском переводе читатель видит совсем не ту картину, что реципиент текста оригинала. Вряд ли переводчик владел знаниями о собираемых на Севере грибах и способах их переработки. Впрочем, открытым остаётся вопрос: сможет ли французский читатель увидеть «исходную» картину, созданную писателем, если ему предложить точный перевод с комментарием?

Рассмотрим другой пример: «полоска белого житца» [1, с. 8] – «une petite rangée d'orge blanc» [9, с. 25]. В тексте оригинала даётся пояснение в сноске: «На севере житом называют ячмень» [1, с. 8]. Значение лексемы «жито» зависит от региона России [7], поэтому данное пояснение показывает особенность употребления слова именно на Севере. Воспроизведение такого метаязыкового комментария в переводе нецелесообразно, так как предполагается, что перевод будет читать реципиент, не владеющий русским языком.

Ряд этнографических реалий, относящихся к русской культуре в целом, сохраняются в переводе и сопровождаются пояснениями в сносках. Так, оба переводчика транскрибируют меру веса «пуд» и в примечании указывают: «Mesure de poids en vigueur avant la Révolution (16,3 kilogrammes)» – «*Дореволюционная мера веса (16,3 кг)*»¹ [10, с. 82]; «Un poud = 16,30 kg. (N.d.T.)» – «Пуд = 16,3 кг» [11, с. 251].

Ряд реалий соотносится с особенностями уклада деревенской жизни и исконного крестьянского быта. Предложение «Cette tache claire dans le potager devant l'isba, ce n'est pas du tout un tournesol, mais une coiffe*, ou plus exactement le cercle en brocart d'une coiffe» [10, с. 55] сопровождается комментарием переводчика: «Cette coiffe, en russe «povojnik», est un chapeau en tissu, de consistance molle, se composant d'un fond rond souvent brodé et d'un bandeau s'attachant sur la nuque. Il s'agit d'une coiffe de femme mariée dans la Russie tsariste» [10, с. 55]. – «*Этот головной убор, по-русски «повойник», представляет собой шапку из мягкой ткани с круглым основанием,*

¹ Здесь и далее курсивом – перевод с французского языка наш (А. Е., Н. Т.)

часто украшенную вышивкой, с повязкой, застёгивающейся на затылке. В царской России его носили замужние женщины». Прибегнув к приёму генерализации, переводчик всё же посчитал нужным добавить транскрипцию русского слова и комментариев.

Понятие «красный угол» передаётся как «coin aux icônes» и опять сопровождается комментарием: «Dans l'isba russe, le coin aux icônes, ou coin rouge, était le coin le plus important dans l'isba ; les icônes étaient placées sur une petite tablette d'angle avec une veilleuse rouge. Depuis la Révolution ce terme désigne l'endroit où l'on range les livres de littérature du parti. Abramov joue ici sur les deux sens» [10, с. 64]. – «В русской избе иконный угол, или красный угол, был самым важным углом в избе; иконы размещались на небольшой угловой полке с красным ночником. После революции этим термином стали обозначать место, где хранится партийная литература. Абрамов обыгрывает здесь оба значения». Комментарий помогает читателю лучше понять характер персонажа, который, будучи старейшим членом партии, претендует на особое к себе отношение. Дом его выглядит богато по сравнению с другими домами, и этажерка «с несколькими книжками из партийной литературы» [1, с. 24] в красном углу создаёт определённый комический эффект.

В переводах поясняется целый ряд этнографических реалий: «са-рафан», «пятистенок», «русская печь», «баня», «берёзовый веник» и др. Однако, как мы видим, поясняемые элементы в тексте оригинала и в переводе носят разный характер. В тексте оригинала комментарий даётся к диалектным словам или реалиям, связанным с жизнью на Русском Севере. В переводах их воспроизведение не имеет смысла, поскольку пояснение диалектных слов представляет собой метаязыковую информацию, нерелевантную для тех, кто не владеет русским языком. Местные реалии также будут непонятны иностранному читателю, не владеющему или слабо владеющему страноведческой информацией. Для него, вероятно, больший интерес представляют социально-политические реалии, получившие отражение в произведениях Абрамова.

Значительное количество сносок в переводах рассматриваемых произведений содержат именно комментарии, поясняющие реалии советской действительности. Среди них можно выделить следующие темы: учреждения различного уровня, устройство колхозов и жизнь колхозника, система школьного образования, исторические события (Великая Отечественная война, репрессии и др.). Действительно, пояснять такие слова, как «райком», «трудодень», «кулак» или «космополит», для советского читателя не было необходимости. Франкоязычному же читателю они незнакомы, при этом понимание значения данных лексем играет важнейшую роль для адекватного восприятия всего произведения.

В частности, понятие «трудодень» поясняется обоими переводчиками: «La «journée de travail» est une unité de jour-travail. Le partage des revenus du kolkhoze se fait au prorata du travail, calculé en « journées de travail». Jusqu'à

une époque récente le salaire en espèces avec minimum garanti n'existait pas, les kolkhoziens étaient donc payés en nature» [10, с. 27]. – «*Рабочий день*» – это единица измерения рабочего дня. Доход от колхоза делился на пропорциональной основе, исчисляемой в «рабочих днях». До недавнего времени не существовало денежной заработной платы с гарантированным минимумом, поэтому колхозникам платили натурой». В другом переводе: «*Troudodny (singulier: troudodien): journées de travail, unité de calcul servant à évaluer le travail fourni par un kolkhozien. (N.d.T.)*» [11, с. 26]. – «*Трудодни (единственное число: трудодень): рабочие дни, единица расчёта, используемая для оценки работы, проделанной колхозником*». Как видим, в обоих случаях подчёркивается, что трудодень – это форма учёта труда колхозника.

В сносках также «расшифровываются» отсылки к историческим событиям, которые могут быть незнакомы иностранному читателю. Например, к предложению «*Et le fait que pratiquement jusqu'au cercle polaire on sème chaque année du maïs*» [10, с. 95] (в оригинале: «А то, что чуть ли не под самым Полярным кругом из года в год сеют кукурузу, а потом перепахивают под рожь?») [1, с. 39]) даётся следующий комментарий: «*Allusion à la campagne de Krouchtchev en faveur de la culture à outrance du maïs*» [10, с. 51] – «*Аллюзия на хрущёвскую кампанию в пользу чрезмерного выращивания кукурузы*». Предложение «*Et c'est seulement plus tard, après l'année cinquante-trois que les toits avaient fait de nouvelles taches blanches à travers le village*» [10, с. 51] (в оригинале: «И только потом уже, после пятьдесят третьего года, забелели новые крыши по деревням») [1, с. 19]) сопровождается исторической справкой: «1953 est l'année de la mort de Staline» [10, с. 51] – «1953 год – год смерти Сталина».

Советизмы характеризуются тем, что они, как правило, не имеют региональной специфики, поэтому пояснение их для русскоязычного читателя (по крайней мере, для современников автора) не требуется. Возможно, комментарий будет необходим в более поздних изданиях, для читателей, не имеющих достаточных знаний о жизни деревни в советский период.

Ещё один тип комментария в рассматриваемых переводных текстах – это комментарий к именам собственным. Разумеется, таких пояснений нет в тексте оригинала, так как русскоязычный читатель владеет необходимым для понимания смысловых оттенков слов знанием языка. Носитель же французского языка мало знаком со словообразовательными возможностями русского языка.

Моник Слодзьян использует такого рода комментарии очень умеренно – лишь в одном месте она поясняет созвучие между именем Рая (Раиса) и словом «рай»: «*Raïa, Raïa... // Et après tout, c'était peut-être elle, son paradis**, songeait-il soudain, au fond...» [11, с. 130] (в оригинале: «А может, и в самом деле это его рай?») [2, с. 101]). В сноске: «*Raï: paradis. (N.d.T.)*» [11, с. 130] – «*рай*». Все варианты уменьшительных форм от данного имени, присутствующие в тексте произведения («Райка», «Раечка», «Рай»), передаются

одинаково – «Raïa». Тот же подход имеет место и при передаче других имен: «Вася», «Васенька» – «Vassia»; «Лиза», «Лизка» – «Liza». Франсуаза Года, напротив, сохраняет варианты имён собственных, сопроводив их комментариями: «Iachka est un diminutif populaire et familier du prénom Iakov» [10, с. 20]. – «*Яшка – популярное и привычное уменьшительное от имени Яков*»; «Lidotchka est un diminutif populaire du prénom Lidia, à très forte valeur affective» [10, с. 81]. – «*Лидочка – популярное уменьшительное от имени Лидия, имеющее сильное эмоциональное значение*»; «Machka et Marousska sont des diminutifs du prénom Maria. Machka est populaire et familier, mais comporte une légère valeur affective, Marousska est très très familier» [10, с. 58]. – «*Машка и Маруська – уменьшительные формы имени Мария. Обращение «Машка» фамильярно, но несёт незначительный эмоциональный оттенок, а «Маруська» – очень фамильярно*».

Исключение составляют говорящие прозвища людей и имена животных, внутренняя форма которых обоснованно воспроизводится обоими переводчиками: «Петуня Бульдозер» – «Pétunia-Bulldozer» (Ф. Года), «Филя-петух» – «Filia-le-Coq» (М. Слодзян), «конь Мальчик» – «Gamin», «корова Пеструха» – «Tachetée» (М. Слодзян). Интересно, что Ф. Года передаёт имя «Клавдия Нехорошкова» как «Klavdia Lavilaine», т. е. фамилия переводится в соответствии с тем же принципом, что и прозвища (в отличие от фамилий других персонажей). Произведения Абрамова относятся к реализму, следовательно, можно предположить, что фамилии персонажей не несут изначально специальной смысловой нагрузки. С другой стороны, не всегда можно чётко разделить «официальные» имена и прозвища.

Таким образом, переводчики выбирают различные стратегии при работе с лексическими единицами, вызывающими вопросы у иностранного читателя, однако прослеживается общая тенденция: если комментарии в тексте оригинала призваны пояснить значения диалектных слов и подчеркнуть региональный характер употребления некоторых понятий, то в переводах акцент делается на пояснении общественно-политических и культурно-исторических реалий. Полностью исчезают в переводных текстах метаязыковые комментарии, так как они актуальны, прежде всего, для русскоязычного читателя, знакомого с историко-культурным контекстом творчества Ф. А. Абрамова. Использование автором и переводчиками разных типов комментария обусловлено тем, что читателю русскоязычному и читателю иностранному, не владеющему необходимым культурно-историческим багажом, необходима различная дополнительная информация.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абрамов Ф.* Вокруг да около. Франкфурт-на-Майне: Посев. 40 с.
2. *Абрамов Ф. А.* Пути-перепутья. М.: Современник, 1973. 270 с.
3. *Алексейцева Т. А.* Внутритекстовый комментарий: незаметное присутствие переводчика // Древняя и Новая Романия. 2014. № 13. С. 1–14.
4. *Галимова Е. Ш.* Северный текст русской литературы как сверхтекст // Семантика и прагматика слова и текста. Поморский текст: сб. науч. ст. / отв. ред., сост. А. Г. Лошаков, Л. А. Савелова. Архангельск: Солти, 2010. С. 8–15.
5. *Гусева А. А.* Интертекстуальность как переводческая проблема: на материале романа Дж. Джойса «Улисс» и его перевода на русский язык: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Москва, 2009. 20 с.
6. *Епимахова А. С., Тарасова Н. И.* Северная деревня через призму французского языка: переводы романов Фёдора Абрамова // Творчество Фёдора Абрамова в контексте эпохи: материалы Международной научной конференции «Братья и сёстры в русском доме: творчество Фёдора Абрамова в контексте литературной и общественной жизни XX – XXI веков» / сост., отв. ред. Е.Ш. Галимова. Архангельск: САФУ, 2020. – с. 328-336.
7. Карта слов и выражений русского языка // URL: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%B6%D0%B8%D1%82%D0%BE> (дата обращения 15.02.2024)
8. *Лошаков Г. А.* Ещё раз о Северном тексте русской литературы как сверхтексте // Северный текст русской литературы: Сборник. Вып. 3 Северный текст как локальный сверхтекст / сост. Е. Ш. Галимова. Архангельск: САФУ, 2013. С. 4–15.
9. *Фуфаева И. В.* Сосуля, дева, сыроега. Сдвиги коннотаций архаизмов на примере русских слов, вытесненных диминутивами // «Rhema. Рема». 2017. № 1. С. 80-93.
10. *Abramov F.* Autour et Alentour. Lausanne: l'Age d'homme, 1987. 98 p.
11. *Abramov F.* Chronique de Pékachino. Paris: Albin Michel, 1975. 324 p.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ПЕРЕВОДА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК СТИХОТВОРЕНИЯ Н. М. РУБЦОВА «В ЖАРКОМ ТУМАНЕ ДНЯ...»

Аннотация: В статье рассматривается стихотворение Н. М. Рубцова «В жарком тумане дня...» («Плыть, плыть, плыть») и осуществляется сопоставительный анализ четырёх переводов этого стихотворения на английский язык. Исследуются доминирующие элементы стихотворной формы и смысловые акценты, а также содержательные трансформации, происходящие при переводе стихотворения на английский язык и необходимые для сохранения смыслового и структурного единства текста.

Ключевые слова: Поэзия Николая Рубцова; художественный перевод; стихотворный размер; система рифм.

Интерес к поэзии, в том числе к поэзии переводной, никогда не иссякает. При этом поэтический перевод обоснованно считается одним из самых сложных видов письменного перевода, так как задачей переводчика стихотворных произведений является достижение многоуровневой эквивалентности: максимальное сохранение структуры, содержания, включая прагматику, оригинального поэтического текста, передача авторского стиля при полном соблюдении языковой нормы. К сожалению, в переводческой практике часто наблюдается противоположная картина: многие отличительные черты оригинала оказываются нивелированными, переводной текст в недостаточной степени передаёт особенности оригинального текста. Следует вместе с тем отметить, что поэтический перевод допускает и предполагает значительную свободу творчества переводчика, возможность проявления его творческой индивидуальности, ограничиваемой только замыслом автора оригинала. По этой причине у одного и того же поэтического текста существует множество переводческих интерпретаций, и зачастую переводы разных авторов имеют заметные различия.

В нашей статье речь пойдёт о переводе несколькими авторами одного из стихотворений Николая Рубцова. Заметим, что в целом интерес переводчиков к поэзии Н. М. Рубцова весьма высок. Упомянем несколько изданий переводов его стихов, обзор которых осуществлён З. В. Антоновой [1]. Так, в книге избранных произведений Н. М. Рубцова, переведенных Л. И. Калмыковой на английский язык (Nikolai Rubtsov. Selected Verse. M., 2005), представлены переводы девяти стихотворений Рубцова. Носители венгерского, немецкого, вьетнамского и румынского языков также имеют возможность познакомиться с творчеством поэта. Три стихотворения Николая Рубцова переведены на немецкий Х. Лёффелем, одним из авторов книги переводов «Komn, Erde» («Зов земли»), вышедшей в 2004 году. Переводом стихов Рубцова на румынский язык занимается преподаватель

кафедры славистики Ясского университета доктор филологии Л. Беженару вместе со своими студентами. Китайский филолог Лу Вэнья, защитившая диссертацию по поэтике Н. М. Рубцова в Пекинском университете иностранных языков, переводит произведения Рубцова на китайский язык. Впервые, кстати, они были переведены на китайский другими ценителями рубцовой поэзии ещё в 1981 году. На сегодняшний день уже более 30 произведений Рубцова доступны носителям китайского на их родном языке.

Наша задача – сопоставить четыре перевода на английский язык стихотворения Николая Рубцова «В жарком тумане дня...» («Плыть, плыть, плыть») [3]. Работа над переводами осуществлялась примерно в одно и то же время, в конце XX – начале XXI века, двумя носителями русского языка И. Куликовой и Л. И. Калмыковой, переводчиком на английский, иврит и русский Айрин Милнер (I Milner) [8] и англичанином Френсисом Терренсом Лениханом (F. T. Lenihan) [1].

Приведём текст стихотворения Николая Рубцова и тексты переводов.

Николай Рубцов

Lyubov Kalmykova

В жарком тумане дня
Сонный встряхнем фиорд!
– Эй, капитан! Меня
Первым прими на борт!

Hot is that fog of the day.
Let's shake up sleepy fiord! –
– Hey! Captain! Have your say!
Take me the first on board!

Плыть, плыть, плыть
Мимо могильных плит,
Мимо церковных рам,
Мимо семейных драм...

Sail, sail, sail
Passing by ancient graves,
Passing by church's frames,
Family conflicts, decays...

Скучные мысли – прочь!
Думать и думать – лень!
Звезды на небе – ночь!
Солнце на небе – день!

Boring thoughts – out of mind!
Laziness – out of sight!
Stars in the sky mean night,
Day – when the sun is bright.

Плыть, плыть, плыть
Мимо родной ветлы,
Мимо зовущих нас
Милых сиротских глаз...

Sail, sail, sail
By native trees, by gales,
By dear orphans' eyes
Waiting for us and nice...

Если умру – по мне
Не зажигай огня!
Весть передай родне
И посети меня.

If I am gone – for me
Don't you burn a candle!
Come to my grave to see.
News to my relatives handle.

Где я зарыт, спроси
Жителей дальних мест...
Каждому на Руси
Памятник или крест.

Let dwellers of distant ends
Tell of my tomb under moss.
To everyone in my land
Monument is just a Cross!

Плыть, плыть, плыть...

Sail, sail, sail...

Irene Milner

Through this day's sweaty fog
Let's shake this sleepy fiord!
– Hey, Captain! You must take
Me as your aid on board!

We will then make our way,
Sail by some ancient tombs,
By churches' old remains,
By human griefs and pains...

Unhappy thoughts – be gone!
Tiresome gripes – away!
Stars in the sky mean night!
Shiny horizon – day!

Come on, let's sail along,
Sail by those gentle trees,
Sail by those calling eyes
Of orphaned Russian kids...

If I shall die – for me
Fire you dare not light!
Just let my parents know,
Visit me at that site.

Searching for that one site,
You can't at all get lost –
To every Russian soul
Monument – simple cross.

Yes, we will sail, we'll sail...

Irina Kulikova

Covered with hot day's wrap
Shake up the sleepy fiord!
– Hey, captain, old chap,
Take me the first aboard!

Sail, sail, sail
Past old tombs and graves,
Past shabby churches' shades,
Past human conflicts, fates.

All boring thoughts – get lost!
Reasoning — no way!
Night is when stars're at most!
Sun in the sky means day!

Sail, sail, sail
Past early childhood days,
Past those orphan's eyes,
Sweet and appealing ties...

If I should die — do not
Serve me a candle light!
Just send my kin a note,
Come to the place I lie.

Folks far away will guess
Where this place is lost.
Each one in Russia has
Right to memorial Cross!

Sail, sail, sail...

Francis Terence Lenihan

Amidst the muggy air of the day,
We rouse from slumber the fjord.
Ahoy, Capitan,
Take me first aboard!
To sail, sail, sail:
past gravestones;
past churches framed;
past families
and dramas...
Entangling oneself in tedious thoughts
It's pointless! Be gone! Better,
Stars in the heavens – night!
Sun in the sky – day!

To sail, sail, sail:
Past the white willow born of this land;
past the endearing eyes of orphans,
Reaching out to us...
When I die – light no torch to me!
but come visit
and carry the news to my kinsfolk
And ask those living
Even in the farthest reaches,
Where am I laid to earth,
For each in Old Mother Rus,
A monument – a decent cross

Стихотворение «В жарком тумане дня...» передаёт глубокие переживания и тонкие наблюдения поэта, связанные с поиском смысла бытия и своего места в стремительном и непрерывном течении жизни. Автобиографический лирический герой произведения размышляет о жизни и смерти, о прошлом и будущем, о связи поколений общей судьбой, ходом истории, о своей принадлежности родной земле.

Детальный анализ подлинника и его переводов на русский язык позволяет установить специфические черты интерпретации исходного текста разными переводчиками и проследить основные направления ассоциативного развития и смыслового развёртывания поэтической мысли автора в переводе. На первый взгляд, все рассматриваемые переводные стихи максимально сходны с текстом оригинала: лексические и грамматические соответствия можно выявить в любой строке. Трое из переводчиков добиваются сохранения внешней формы, размера, рифмы, не всегда идеально и последовательно, но ритм оригинала легко узнаётся именно в этих переводах. Во всех переводах воспроизведены авторские образы, сохранены многие метафоры Рубцова. Так, во всех четырёх анализируемых текстах присутствует образ корабля жизни и мотив его стремительного бега, образы креста, тумана как символа чего-то неизвестного или неопределённого, покачивающихся и бьющихся о борт волн. Однако перевод стихотворения, по меткому выражению В. А. Солоухина, «как бы близок ни был, отличается от оригинала, как гипсовая маска отличается от живого лица» [2].

Поэтому, говоря научным языком, в фокусе внимания находится ситуация «эквивалентности при существовании различия» [4, с. 18], при которой различные переводы взаимодополняют друг друга и в своей совокупности воссоздают наиболее полную общую картину подлинника. Чем больше существует разных переводов одного и того же текста, тем полнее и многомернее его понимание в принимающей лингвокультуре.

Рассматривая четыре перевода одного стихотворения Николая Рубцова, обратим внимание на особенности стихосложения (ритмику, строфику, виды рифм и способы рифмовки) оригинального текста и его переводов. В оригинальном тексте в первой, третьей, пятой и шестой строфах используется перекрёстная рифма мужского типа, когда ударение падает на последний слог. В остальных строфах наблюдается смежная (парная), но тоже мужская рифма, которая типична для англоязычной поэзии.

Если переводчик преследовал цель прежде всего адекватно передать особенности формы стихотворения, его ритмический рисунок, то оригинал Н. М. Рубцова позволяет сделать это относительно легко. Заметим, что если бы рифма была женской, с ударением на предпоследнем слоге, что широко распространено в русской поэзии из-за грамматических и фонетических особенностей языка, то перевод на английский стал бы гораздо более затруднительным по причине особенно малого количества многосложных слов с ударным предпоследним слогом. Словарь рифм аналитического английского языка и в целом гораздо скромнее, чем в любом

синтетическом языке, а тем более в случае с рифмами женского типа [6, с. 41].

Если переводы Л. И. Калмыковой и И. Куликовой полностью следуют структуре оригинального стихотворения (в соответствующих строфах используются идентичные типы рифм и способы рифмовки), то Ф. Т. Ленихан не пытается воссоздать форму оригинала. Он использует верлибр – свободный от жёсткой рифмометрической композиции стих, преобладающий в современной англоязычной поэзии. В этом переводе можно отметить последовательный отказ от всех «вторичных признаков» стихотворной речи: рифмы, метра, изотонии (симметричного чередования ударных и безударных слогов), изосиллабизма (равенства строк по числу ударений или слогов) и регулярной строфики (соблюдения определенных закономерностей при конструкции строфы).

То же касается и ритма. Переводы Л. И. Калмыковой и И. Куликовой стремятся максимально передать ритм и мелодику оригинального стихотворения, что выражается в сохранении трёх ударных (сильных) слогов и одинаковом количестве слабых в каждом стихе (стихотворной строке). В переводе Ф. Т. Ленихана принцип слогового равенства строк нарушен, поскольку это свободный стих. Таким образом, на структурном уровне и в ритмико-мелодическом плане мы не наблюдаем принципиальной разницы между тремя переводами, в то время как четвертый резко контрастирует с ними.

Уже первая строка стихотворения Николая Рубцова *В жарком тумане дня* содержит образ, который на первый взгляд может восприниматься как оксюморонный. Если слово «туман» понимать только в значении ‘атмосферное явление – скопление мелких водяных капель в атмосфере, делающих воздух непрозрачным’, то его употребление в словосочетании «в жарком тумане дня» может вызвать удивление, поскольку туман – это явление утреннее или вечернее, связанное с перепадами температур. При высокой дневной температуре, при появлении солнца туман должен исчезать. Но у этого русского слова и его некоторых английских коррелятов (“fog”) есть ещё и переносные значения: туман – ‘что-то, затрудняющее ясность представлений, образов и т. п., неясность, неопределенность, непонятность’; значение, которое реализуется в таком контексте: ‘туман в голове’, ‘in a fog of’.

В каком именно значении Н. М. Рубцов употребляет слово «туман»? Посмотрим, как это интерпретируют переводчики. Ф. Т. Ленихан, например, использует словосочетание *muggy air*, где “muggy” – ‘unpleasantly warm and damp’, что-то неприятное, горячее, влажное, липкое. Так же, как и в словосочетании *sweaty fog*, к которому прибегает А. Милнер, “sweaty” – ‘making you sweat because it is hot or tiring’. “Muggy” и “sweaty” имеют отрицательные семантические признаки: ‘unpleasant, tiring’, ‘пристающий, липкий вязкий’. Добавочный признак – ‘обволакивающий’ – обнаруживается в слове “warp”, использованном И. Куликовой. Таким образом, и в оригинале стихотворения Рубцова, и в его переводах наблюдается

полисемантичесность – реализация одновременно нескольких значений слова «туман» и ассоциативных образов, связанных с этими значениями. Переводчиками использованы прилагательные и существительные, обозначающие тактильные ощущения, создающие тактильные образы, как и в оригинале, но при этом органично дополняющие субъективно-авторскую картину, добавляющие выраженные оценочные смыслы: ‘неприятный, клейкий, пристающий со всех сторон, утомляющий’. Именно таким ощущает себя главный герой в самом начале стихотворения: в непонятной и неприятной ситуации душевной неподвижности.

Но герой ждёт перемен, он жаждет движения, устремлён в неведомое. Далее Николаем Рубцовым использовано эмоциональное обращение к капитану, выраженное восклицательным предложением, и в трёх переводах это восклицание сохранено. Сама синтаксическая конструкция в оригинале и в переводах демонстрирует активность героя, передаёт испытываемое им нетерпение. Об этом свидетельствует использование либо структуры *let's*, выражающей призыв, приглашение к действию, как будто инициатива исходит от героя, либо императива, как в переводе И. Куликовой.

И совсем другой взгляд на ситуацию мы обнаруживаем в четвёртом переводе: герой спокойно, безэмоционально сообщает, что он участвует в совместном с другими людьми действии, но его роль в команде не определена. Это действие, как его называет автор, – «встряхнуть» (разбудить) сонный фьорд. При переводе слова «встряхнуть» Ф. Т. Ленихан использовал глагол *rouse*, в то время как трое других переводчиков – глагол *shake*. Выбор глагола *shake* описывает ситуацию механического сотрясения с применением силы ('to move backwards and forwards or up and down in quick, short movements' [5]), тогда как значение глагола *rouse* – ‘вывести из состояния сна’ ('to wake somebody up, especially when they are sleeping deeply' [7]), ‘поднять’, ‘воодушевить’. В контексте всего стихотворения он приобретает дополнительные признаки: ‘не успокаиваться, не останавливаться на жизненном пути, двигаться вперед, меняться’.

В разных переводах мы также видим разную степень стагнации той ситуации, в которой герой находится в самом начале стихотворения. Для этой цели Н. М. Рубцов использует метафору сна. В оригинале использовано слово *сонный*, в трёх первых переводах – *sleepy*. Это прилагательные, которые обозначают не только состояние сна, но и усталость, затишье, полусонное состояние до наступления полноценного сна ('very tired and almost asleep, not having much activity or excitement'). И вновь в переводе Ф. Т. Ленихана использована другая лексема, нежели в остальных анализируемых переводах, – *shumber*, синонимичная *sleep*, в семантической структуре которой нет лексико-семантического варианта со значением «усталость», «полусон». В Oxford Learner's Dictionaries эта лексема подаётся как однозначная: «a time when somebody is sleeping» [7].

В своём переводе Ф. Т. Ленихан использует восклицание не *hey*, как это делают остальные три переводчика, а *ahoy* ('a shout used, especially by

people in boats, to attract attention’), так как это междометие – возглас, приятный у моряков.

Во второй и четвёртой строфе лирический герой обращается к прошлому, в котором есть и плохое (тяжёлое, гнетущее), как во втором четверостишии, и хорошее (дорогое, нежно любимое), как в четвёртом, что выражается на лексическом уровне и влияет на выбор лексем переводчиками. Соответственно используются лексемы, в том числе эпитеты, содержащие семы с отрицательной семантикой (оценочностью) (*conflict, pain, grief, decay, drama*) и с положительно-оценочной коннотацией (*sweet, appealing, gentle, dear, endearing*). Анафорический повтор предлогов *past, by* (русск. *мимо*), иногда в сочетании с причастием *passing* поддерживает и подчёркивает семантику «не останавливаясь, не задерживаясь, минуя». Этот повтор достаточно последовательно передаётся в переводах.

В основном в стихотворении преобладают визуальные образы, но в начале второй, четвертой строф, а также в заключительных строках стихотворения повтором односложных слов *плыть, плыть, плыть* создаётся особый ритм, контрастирующий с образной системой и мелодикой остальных частей произведения. Резко нарушается размер стиха и используется брахиколон – стихотворная строка, состоящая только из односложных слов, следовательно, из одних ударных слогов. С помощью этого генерируется звуковой образ – шум плещущих волн. В переводах Л. И. Калмыковой, И. Куликовой и Ф. Т. Ленихана есть попытка воссоздать его через повтор напряжённых и более высоких по частоте, чем остальные фрикативы, глухих сибиллянтов s-s-s (*sail, sail, sail*) при произношении которых создается значительный шум. Переводчик А. Милнер опускает этот звуковой образ во второй строфе и делает его менее ярким в остальных случаях, потому что повторяемые элементы дистанцированы и воспроизводятся меньшее количество раз.

В третьей строфе Рубцов использует стилистический приём синтаксического параллелизма. Каждый стих (строка) этой строфы представляет собой восклицательное эллиптическое предложение. Повтор этих однотипных конструкции, насыщенных экспрессией, усиливает драматизм лирического сюжета, передаёт внутреннее состояние героя. В переводах И. Куликовой, Л. И. Калмыковой и А. Милнер этот приём также применяется, чем достигается близость к оригиналу. Синтаксическими средствами воссоздается и чеканный ритм этой строфы во всех четырёх переводах.

Таким образом, суммируя всё вышеизложенное, мы приходим к выводу, что все переводы достаточно близки к оригинальному тексту и адекватны. Переводчики стремятся сохранить эмоциональное и эстетическое воздействие исходного текста и на лексическом, и на синтаксическом уровне. Трансформации в плане содержания незначительны и связаны с коннотативными смыслами. Ф. Т. Ленихан, следуя распространённому мнению англоязычных переводоведов, не считает воссоздание рифмы необходимой составляющей поэтического перевода. Остальные переводчики

отказываются приносить в жертву форму и стараются передать слоговый объём оригинальных рифм.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова З. В. Николай Рубцов на английском языке (по материалам интернет-сайтов) // Рубцовский сборник: материалы науч. конф. Череповец, 29–30 янв. 2013 г. Вып. 2. Ч. 2. Череповец: ЧГУ, 2016. С. 32–39.
2. Королькова А. В., Ломов А. Г., Тихонов А. Н. Словарь афоризмов русских писателей. М.: Дрофа, 2008. 627 с.
3. Рубцов Н. М. Сосен шум. Стихи. М.: Советский писатель, 1970. 88 с.
4. Яacobson P. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М.: Междунар. отношения, 1978. С. 16–24.
5. Cambridge Dictionary: [Электронный ресурс] // URL: <https://dictionary.cambridge.org> (Дата обращения: 09.02.2024).
6. Mitchell S. A. Note on the Translation. Pushkin A. Eugene Onegin. L.: Penguin Classics, 2008.
7. Oxford Learner's Dictionaries: [Электронный ресурс] // URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> (Дата обращения: 09.02.2024).
8. RuVerses. Russian Poetry in Translations. Nikolay Rubtsov: [Электронный ресурс] // URL: <https://ruverses.com/nikolay-rubtsov>. (Дата обращения: 09.02.2024).

РОМАН А. С. БАЙЕТТ «РАГНАРЁК»: К ВОПРОСУ ОБ АКТУАЛИЗАЦИИ И ФОРМАХ «СЕВЕРНОЙ МИФОЛОГИИ»

Аннотация: статья посвящена особенностям интерпретации скандинавской мифологии в романе «Рагнарёк» А. С. Байетт. Раскрывается значение понятия «северная мифология», а также уделяется внимание мифологизму как особому явлению в современной литературе. Анализ романа «Рагнарёк» и его сопоставление с другими мифологическими романами из серии «The Myth» выявляют своеобразие художественной обработки мифа А. С. Байетт, которое заключается, прежде всего, в сближении детского и мифологического типов сознания.

Ключевые слова: скандинавская мифология; северная мифология; немифологизм; А.С. Байетт; «Рагнарёк»; детское сознание.

Антония Сьюзен Байетт – современная английская писательница, литературный критик, специалист по английской филологии, обладательница Букеровской премии 1990 года за роман «Обладать». Писательница родилась 24 августа 1936 года в Шеффилде, окончила Ньюэм-колледж при Кембридже и получила докторскую степень в Сомервиль-колледже при Оксфорде, затем преподавала английскую и американскую литературу в Лондонском университете. А. С. Байетт – автор более 20 романов и художественных сборников, самые значительные из которых отмечены рядом премий: в 1998 году писательница получила премию «Mythoroeic Fantasy Award for Adult Literature» за повесть «Джинн в бутылке из стекла «соловиный глаз»», в 2009 году её роман «Детская книга» вошёл в шорт-лист Букеровской премии, в 2017 году Байетт была награждена премией «Golden Plate Award» Американской Академии достижений за успехи в литературе и критике.

Изданный в 2011 году «Рагнарёк» – последний опубликованный роман Байетт. Название «Рагнарёк» («Ragnarök: the end of Gods») отсылает к эсхатологии скандинавской, северной мифологии. Рагнарёк (др.-сканд. Ragnarøkkr – «Судьба богов», «Сумерки богов») – это история гибели мира после великой битвы верховных скандинавских богов асов с хтоническими существами. Под северной (скандинавской) мифологией мы понимаем «комплекс сюжетов, преданий и верований о богах и мироустройстве, разработанный германоязычными народами до их обращения в христианство» [7]. Главные свидетельства о ней – исландские литературные памятники раннехристианского времени: «Старшая Эдда» – сборник мифологических и героических «песен», дошедший в исландской рукописи второй половины XIII века (Codex Regius 2365), и прозаическая «Младшая Эдда» – учебник поэтического искусства скальдов, составленный в XIII веке исландцем Снорри Стурлусоном [5, с. 237].

Многие учёные отмечают, что влияние северной (скандинавской) мифологии распространилось далеко за пределы Скандинавии: «Древнескандинавские предания были культурной собственностью потомков викингов, расселившихся по северным землям. <...> От полуострова Ютландия в Дании до северных границ Лапландии, на запад от Дублина эпохи викингов, на юг до Нормандии, на восток до Константинополя народы, говорившие на скандинавских языках, знали и использовали свои сказания для объяснения важных метафизических вопросов, на которые и призвана отвечать мифология» [3, с. 20–21]. Отражение скандинавской мифологии в той или иной форме можно обнаружить в культуре многих стран; близкой она может показаться даже русскому человеку, особенно связанному с Севером и Северо-Западом России.

После того как в XIX-м и особенно интенсивно в XX веке филология, философия, психология и этнография заново стали открывать феномен мифа, к нему с энтузиазмом обратилась и художественная литература. По мнению В. Руднева, мифологизм стал одним из основных принципов художественной литературы прошлого столетия: он проявлялся не просто в обращении к самым различным мифологическим сюжетам, но и в художественном освоении разных граней мифологического сознания и в создании так называемой «авторской мифологии» [8, с. 184–185]. Одной из таких мифологий, оказавших колоссальное влияние на мировую литературу и возродившей интерес к северной мифологии, стала «мифология» «Властелина колец» Джона Р. Толкиена.

На протяжении XX века, века мировых войн и экологических катастроф, модернизма и постмодернизма, отношение к мифу как к метарассказу (хранителю истины) неоднократно менялось – от восхищения до иронического переосмысления. Мифологизация перерождалась в демифологизацию, менялись предпочтения в выборе самих мифологических систем. В последние десятилетия в зарубежной литературе отмечается новый подъём интереса к мифу, который поддерживается и прямо инициируется крупными издательствами. Так, в 1999 году шотландское издательство «Canongate Books» объявило о начале проекта «The Myth». Главная идея его руководителя Джейми Бинга состояла в том, чтобы пригласить авторов из разных стран и создать книжную серию, которая будет посвящена современному переосмыслению мифов разных культур. С 2005 по 2013 годы в проекте приняли участие многие известные авторы, в том числе Маргарет Этвуд, Али Смит, Давид Гроссман, Су Тун, Клас Эстергрэн и Виктор Пелевин. Писатели обращались в своих текстах к греческой, римской, скандинавской, шумерской, кельтской, китайской мифологии, а также к текстам Библии.

В 2022 году московское издательство «Лайвбук» издало три книги из серии «Миф»: «Пенелопаиду» Маргарет Этвуд, «Девушка встречает парня» Али Смит и «Рагнарёк» Антони Сьюзан Байетт, Во всех трёх произведениях можно выделить ряд общих характерных черт: авторами

являются женщины, произведения небольшие по объёму, изданы в формате 84x108/32. Издательство представляет их как своеобразную «трилогию». Этвуд, Смит и Байетт, обращаясь к разным мифологическим сюжетам, используют различные формы мифологизации, оригинально перерабатывают содержание мифа, и совокупно их произведения наглядно иллюстрируют многообразие и пестроту современной литературы, не связанной с определённым художественным канонem или направлением.

«Пенелопиада» Маргарет Этвуд интерпретирует сюжет «Одиссеи» с точки зрения жены гомеровского героя в постмодернистском, ироническом ключе, и опытному читателю история может показаться в какой-то степени предсказуемой. Она встаёт в огромный ряд текстов, выражающих «недоверие к метарассказам» [4, с. 10], «осовременивает» миф изнутри, через сознание главной героини. В романе Эми Смит «Девушка встречает парня» главные герои, современные молодые люди, повторяют судьбу персонажей «Метаморфоз» Овидия, тем самым демонстрируя универсальность мифа и одновременно придавая ему определённую легковесность. Этвуд и Смит, использовавшие почти хрестоматийные подходы к мифу, создали, на наш взгляд, своего рода «упражнения на тему»: интеллектуальные, мастерские, игровые с точки зрения стиля. Роман «Рагнарёк» А. С. Байетт выделяется своим подходом к мифу. Писательница смогла совместить в нём личное с мифологическим, эмоционально-образное с интеллектуальным, обнаружив современные, актуальные смыслы в древней северной мифологии, не подвергая её явной модернизации.

Предложение поработать над мифологическим материалом поступило Байетт непосредственно от издательства «Canongate Books», приняв его и почти сразу взявшись за работу, она столкнулась с проблемой: «Для мифа я должна была найти новый голос: без надрывного пафоса, без монотонности, без излишней назидательности» [1, с. 192]. Байетт вспоминала в послесловии к своему роману: «Раз или два я попыталась было найти способ рассказать миф так, чтобы сохранить его инаковость, но в конце концов поняла, что пишу для себя в детстве, опираясь на то, какими виделись мне миф и мир, когда я читала книгу “Асгард и боги”. Тогда я ввела... героиню – тоненькую девочку, окружённую войной...» [1, с. 195].

Так в романе «Рагнарёк» переплелись две истории: автобиографическая – история пятилетней «тоненькой девочки», эвакуированной вместе с мамой из большого города в деревню во время Второй мировой войны, украдкой читающей книгу о скандинавских богах, и мифологическая – история «гибели богов», населявших когда-то древний Асгард. Кроме того, в романе Байетт в эти две истории вплетается ещё одна – история создания самой книги, рассказанная от лица автора.

Ольга Исаева – переводчица, работавшая над переводом романа «Рагнарёк», обращает внимание читателя на необычность повествования Байетт: «У этой книги три голоса: безымянный рассказчик мифов, девочка и “взрослая Байетт”» [9]. Иногда эти голоса в романе звучат по

отдельности, в определённых главах, иногда – переплетаются внутри одной главы. Так, «взрослая» Байетт не просто рассказывает о маленькой девочке, но словно наблюдает за собой в детстве или вторгается с рассуждениями в яркую, сочную, динамичную мифологическую картину мира. Важно отметить, что такая «гибридность» текста не кажется неестественной, в отличие от многих текстов эпохи постмодерна.

А. С. Байетт удаётся создать эффект подлинности, органичности повествования благодаря тому, что главным героем, воспринимающим миф в романе, она делает ребёнка. Глазами «тоненькой девочки» Байетт «видит» своё детство: вспоминает об эвакуации, о переезде из города в деревню, о страхе перед бомбёжками, страхе никогда больше не увидеть отца и о том, как благодаря книге она погружалась в мир древних богов.

Многими исследователями, специалистами по этнокультурологии и психологии, неоднократно подчёркивалось сходство мифологического и детского типов сознания. А. Ф. Косарев в работе «Философия мифа» перечисляет такие общие для двух типов сознания черты, как «конкретность и эмоциональность... богатство воображения и отсутствие рассудочности, одушевление неживых предметов и перенесение человеческих свойств, отождествление части и целого, вещи и слова» [2, с. 107]. По мнению авторитетного исследователя детской психологии Л. Ф. Обуховой, «ребёнок на определённой ступени развития в большинстве случаев рассматривает предметы такими, какими их даёт непосредственное восприятие, то есть он не видит вещи в их внутренних отношениях. Ребёнок думает, например, что луна следует за ним во время его прогулок, останавливается, когда он останавливается, бежит за ним, когда он убегает» [6, с. 145]. Психолог неоднократно называет детское сознание мифологическим.

В романе Байетт ребёнок, оказавшийся в мире природы и часто представленный самому себе, словно первый человек, осваивает мир, наделяя его элементы именами, чувственно (через запахи, краски; растения, землю и небо) постигая его. При этом «тоненькая девочка» читает и перечитывает подаренную мамой книгу «Асгард и боги», и скандинавская мифология воспринимается ею как нечто возможное, реальное. Мифы о сотворении мира пробуждают в ней желание творить, развивают её воображение: «Из мёртвого великана боги сотворили мир. Девочка чувствовала, что и это нужно вообразить, но ей было не по себе: по какой шкале мерить такое? Впрочем, она видела туманное сходство между частями растерзанного человека и тем, что из них произошло.

Имира плоть
стала землёй,
стали кости горами,
небом стал череп
холодного турса,
а кровь его морем [1, с. 45].

Ребёнку понятны и близки скандинавские боги, живые и почти телесные в её понимании, способные на ссоры, обман и скорбь. Она с лёгкостью воображает их, сопереживает им: «Девочка любила воображать этих новых людей [Аска и Эмблу]: кожа у них была гладкая, как молоденькая кора, глаза яркие, как сторожкие птицы. <...> Они, спотыкаясь, учились ходить. Вот впервые разомкнули губы и улыбнулись друг другу» [1, с. 49].

Оппозицию к этому понятному, чувственно ощущаемому миру языческой мифологии в романе Байетт образует христианское учение: «В церкви девочка снимала ранец с противоголозом и взваливала на плечи иное бремя: требовалось поверить в то, во что она не могла и не хотела верить» [1, с. 51]. Байетт намеренно подчёркивает антитезу возвышенного и светлого, но недоступного для чувственного восприятия ребёнка христианского учения и часто жестокой, но яркой и понятной скандинавской мифологии: «Христианский бог наказывал грешников, а “хороших” мертвецов возносил на небо. Боги Асгарда были наказаны за то, что их мир и сами они были плохи. Недостаточно умны, недостаточно добры. <...> Ей нравилось думать, что боги плохи и мир плох» [1, с. 153].

Мораль Евангелия, противопоставление добра и зла, светлого и тёмного кажется ей неубедительными из-за того, что происходит с миром вокруг неё. Девочка не может принять идеи жертвенности, не понимает, «как Бог, которому они молятся, такой добрый и милосердный, мог рассердившись затопить целый мир или обречь единственного сына на отвратительную смерть, ради людей, которым, она, похоже, не принесла ничего хорошего» [1, с. 24].

Окружающая девочку действительность слишком напоминает ей события, описанные в истории Рагнарёка: «Ночью в спальне с окнами, наглухо закрытыми светомаскировкой, тоненькая девочка прислушивалась к звукам в небе: к отдалённому подвыванию, ритмичному рокоту пропеллеров, грому, нависавшему над самой головой, а потом катившемуся дальше» [1, с. 61]; «Девочке представлялся отец, сгорающий в небе над Северной Африкой: вой пропеллеров, огненные волосы, чёрный, огнём объятый самолёт. Так вот она, Дикая охота – лётчики в небе, хищное племя» [1, с. 62]. И всё же, как ни сильно было у девочки предчувствие гибели отца, всеобщей гибели («Гибели всех богов»), её сознание легко вмещало и надежду на возрождение, особенно когда она наблюдала возрождение природы после долгой зимы: «Девочка верила, что живое возрождается вечно» [1, с. 195]. От лица взрослой рассказчицы Байетт добавляет: «Миф о гибели богов являет собой линию с началом, серединой и концом. Столь же линейна и человеческая жизнь. Рагнарёк весь устремлён к катастрофе в конце и (может быть) к последующему возрождению» [Там же].

Уже отмечалось, что именно детское впечатление от книги «Асгард и боги» пробудило в будущей писательнице её творческий дар, её воображение. И в «Рагнарёке» она даёт себе полную свободу в передаче скандинавских мифов. Опираясь на целый ряд источников, о которых она

пишет в послесловии к своему роману, Байетт наделяет известные образы богов и мифологические сюжеты яркими подробностями, деталями и собственными комментариями, выявляющими вечную актуальность древних сказаний, как её понимает уже взрослый автор. «Мир, в котором я живу, всё реже мыслит категориями чистого мифа, и многие писатели в этой серии [The Myth] предпочли придать мифам форму современного романа, в пересказе наделив героев индивидуальной психологией <...> Но я хотела рассказать миф по его собственным правилам, показать таким, каким впервые увидела его тоненькая девочка» [1, с. 194–197].

Таким образом, в романе «Рагнарёк» Байетт создаёт сложную жанровую форму, сочетающую в себе черты романа-автобиографии, романа-мифа и интеллектуального романа. Это произведение с выразительной образностью и актуальной, особенно обострившейся в наше время проблематикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байетт А. С.* Рагнарёк. М.: Livebook, 2022. 208 с.
2. *Косарев А. Ф.* Философия мифа: мифология и ее эвристическая значимость. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университет. кн., 2000. 304 с.
3. *Ларрингтон К.* Скандинавские мифы: от Тора и Локи до Толкина и «Игры престолов» / пер. с англ. О. Чумичевой; науч. ред. И. Мокин. 4-е изд. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 240 с.
4. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Ин-т эксперимент. социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
5. *Мелетинский Е. М., Гуревич А. Я.* Германско-скандинавская мифология. Мифы народов мира: энциклопедия / гл. ред. С. А. Токарев. М.: Советская энцикл., 1980–1982. Т. 1. А–К. 672 с.
6. *Обухова Л. Ф.* Детская психология: теории, факты, проблемы. Изд. 3-е, стереот. М.: Тривола, 1998. 352 с.
7. *Поломе Э. К., Тюрвиль-Петре Г.* Германская религия и мифология // URL: <https://www.britannica.com/topic/Germanic-religion-and-mythology> (дата обращения: 25.09.2023).
8. *Руднев В. П.* Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1999. 381 с.
9. *Толстов В. А.* Слово переводчику. Ольга Исаева: «Сердце книги передаёшь каждый раз с нуля» // URL: <https://www.labyrinth.ru/now/ragnarek> (дата обращения: 30.04.2023).

МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ СМЫСЛЫ ОБРАЗА СЕВЕРА В ЛИРИКЕ А. А. БЛОКА

Аннотация. В статье исследуются метафизические смыслы образа Севера и связанных с ним образов и мотивов в стихотворениях I и II тома «трилогии вочеловечения» А. А. Блока. Образ Севера является сквозным в лирике поэта и значимым с точки зрения выражения идейно-художественного содержания. Для поэтической картины мира Блока важен как физический, так и метафизический аспекты северного пространства. Метафизические смыслы блоковского образа Севера дают представление о состоянии лирического героя, его развитии.

Ключевые слова: образ Севера; метафизика Севера; «трилогия вочеловечения» А. А. Блока; образы снега, холода, вьюги в поэзии А. А. Блока.

Образ Севера в поэзии Блока заслуживает особого внимания ввиду его большой значимости в созданном им поэтическом мире и малой степени изученности. Материалом нашего исследования стали первые два тома «трилогии вочеловечения» поэта. На протяжении всего творческого пути Блок обращался к образу Севера как в аспекте географическом, так и сакральном. Н. М. Терехин в своей монографии [4] подчёркивает, что метафизика Севера раскрывается в его сакральной географии и амбивалентности.

В нашем исследовании особое внимание уделяется прежде всего метафизическим смыслам так называемых северных образов в поэзии Блока. Лирическая трилогия Блока открывается циклом «Ante Lucem». Завершает этот цикл и предваряет следующий – «Стихи о Прекрасной Даме» – стихотворение «В полночь глухую рождённая...» [1, с. 71]. Оно относится к ранним стихотворениям Блока, отмеченным влиянием мифологии и романтической традиции, в духе которой представлен и образ Севера. Лирический герой стихотворения движется на север *в морозной пыли*. Эта метафора, подразумевающая метель, вьюгу, воспринимается как символ потерянности души героя. Пространство Севера характеризуется эпитетами *холодное* и *безлистненное*, актуализирующими семантику смерти. Здесь, на Севере, душа становится *тканью морозной земли*. Лирический герой, потерявшись в северном пространстве, хочет выбраться из него. Его душа стремится вырваться из царства холода, которому противопоставлены образы эллинов, жителей юга.

Таким образом, в стихотворении происходит взаимодействие таких бинарных мифопоэтических оппозиций, как «солнце – луна» и «север – юг», в которых солнце ассоциируется с югом, а луна – с севером. Северное пространство, в котором блуждает лирический герой, освещается лунной, являющейся символом женского начала. Можно предположить, что

с образом луны здесь соотносится пока только зарождающийся образ Прекрасной Дамы, которая ещё недостижима для лирического героя. Она красива и холодна, как и далёкая луна. Также образ ночного светила можно трактовать как символ творческого поиска. В то же время образ луны является метонимией ночи. В мифологии ночь ассоциируется с хаосом, смертью, тайной. Лирический герой находится во власти ночи, ждёт её окончания. Из этого следует, что Север в стихотворении предстаёт не просто земным, но мистическим пространством, чуждым лирическому герою.

Следующее рассматриваемое нами стихотворение – «Пробивалась певучим потоком...» – входит в цикл «Стихи о Прекрасной Даме». В нём Прекрасная Дама существует уже не в отдалённом, космическом пространстве, а в земном: *Вдруг примчалась на север угрюмый*. Север – это суровая земля, на которой живут в *житейских* заботах не ведающие тайн и красоты небесной любви люди:

Мы, забыты в стране одичалой,
Жили бедные, чуждые слёз,
Трепетали, молились на скалы,
Не видали сгорающих роз [1, с. 201].

Пространство Прекрасной Дамы – это Небесный простор, наделённый глубиной и светом. Одичалое северное пространство с её прибытием преобразуется, душа лирического героя расцветает: *Побежали святые дороги, / Слово небо вернулось к земле*. Метафора *сгорание роз* символизирует любовь, ранее неведомую жителям северной страны, а *пламя слёз* – открывшиеся им чувства.

Рассмотрим ещё один пример из первого тома «трилогии вочеловечения» – стихотворение «Дали слепы, дни безгневны...» [1, с. 319], входящее в цикл «Распутья». Отметим, что в этом стихотворении может быть прочитана история Сигурда и Брюнхилд – героев германо-скандинавских мифологических сюжетов. Оно имеет лиро-эпическое начало, что роднит его с жанром баллады. Сюжет стихотворения развивается в два этапа: вначале воин пробуждает царевну, затем царевна спасает воина, впавшего в магический сон. И в этой части сюжета пространство Севера изображено как потустороннее царство сна и мечты, куда *золотой пчелой* уносится душа воина. Состояние сна, в котором пребывает воин, осмысливается мифологическим сознанием как пограничное между жизнью и смертью. Таким образом, и в этом стихотворении северное пространство изображается как исполненное мистической тайны.

Во втором томе можно выделить стихотворение «На чердаке» (цикл «Город») [2, с. 205]. Его героиня, как и в стихотворении «Дали слепы, дни безгневны...», находится в состоянии особого сна. Пребывающий в отчаянии лирический герой обращается к *снежному северу*, называя его *давним другом*, с просьбой скрасить его горе. Описание интерьера *светлого*

чердака отмечено повторяющимся образом снега: не только Север *снежный*, но и *цветы*, которые ветер принесёт в кровать героини, тоже *снежные* (кровать – это и смертное ложе), и сама она, *как снег, бела*. Север дарит лирическому герою *тучи да снега*, вьюга поёт в *снежную трубу*. В образе Севера можно увидеть смерть, которая убаюкивает своей песней героиню *в ледяном гробу*. Эти описания можно связать с тем образом Петербурга – северной столицы, который традиционно осмысливался в русской литературе как враждебное человеку пространство.

Второй том лирической трилогии Блока чрезвычайно богат различными вариациями образа Севера. Этим он обязан циклам «Снежная маска» и «Фаина», в которых образы снега и метели являются сквозными. Герои «Снежной маски» находятся в круговороте вьюги, символизирующем их потерянность в мире и спутанность сознания. Герои отказались от прежних ценностей, не обретя новых. В качестве примеров рассмотрим по одному стихотворению из каждого цикла.

В стихотворении «И опять снега» [2, с. 230] образ Севера, его холодного зимнего пространства имплицитно перифразирует фраза *пустыня снежных мест*. З. Г. Минц характеризует мир этого стихотворения как «бесконечное повторение “вихревых движений” созидания и разрушения»: *Вьюга строит белый крест, / Рассыпает снежный крест...* [3, с. 118]. Смерть, неразрывно связанная с вьюгой, становится реальностью того междумирья, в котором находится лирический герой – между *небом и землёй, старым и новым* миром. Лирический герой должен преобразиться через смерть и выйти в новый мир обновлённым. В этом стихотворении смерть пока не наступила лирического героя, но она уже царит в метельной стихии мира *снежной маски*.

Цикл «Фаина» вырастает из «Снежной маски»: у стихотворений обоих циклов один адресат, схожие образы и мотивы, а их герои наделены родственными чертами. В стихотворении «Снежная Дева» (1907) героиня пребывает в чуждом ей северном мире: *Всё снится ей родной Египет / Сквозь тусклый северный туман* [2, с. 267]. Нельзя не упомянуть присутствующего в стихотворении сказочного мотива холодного сердца. Сама героиня названа Снежной Девой, образ перстня соотносится с золотым кольцом из «Ледяной девы» Х. К. Андерсена. Лирический герой предстаёт в образе воина, что характерно для произведений, созданных на основе мифологических сюжетов.

Н. М. Терехин подчёркивает: «Мистика Севера невыразима в понятийно-рассудочной форме, в сухих построениях логического мышления. Стихия Севера открывается человеку лишь в состоянии особого синергического настроения его души, в экстатическом устремлении, в мифопоэтическом творчестве» [4, с. 141]. Именно миф Блок переосмысливает через собственную систему образов-символов, формируя сквозной сюжет лирической трилогии.

Образ Севера является неотъемлемой частью блоковской мифопоэтики. В лирике Блока с образом Севера часто связаны образы и мотивы смерти, холода, снега, ветра и метели, которые придают ему признаки мрачного и мистического пространства, удерживающего стремящихся к свободе героев. Север препятствует проявлению светлых чувств, осуществлению мечты. В ранней лирике герой уповает на Прекрасную Даму, которая может даровать ему спасение, в более зрелой лирике, относящейся к периоду «Снежной маски» и «Фаины», герои уже вместе не могут выйти из замкнутого вьюжного пространства, а в поздней – Север раскрывается уже в совершенно иной образной ипостаси: с ним ассоциируется у поэта сама Россия.

Таким образом, выявление смыслов, связанных с метафизическими аспектами образа Севера, позволяет более глубоко раскрыть идейное содержание отдельных стихотворений и циклов А. А. Блока, мир переживаний лирического героя. Также нельзя не отметить влияние североевропейской литературы (например, произведений Г. Ибсена и Г. Х. Андерсена) и германо-скандинавской мифологии на блоковскую поэтику. Изучение этого вопроса, безусловно, требует отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского. М.; Л.: Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1960. Т. 1. 715 с.
2. Блок А. А. Собр. соч.: в 8 т. / под общ. ред. В. Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. М.; Л.: Гослитиздат. [Ленингр. отд-ние], 1960. Т. 2. 467 с.
3. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб.: «Искусство-СПб», 1999. 118 с.
4. Терехин Н. М. Метафизика Севера: монография. Архангельск: Поморский ун-т, 2004. 271 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

В рамках работы конференции «Северный текст русской литературы: актуальные проблемы исследования», посвящённой 130-летию со дня рождения Бориса Шергина, участники конференции были ознакомлены с «Манифестом “новой волны деревенской прозы”», созданным современными прозаиками Анастасией Астафьевой (Костромская обл.), Натальей Мелёхиной (Вологда), Максимом Васюновым (Москва) и Артёмом Поповым (Северодвинск).

Полный текст манифеста публикуется ниже.

А. В. Астафьева, Н. М. Мелёхина, М. А. Васюнов, А. В. Попов

МАНИФЕСТ «НОВОЙ ВОЛНЫ ДЕРЕВЕНСКОЙ ПРОЗЫ»

Современные писатели-деревенщики, кто они? Им около или чуть больше сорока. Родившиеся в деревне, многие из них сейчас живут в городах (часто – вынужденно) и профессию имеют далёкую от сельского хозяйства. Есть и те, кто оставил город и вернулся на родину праотцов, к земле, «к истокам». Но всем им присуще глубокое знание сельской жизни изнутри, со всеми её красотами и некрасивостями. И неважно – познавали они её наездами, бывая на каникулах, в отпуске, или никогда надолго не покидали родной избы и сельской улицы. Писателей-деревенщиков – и прошлых лет, и современных – отличает удивительная родовая память и чуткость к русской жизни в её истинном многовековом понимании.

Современные «деревенщики» отчасти наследуют традиции когорты «деревенщиков» 60–70-х – Василия Белова, Валентина Распутина, Фёдора Абрамова, Виктора Астафьева, Василия Шукшина. Но важнейшим периодом в их человеческой, а затем и литературной судьбе стали 90-е годы, распад СССР и последующее тридцатилетие, когда они с болью в сердце следили за тем, как и чем выживало село «на изломе эпох». Теперь они же с тревогой вглядываются в будущее – какой станет деревня XXI века и кто будет её населять?

Именно это поколение, взрослевшее «на смене эпохи», пришло в русскую литературу и особенно громко заявило о себе в последнее десятилетие. Поколение писателей, вновь обратившихся к теме деревни, причем с позиций нового времени. Среди них Андрей Антипин, Андрей Филимонов, Наталья Ключарёва, Алексей Шепелёв, Моше Шанин, Алексей Траньков, Ольга Гришаева, Игорь Корниенко и другие. Факт смежных поколений в так называемой «деревенской прозе» зафиксировали и отразили в своих статьях, докладах и рецензиях такие критики и филологи, как Ольга Славникова, Андрей Пермяков, Андрей Петров и т. д.

Думаю, не ошибёмся, если назовём это течение современной литературы «Новой волной деревенской прозы». Однако «новая волна» несёт с собой и ряд острых вопросов, она способна породить многие философские споры как среди читателей и критиков, так и среди самих адептов этой «волны».

Первый из них: отношение к самому термину «деревенская проза». Как мы знаем, ряд классиков этого направления решительно не принимали его и считали оскорбительным. Среди них, прежде всего, родоначальник деревенской прозы Василий Белов. Таковым этот термин и был в их советские годы – уничижительным, родственным слову «деревенщина». Но в наши дни за словосочетанием «деревенская проза» стоят имена Валентина Распутина, Фёдора Абрамова, Виктора Астафьева, Василия Шукшина, самого Василия Белова, и вряд ли кто-нибудь вкладывает в слова «деревенская проза» оскорбительные смыслы. Тем не менее, возник этот термин случайно, действительно, с целью принизить писателей этого направления, и потому искажает понимание явления. И мы декларируем:

деревенской прозы/деревенской поэзии как некой «прозы/поэзии деревенских людей о деревне» не существует. Направление, названное этими случайными насмешливыми словами, является естественным продолжением классического русского реализма, всегда внимательно относившегося к крестьянству и народной культуре, начиная от Александра Пушкина. Это направление не концентрируется только на проблематике деревни, его идейно-философское ядро гораздо глубже и шире и включает в себя все общечеловеческие вечные вопросы, такие, как «человек и история», «любовь и смерть», «человек и Родина», «человек и государство», «свобода и выбор», «осознание национальной идентичности», «человек и Бог», а также широкий круг бытийной экзистенциальной проблематики и т. д. Именно поэтому произведения классиков так называемой «деревенской прозы» равно понятны как жителям городов, так и жителям села, именно поэтому они востребованы не только в России, но и переведены на многие языки мира. Мы не можем отменить бытование этого неуклюжего термина, но мы хотим вернуть ему истинное смысловое наполнение.

Условные «новые деревенщики» борются с многочисленными стереотипами, касающимися деревенской прозы. Когда начинаешь говорить об этих клише, одновременно получается, что перечисляешь и основные тенденции в развитии направления. Назовём их:

– стереотип первый: «деревенщики» не любят город».

Считается, что писатели, так или иначе обратившиеся к деревенской тематике, не любят заодно уж и границу. Конечно, это не так. Современные авторы не исключают ни городскую, ни «заграничную» тематику из своих текстов, даже если у них есть актуальные произведения о жизни села и наоборот. Если совсем недавно одной из самых востребованных тем была жизнь сельчанина/жителя райцентра, переехавшего в город, то теперь на авансцену выходит новая – горожане, возвращающиеся

«к истокам», к земле и порой несущие с собой чуждые селу привычки и искажённые представления о крестьянском труде и быте;

– стереотип второй: «в деревне живут одни старики, и те скоро умрут».

В деревне сегодняшнего дня живут люди разных возрастов, потому что никакие старики в современном сельском хозяйстве работать не смогут, а агробизнес в России развивается, несмотря ни на что. Наши герои – сельчане и просто жители глубинки самого разного возраста: дети, молодёжь, взрослые люди и пенсионеры;

– стереотип третий: «из деревни все бегут».

Да, по статистике сельское население России сокращается (с 30% в 1980 году до 25% в 2020-м). На самом же деле массовый отток сельских жителей из деревень по тем же данным прекратился в 1989 году из-за остановки социальных лифтов. Переехать из деревни в город сейчас могут позволить себе немногие обеспеченные сельчане, и население сельской местности уменьшается не столько за счет переездов в город, сколько за счет естественной убыли населения. Среди молодёжи немало тех, кто совсем не хочет уезжать со своей «малой родины», мечтает жить и растить детей на природе. В связи с этим тема «покинутого» села сдвигается на периферию деревенской прозы как не самая актуальная для наших дней.

– стереотип четвертый: «деревенщикам» чуждо новаторство.

Все мы и сейчас прибегаем к творческим экспериментам и не откажемся от поисков новых средств художественной выразительности в будущем.

– стереотип пятый: «можно вывезти девушку из деревни, деревню из девушки – никогда».

Долгое время жизнь в деревне считалась едва ли не ущербной, а её жители – отсталыми, инертными, ленивыми, необразованными. И от такой жизни естественно хотелось сбежать. А город, горожане противопоставлялись им как прогрессивные и пассионарные. Но времена меняются. С обострением экологических проблем, на фоне политической напряжённости, экономических кризисов, перенаселения городов и падения качества пищевых продуктов вопросы села и сельского хозяйства видятся уже под иным углом. Современная деревня не отторгает «прелестей цивилизации», если селу дать газ, водопровод, устойчивую мобильную связь и интернет, хорошие дороги, то при доступности всех перечисленных благ деревенская жизнь, жизнь на природе, в бытовом плане не только не будет отличаться от городской, но превысит её качеством. Наша задача – привлечь внимание к нуждам села, к тому, как изменились и будут изменяться его жители, обострить социальный конфликт. Поэтому одной из основ для исследования в творчестве писателя-деревенщика были и будут социальные проблемы, беды и нужды простого человека («маленького человека»).

Наиболее перспективными темами и направлениями в деревенской прозе на ближайшие несколько лет мы видим:

– экологическая проблематика во всем её многообразии;

– конфликт капиталистического мира и урбанистического (глобалистского) мировоззрения, где всё делается ради экономической выгоды, с традиционным крестьянским сознанием, ищущим единения и гармонии с родной землей и природой;

– в ближайшее время, на фоне проведения СВО, проблематика войны и мира будет только обостряться в самосознании деревенского сообщества, поскольку убыль мужского населения вследствие участия в боевых действиях больше ударит по селу, нежели по городу, не только в процентном соотношении, но, главное, в социальном плане: каждый работоспособный мужчина в сельской местности по-прежнему «на вес золота»;

– разнообразные вариации появятся в социальной тематике. Одна из самых ужасающих тем – высокая смертность молодых людей до 35 лет в деревне, а также низкий уровень жизни, отсутствие «социальных лифтов», в том числе в виде миграции людей в город. Всё это – последствия оптимизации здравоохранения и образования, укрупнения сельских поселений, происходящие от незнания руководящей верхушкой истинного положения дел на селе и непонимания нужд деревенского жителя;

– на периферию деревенской прозы отодвинется или вовсе исчезнет ностальгия по «Беловскому ладу», потому как к 2023 году мы должны с горечью признать, что практически не осталось ныне живущих людей, даже из старшего поколения, которые бы лично застали лад прежнего крестьянского мироустройства. Вместе с тем, будут появляться произведения, описывающие современный мир сельского жителя таким, каков он есть, без идеализации, но и не одной чёрной краской;

– неотъемлемой частью деревенской прозы останутся лирические мотивы любви к природе, философско-бытийные размышления и духовные поиски писателей. Как в городе, так и в деревне люди по-прежнему нуждаются в ответах на вечные вопросы о смысле и ценности жизни, о природе добра и зла, о вере и безверии и возможных исторических путях развития своей страны. Писатели-деревенщики всегда склонялись к тому, что именно традиционные нравственные ценности, уходящие корнями в прошлое, в веками выработанные и выстраданные правила сосуществования людей на планете, в том числе, и в православно-религиозные верования, могут сплотить общество.

РЕЗЮМЕ:

Выступая на творческих встречах в библиотеках, школах, клубах и иных площадках в сельской местности, мы встречаем огромный интерес людей к литературе, отражающей жизнь простого, «маленького» человека, человека природы, земли и крестьянского труда, чей голос давно не слышен. Поэтому создаётся впечатление, особенно у городского населения, что этой части русского народа словно бы и не существует. Как не существует его культуры, традиций, нужд, чаяний, проблем, наряду с его мудростью, терпением, выносливостью, приспособленностью к жизни в любых условиях и многовековой способностью больше отдавать, чем брать.

Мы, новые писатели-деревенщики, объявляем себя глашатаями этой части русского, российского народа и готовы взять на себя миссию его защитника, пропагандиста, «ходока» и, одновременно, духовного наставника и пастыря. Ибо даже в современном техногенном мире по-прежнему кто-то должен растить хлеб и сохранять историческую память – а этим испокон веков занимался простой народ-работяга. А сейчас он особенно нуждается в том, чтобы его увидели и услышали.

Одна из главных проблем писателей-деревенщиков в их разобщённости и удалённости от центра, малой «раскрученности» на федеральном уровне, ничтожных тиражах книг, распространяющихся через соцсети или методом «сарафанного радио». Писателей-деревенщиков можно сравнить с пчёлами, незаметными, но важными по своей роли. Но одна пчела ничего не сможет сделать. Нужен целый улей со своим мудрым устройством.

Назрела необходимость в объединении авторов, работающих в направлении деревенской литературы. На первых порах таким объединяющим фактором могут стать:

- ежегодное проведение семинара писателей-деревенщиков и издание по его итогам сборника или альманаха;

- выход авторов к издателям и издательствам, создание «библиотечки деревенской прозы и поэзии». Нам видится, что процент книг о деревне и для деревни может и должен составлять до 25% от общего числа выпускаемых сегодня в России изданий;

- со временем хотелось бы создать периодическое издание по типу журнала или роман-газеты, в которой публиковались бы лучшие произведения «деревенской» литературы – как прозы, так и поэзии;

- государственная поддержка, инвестиции в проект духовно-нравственного возрождения деревни, в нашем случае – через литературу, и, как следствие, театр и кинематограф.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бедина Наталья Николаевна, доктор культурологии, профессор кафедры культурологии и религиоведения Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Ваенская Елена Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Гостева Жанна Евгеньевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры перевода и прикладной лингвистики Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Давыдова Алёна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Епимахова Александра Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент базовой кафедры технологий и автоматизации перевода в бюро переводов «АКМ-Вест» Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Котова Ксения Андреевна, студентка магистратуры филологического факультета Воронежского государственного университета.

Лошаков Александр Геннадьевич, доктор филологических наук, профессор (Северодвинск).

Матонин Василий Николаевич, доктор культурологии, доцент, профессор кафедры культурологии и религиоведения Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Мещанский Александр Юрьевич, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и русского языка Гуманитарного института Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Митрофанова Арина Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного университета.

Неверович Галина Александровна, старший преподаватель кафедры педагогики и психологии детства Высшей школы психологии и педагогического образования Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Никитина Марина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Оловянная Анна Семёновна, студентка магистратуры Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Петров Андрей Васильевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и речевой культуры Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Плахтиенко Ольга Павловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Попова Ольга Валентиновна, старший преподаватель кафедры иностранных языков и русского языка как иностранного Северного государственного медицинского университета (Архангельск).

Савелова Любовь Анатольевна, доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры литературы и русского языка Гуманитарного института Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Тарасова Надежда Ивановна, кандидат филологических наук, доцент кафедры перевода и прикладной лингвистики Высшей школы социально-гуманитарных наук и международной коммуникации Северного (Арктического) федерального университета имени М. В. Ломоносова (Архангельск).

Тычков Максим Алексеевич, доцент кафедры станковой и книжной графики Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А. Л. Штиглица.

Фёдорова Юлия Юрьевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и культурологии Ульяновского государственного педагогического университета имени И. Н. Ульянова.

Научное издание

СЕВЕРНЫЙ ТЕКСТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Выпуск 7

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Составитель, ответственный редактор:

Никитина М. В.

Иллюстрация обложки:

художник *Тычков М. А.*

Издание осуществляется в авторской редакции

Подписано в печать 03.06.2024.

Формат 60x84 1/16. Бумага офисная.

Печ. л. 12,65. Тираж 100 экз. Заказ № 24024.

Издательство ООО «КИРА»

163000, г. Архангельск, ул. Поморская, 34,

тел. (8182) 65-47-11.

e-mail: oookira@yandex.ru

Типография ООО «КИРА»

163000, г. Архангельск, ул. Поморская, 34,

тел. (8182) 65-47-11.

e-mail: oookira@yandex.ru

