

1280476



**Динамика
жанров в литературе
и фольклоре**

Коллективная монография

83.014
Д46



83.014
246 +

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Курганский государственный университет»

ДИНАМИКА ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Коллективная монография

1880496

Курганская областная
библиотека
им. С. И. Югова
Коллективная монография

Курган 2014

82.04

УДК 82 - 1/9
ББК 83.014+83.3(235.55)
Д 44

Рецензенты

И.Г. Голованов, д-р филол. наук, проф. Челябинского государственного педагогического института;

Е.Р. Ратушная, д-р филол. наук, проф. кафедры русского языка Курганского государственного университета;

Н.Е. Украинцева, канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи КГСХА.

Печатается по решению научного совета Курганского государственного университета.

Д 44 Динамика жанров в литературе и фольклоре: коллективная монография / отв. ред. В.П. Федорова. Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2014.

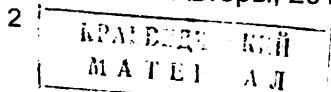
Коллективная монография преподавателей кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета представляет исследование основных тенденций развития литературных и фольклорных жанров. Анализ жанровых трансформаций в литературе и фольклоре XIX-XXI веков позволяет выявить закономерности, характеризующие литературный процесс и жизнь общества в целом.

Монография адресована широкому кругу читателей: преподавателям, аспирантам, школьникам и всем, кто интересуется историей литературы и фольклора.

УДК 82 - 1/9
ББК 83.014+83.3(235.55)

ISBN 978-5-4217-0279-5

© Курганский
государственный
университет, 2014
© Авторы, 2014



СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
ГЛАВА I. Динамика жанров в русской литературе XIX века..7	
1.1 Судьбы жанров в отечественной литературе XIX века (Самойлова Г.М.).....	7
1.2 Эволюция и трансформация жанра элегии в лирических октавах XIX века (Жукова И.М.).....	28
ГЛАВА II. Многообразие жанровых переплетений в прозе крестьян Зауралья XX века.....	55
2.1 Взаимосвязь видов и жанров крестьянской культуры в селе Вознесенском (Федорова В.П.)	55
2.2 Священная история и раскол в переводе с книжного на народный: переплетение устной и письменной традиций в исторической прозе зауральских старообрядцев (Рычкова Е.В.)	95
2.3 Структурные особенности и образная система топонимических преданий (Постовалова О.Д.)	109
ГЛАВА III. Жанровые трансформации в литературе XX-XXI веков	133
3.1 Традиции эпистолярной прозы в переписке В.П. Астафьева с писателями-современниками (Е.В. Коробова).....	133
3.2 Жанровая переключка в повестях В. Астафьева и В. Шукшина (Казачкова Т.В.).....	155
Заключение.....	177

ВВЕДЕНИЕ

В монографии «Динамика жанров в литературе и фольклоре», написанной авторским коллективом кафедры истории литературы и фольклора Курганского госуниверситета, исследованы основные тенденции развития жанров в русской литературе и фольклоре XIX – начала XX века.

Монография состоит из трех глав: «Динамика жанров в русской литературе XIX века», «Многообразие жанровых переплетений в прозе крестьян Зауралья XX века», «Жанровые трансформации в литературе конца XX – начала XXI века». Хронологический принцип расположения материала позволяет установить закономерности процесса жанрообразования в русской литературе и фольклоре, определить факторы эволюции и трансформации жанровых форм.

Исходным пунктом анализа явилось понимание жанра как «исторически складывающегося типа литературного произведения (роман, поэма, баллада и т.д.); в теоретическом понятии о жанре обобщаются черты, свойственные более или менее обширной группе произведений какой-либо» [2, 106].

Методологическую основу исследования составляет концепция «жанровой памяти» М. Бахтина, понимание жанра как динамического феномена Ю. Тынянова, Н. Тмарченко, представление об активном взаимодействии разных жанров как о факторе жанрообразования, принципы жанровой истории Д. Лихачева и С. Аверинцева, исследования различных аспектов жанровой эволюции, представленные в работах С. Бройтмана, Н. Лейдермана, Р. Спивак, Л. Чернец.

В русской литературе XIX века формируется новая жанровая парадигма, особый тип жанрового мышления. «...Изменение эстетических установок в XIX веке в сущности приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII-XVIII веках, в эпоху классицизма, да и во всей старой традиции литературы» [1, 397].

В главе «Судьбы жанров в отечественной литературе XIX века», написанной профессором Г.М. Самойловой, отмечаются периоды стагнации или ускоренного развития жанров, их взаимодействия, предпринимается попытка систематизации жанров в русской литературе XIX века.

В главе «Эволюция и трансформация жанра элегии в лирических октавах XIX века» доцент И.М. Жукова применяет содержательно-формальный подход к проблеме эстетической сущности жанра элегии. По словам В.М. Жирмунского, «...понятие жанра, всегда – понятие историческое и <...> связь элементов содержания (тематики) с элементами композиции, языка и стиха, которую мы находим в том, или ином жанре – будь-то басня, будь-то баллада, – представляет типическое, традиционное единство, сложившееся исторически, в определенных условиях. <...> Жанры в узком смысле слова и есть исторически сложившиеся типы художественных произведений» [1, 384]. Произведения, объединяемые одинаковостью строф, представляют собой некоторую жанровую общность. Изучение русской октавы в динамике ее исторического развития позволяет прояснить механизм накопления жанровых и тематических пристрастий к одной из самых традиционных строфических форм.

Во второй главе «Многообразие жанровых переплетений в прозе крестьян Зауралья XX века» профессор В.П. Федорова и доцент Е.В. Рычкова рассматривают межжанровые связи фольклорной прозы XX века.

В главе «Взаимосвязь видов и жанров крестьянкой культуры в селе Вознесенском» специфика пространства и времени как средства отражения крестьянством социально-политических процессов 20-30-х годов XX века рассмотрена профессором В.П. Федоровой в контексте современной проблемы фольклорного сознания.

В главе «Священная история и раскол в переводе с книжного на народный: переплетение устной и письменной традиций в исторической прозе зауральских старообрядцев» доцент Е.В. Рычкова определила наиболее характерные и продуктивные жанры рукописной традиции старообрядцев Зауралья.

Попытка систематизации и типологии жанровых трансформаций в литературе и фольклоре XIX-XX веков позволяет расширить представления о закономерностях жанровой эволюции, сформировать динамическую концепцию канонического жанра.

В третьей главе обобщены наблюдения за особенностями жанров в прозе XX-XXI веков. Характерной чертой современной жанровой системы является подвижность всех ее элементов, непрерывное изменение жанровых структур, господство авторских жанровых форм.

В русской литературе XX века происходила жанровая дифференциация и одновременно контаминация жанров внутри одного произведения. Например, В.П. Астафьев создал новую форму эпистолярного повествования, приближающуюся к писательскому дневнику. Синтетическая природа жанра позволила ему запечатлеть жизнь духа на фоне исторической действительности второй половины XX века. Смена культурной парадигмы, изменение социокультурной ситуации повлияли на природу жанров в большей степени, чем внутренние, имманентные жанрообразовательные процессы.

В современной литературе наблюдается тенденция «игры» с жанром, которая становится приемом, элементом поэтики, способом раскрытия авторской позиции. Писатели XXI века делают установку на жанровый эксперимент, активно используют модели и форматы нехудожественных текстов.

Список литературы

- 1 Жирмунский В.М. Введение в литературоведение: курс лекций. СПб., 1996.
- 2 Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). М., 1987.

ГЛАВА I

ДИНАМИКА ЖАНРОВ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

1.1 Судьбы жанров в отечественной литературе XIX века (Г.М. Самойлова)

Закономерности литературного процесса вряд ли могут быть по-настоящему поняты без изучения судеб жанров, тех трансформаций, которым подчинены произведения определённых жанровых модификаций. Жанр, по М. Бахтину, является «представителем творческой памяти в процессе литературного развития», выполняющим консервативную, охранительную роль. Реально произведение лишь в форме определённого жанра, который овладевает одной из сторон действительности и необходим как читателю, так и автору. «Писателю важно представить своё произведение публике, возбудить определённые жанровые ожидания; отсюда стойкая традиция жанровых подзаголовков. Ведь заголовочный комплекс – явный полюс автора в тексте, здесь автор обращается к читателю напрямую» [1, 9]. И очень важно, чтобы авторский посыл был уловлен и понят читателем.

Жанр вбирает в себя опыт предыдущих и современных писателей, является сгустком смысловой энергии, сохраняя при этом суверенность и устойчивость внешней и внутренней формы. Впрочем, относительная «размытость» жанра, которую можно наблюдать во второй половине XIX века, активизирует ассоциативную сферу читательского восприятия. Поэтому жанр, в конечном счёте, не только ничего не теряет, но и приобретает новые черты. Жанровый синтетизм романа, усиливающийся в это время, требует внимательного рассмотрения.

В сфере определённого жанра между конкретными произведениями возникают своеобразные отношения, связанные с притяжениями или отталкиваниями. Роман Достоевского «Идиот», во многом опирающийся на романы предшествующих авторов, дал толчок Толстому, создавшему в «Анне Карениной» новый для себя тип произведения. Своё согласие или несогласие с другим автором Толстой выражает строем собственного произведе-

ния. «Противнику» и внимательному читателю не нужны подробные критические статьи. Они понимают «критику», растворённую в самом художественном тексте. Это высший уровень критики, проявляющийся в жанровом взаимодействии.

Любой жанр по-своему эволюционирует, испытывает приливы и отливы, в определённое время выходит на авансцену или скрывается в тени. Не только имманентные законы жанра, но и социальные процессы, смены творческих методов и направлений актуализируют ту или иную систему жанров. Любопытны также отношения, складывающиеся между жанрами, их бесконечный диалог, параллельное существование в течение длительного времени или неожиданное пересечение. Не претендуя на то, чтобы в короткой статье исчерпать все проблемы жанровых трансформаций и метаморфоз, попытаемся наметить возможные пути их решения.

Жанры – не филологические выдумки. Это сгустки человеческого опыта, отложившиеся в сознании каждого, это часто жизненная программа, которая подчиняет себе личность. Психологи фиксируют случаи возникновения фрустрации, когда жизненная практика конкретного индивида не соответствует его жанровым ожиданиям. К примеру, человек мечтает о сказочной модели жизни, а ему судьбой предлагается трагический вариант. И тогда столкновение желаемого и сущего ведёт к неизбежному внутреннему потрясению личности.

Ближайший друг Пушкина Антон Дельвиг явно тяготел к идиллической жанровой модели в своём внутреннем мироощущении. Об этом свидетельствует большое количество созданных им идиллий. Стабильность, неизменность, гармония, отличавшие этот жанр, гармонизировали с внутренним самочувствием Дельвига, давали ему ощущение покоя и радости. Жанр идиллии явно отвечал глубинным устремлениям этой личности. С просьбой о постоянстве поэт обращался и к окружающим. Удивительно искреннее и трогательное стихотворение адресовано Дельвигом его собственной супруге:

За что, за что ты отравила
Неисцелимо жизнь мою?
Ты как дитя мне говорила:
«Верь сердцу, я тебя люблю!»

И мне ль не верить? Я так много,
Так долго с пламенной душой
Страдал, гонимый жизнью строгой,
Далёкий от семьи родной.

Мне ль холодным быть к любви прекрасной?
О, я давно нуждался в ней!
Уж помнил я как сон неясный,
И ласки матери моей.

И много ль жертв мне нужно было?
Будь непорочна, я просил,
Чтоб вечно я душой унылой
Тебя без ропота любил [11, 184].

Но вечной любви, о которой мечтал поэт-романтик, не было. Его жена вела светский образ жизни, и мольбы супруга её не трогали. Крушение идиллического жизненного стереотипа, который, кстати, пронизывал также всё творчество Пушкина (замечание Е. Хаева), стало одной из причин ранней гибели поэта. Дельвиг ушел из жизни в 1831 году, а Пушкин сразу же сказал, что следующим будет он. Так оно и было.

Проблема судеб жанров, их взаимовлияния и связей с реальностью лишь эпизодически привлекала к себе внимание исследователей, погружённых, как правило, в анализ конкретных произведений или сосредоточенных на определённых литературных модификациях. Между тем картина, возникающая в процессе рассмотрения диалога различных жанров, позволяет выявить любопытные закономерности, характеризующие литературный процесс и жизнь общества в целом. Постараемся разглядеть некоторые особенности бытования жанров, обратясь к отечественной литературе XIX века, рассмотренной в контексте предшествующей и последующей литературной традиции.

В XVIII и в начале XIX века жанры в русской литературе сложились и определились. Европейские трагедии, комедии, элегии, эпиграммы, романтические поэмы и т.д. потеснили традиционные жития, летописи, слова. Однако вряд ли можно говорить о том, что произошёл полный разрыв с парадигмой древнерусских жанров. В жанровом мире практически нет смерти. Вспомы старых жанров в новой литературной ситуации не редкость, а,

скорее, закономерность. Жанры, обладающие собственной памятью в литературном процессе, могут объединяться с другими жанрами или входить в более сложные конфигурации, сохраняя относительную самостоятельность.

В XIX веке идущее из глубины веков житийное начало обнаруживается в сюжетно-композиционном строе повести Гоголя «Шинель», которая повествует о жизни почти святого персонажа, завершающейся традиционными и своеобразными «чудесами после смерти», а также в организации сюжетной линии Кутузова в романе-эпопее «Война и мир», в произведениях Достоевского, Лескова и многих других авторов. Мощный и разветвлённый древнерусский жанр жития неожиданно заявляет о себе в литературе советского периода. Житийный костяк в популярнейшем в советское время романе «Как закалялась сталь» Н. Островского был замечен многими исследователями. Может быть, благодаря именно этой памяти жанра произведение о мужественном преодолении внешних и внутренних преград на пути к своей цели так полюбили читатели, в подсознании которых продолжал жить древний стереотип. Как сгустки смысловой и эмоциональной энергии, собранной веками, жанры накапливаются в культурной памяти человечества, обогащая тем самым индивидуальный духовный мир читателей.

Процесс примитивизации, спрямления культурной составляющей, отказа от прошлого, происходящий в определённые эпохи, лишает читателей органичных связей со старинными традициями. Но память жанра, живущая в подсознании, проявляется неожиданной всеобщей симпатией к тому жанру, который внешними усилиями вычеркнут, запрещён, но существовал веками и вошёл в плоть и кровь людей. Впрочем, нельзя спорить с тем фактом, что обеднённый тезаурус индивидов способствует разрыву естественных связей с прошлым.

Жанр повести успешно существовал в древнерусской литературе. Воинская, бытовая, сатирическая повести были широко известны. Этот жанр часто сближался со сказкой и житием. Очень естественным и органично повесть переходит в литературу нового времени. В начале XIX века рассказ ещё не существовал, а жанр романа находился в процессе становления. Он родился из отдельных повестей в «Герое нашего времени» Лермонтова или в «Русских ночах» Одоевского. Последнее произведение до

сих пор вызывает сомнения относительно своего жанра, так как слитность, органичность целого в нём очень слаба.

К жанру повести в начале XIX века обращались не только прозаики, но и поэты, что лишний раз подчёркивает популярность подобного типа произведений. Повесть «Марьяна роца» Жуковского опиралась на жанр сказки. Она имела много поклонников среди современников автора и до сих пор не забыта читателями. Повесть «Адо» Кюхельбекера, «Перстень» Баратынского и другие прозаические произведения поэтов пользовались вниманием публики.

Жанр повести разветвлялся, образуя причудливое дерево различных модификаций. Одновременно сосуществовали повести фантастические («Сильфида» Одоевского), исторические («Роман и Ольга» Бестужева-Марлинского), социальные («Княжна Мими» Одоевского), светские («Испытание» Бестужева-Марлинского), кавказские, рыцарские и многие другие. «Замок Нейгаузен» Бестужева-Марлинского имел подзаголовок «рыцарская повесть». Писатели охотно расширяли круг подобных обозначений, вовлекали в литературный оборот новые, ещё не освоенные сферы жизни. Вскоре к жанру повести обратились женщины, активно поддержанные славянофильскими изданиями. Повесть г-жи Н. Кохановской (псевдоним Н.С. Соханской) «После обеда в гостях» удостоилась в 1858 году благожелательной рецензии К. Аксакова в журнале «Русская беседа». Появился жанр мистической повести («Песнь торжествующей любви» Тургенева), особенно востребованный на рубеже веков и в самом начале XX века, когда на студии А. Ханжонкова это произведение было экранизировано. И только доминирование романа во второй половине XIX века несколько сдерживало экспансию весьма плодотворного жанра повести, который и в настоящее время не собирается уходить в тень.

Процессы контаминации, срастания, взаимопроникновения жанров можно наблюдать в разные периоды существования литературы. Эти процессы позволяют авторам оживить, активизировать восприятие читателей. Творческий процесс не примиряется с шаблонами, стереотипами, расширяя рамки освоенной действительности. Оксюморонное сближение контрастного способно породить нечто новое. В конце XVIII века в высокий жанр оды вторгается сатира. Поэтому высокая и сниженная ода Дер-

жавина «Фелица» звучит так необычно. В ней бытовое начало придаёт суховатому и отстранённому жанру оды теплоту человечности. Отсюда сильная эмоциональная реакция Екатерины II на это произведение, когда она признавалась, что читает и плачет, узнаёт в этой оде себя.

В начале XIX века жанры элегии и дружеского послания часто образуют нечто целое, переходя друг в друга. Диалогическое начало активно заявляет о себе в это время. Одиноким поэтом чувствует присутствие чужих сознаний, он мысленно разговаривает с кем-нибудь, вспоминает, спорит, мечтает. Мир другого человека нарушает, теснит традиционный монологизм жанра элегии. Давно замечено, что Пушкин в своих стихотворениях не бывает один. Элегия «Признание» Баратынского начинается обращением к бывшей возлюбленной: «Притворной нежности не требуй от меня...». Дружеское послание Батюшкова «Мои Пенаты», утверждающее культ частной жизни, искренних человеческих отношений и жизни в творческих мечтах, часто называют элегией, а в элегии Пушкина «К морю» можно увидеть черты дружеского послания.

Судьбы жанров неповторимы и в то же время типичны. Параллельно с объединением жанровых разновидностей в литературе идёт процесс образования разнообразных модификаций. Рождаются новые жанры, продолжая существовать рядом с традиционными. Жанр эпитафии существовал с незапамятных времён, приобретая различное звучание в зависимости от конкретной ситуации. Надгробная надпись подводила итоги жизни усопшего, напоминала о его заслугах, обращалась с определёнными пожеланиями к потомкам и т.д. Эпитафия может звучать в сентиментальном, романтическом, шутовском, ироническом ключе. В начале XIX века активно утверждал себя жанр самоэпитафии, когда автор несколько отстранённо пытался подвести итоги собственному жизненному пути. Отголоски этого жанра можно обнаружить даже в пушкинском стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», опирающемся на античный образец.

Старинный жанр эпитафии в России XIX века органично соседствует с жанром некрологической статьи. В ней перед читателем оказывается не краткое подведение итогов, а пространное размышление о земной жизни человека, покинувшего мир. Позже, к концу века, в газетно-журнальном варианте появился жанр критической некрологической статьи. В этом синтетическом

жанре особенно отличится философ и критик Василий Розанов. Таким образом, в течение короткого промежутка времени свершается переход от традиционной эпитафии к более распространённому газетно-журнальному варианту некрологической статьи. Литературная эпитафия превращается в разновидность критического произведения. Подобные метаморфозы продиктованы не субъективными прихотями, а требованиями времени, имманентными законами жанра.

Во второй половине XIX века шёл интересный процесс синтеза простых жанров в рамках романного целого, что придало жанру романа большую устойчивость и стабильность, а также позволило малым жанрам раскрыть свои возможности в новом контексте. Жанр эпитафии не оказался в стороне от этого обновления. Его вхождение в трансформированном виде в роман добавило органическому единству новые краски. В романе появилось надгробное слово героям. Оно не заключено в привычную стихотворную форму, но особая внутренняя самостоятельность позволяет вычленить надгробное слово из цельной романной массы. В «Отцах и детях» Тургенева эпитафия завершает роман, являясь последним штрихом и в то же время чем-то самостоятельным, уже напоминающим будущие стихотворения в прозе «Senilia»: «Какое бы страстное, грешное, бунтующее сердце ни скрывалось в могиле, цветы, растущие на ней, безмятежно глядят на нас своими невинными глазами: не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии “равнодушной” природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» [6, 598]. XX век подхватил традиции прошлого века. М. Шолохов обратился к надгробному слову, своеобразной эпитафии в финалах романов «Тихий Дон» и «Поднятая целина»: «...Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отшептала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев Гремячего буерака... Вот и все!» [14, 692].

В настоящее время набирает обороты танатологическая проблематика, что обусловлено целым комплексом проблем, начиная с актуализации проблемы изучения жизни после смерти и заканчивая возросшей реальной убылью населения. Танатос в греческой мифологии является олицетворением смерти. В античной литературе рассматриваются разные аспекты взаимоотно-

шений персонажей с этим образом. В трагедии Еврипида «Алкестида» излагается миф о том, как Гераклу удалось отбить у Танатоса Алкестиду. Интерес к танатологической тематике «реанимирует» жанр эпитафии, в современности придаёт ему новое звучание, что лишней раз доказывает бессмертие жанров, их неизбежную востребованность в определённые эпохи. Полузабытый стихотворный жанр волею внешних обстоятельств снова оказывается в сфере общественного внимания. А своеобразии эпитафий отечественных писателей с интересом рассматривается в литературоведении. При этом трансформирующийся жанр существует с традиционными, почти не изменёнными формами.

Традиционные жанры входят в другие жанровые образования, привнося с собой нечто особое, свойственное им, накопленное за столетия существования. Огромное количество самых разнообразных жанров вбирает в себя роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Здесь можно обнаружить элегию (размышление Ленского перед дуэлью), эпиграмму (характеристика гостей, присутствующих на именинах Татьяны), дружеское послание (обращение к отсутствующим друзьям), эпитафию (размышления над могилой Ленского и отца Татьяны), эпистолярный жанр (письма Татьяны и Онегина) и т.д. Каждая жанровая разновидность привносит с собой в произведение собственный «шлейф», состоящий из уходящих в далёкое прошлое представлений и ассоциаций. В рамках нового целого традиционные жанры вступают в необычные отношения, что ведёт к дополнительным нюансам в их смысловом поле. Мощное дерево жанров разрастается вглубь и вширь, обогащается, соответствуя новому времени и всё более усложняющемуся сознанию социума.

Рядом с традиционными стихотворными жанрами в «Евгении Онегине» можно обнаружить и отголоски прозаической устной речи, связанной с традиционными церковными жанрами (проповедь, молитва, исповедь). Н. Михайлова обратила внимание на жанр церковной проповеди, следы которой можно обнаружить в «отповеди» Онегина, которую сам он называет исповедью. Его ответ на письмо Татьяны отличается назидательностью тона, дидактизмом, некоторой высокопарностью. Онегиным проводятся параллели между жизнью человека и природы, используются традиционные приёмы жанра проповеди. При этом сочетание

этого жанра со сценой любовного свидания создаёт лёгкий комический эффект. Чувствуется присутствие известной пушкинской иронии.

В маленькой трагедии «Каменный гость» в сцене свидания с Лаурой с нравоучением, проповедью выступает Дон Карлос. Но неожиданно появившийся Дон Гуан закалывает его, тем самым сводя на нет смысл сказанного. Проповеди Дона Карлоса и Онегина оказываются в различных контекстах. Если слова испанца вместе с ним уходят в небытие, то проповедь русского персонажа находит благодатную почву. В финале романа Татьяна демонстрирует, в соответствии с пожеланиями, великолепное умение «властвовать собой» и все те качества, о которых торжественно вещал ей Онегин. Но героя это совсем не радует.

К сожалению или к счастью, социум не однороден. Периодически к образованному, литературному сообществу примыкают новые, недостаточно искушенные в проблемах искусства люди. Идёт также освоение новых подходов, методов, тематических пластов. В этом случае на первый план выходят лиро-эпические жанры. Широкой и недостаточно подготовленной публике нужен повествовательный костяк, позволяющий быстро разобраться в смысле произведения, чётче уяснить себе авторскую позицию. В поэзии возрастает удельный вес баллад и поэм, повествующих о ярких, запоминающихся событиях. Так было в самом начале XIX века, когда В. Жуковский «пересаживал» на русскую почву западноевропейский романтизм, а круг читающих отечественную литературу в России неуклонно расширялся. В комедии Шаховского «Липецкие воды, или Урок кокеткам» (1815) в балладнике Фиалкине современники узнали Жуковского, который, обращаясь к балладе, знакомил русскую публику с новым для неё романтизмом.

В 1823 году в «Полярной звезде» было напечатано стихотворение князя Вяземского «Всякой на свой покррой», где были следующие строки, свидетельствующие о сниженном, популярном характере жанра баллады:

Пускай баллады – бабьи сказки.
Пусть черт качает в них горой;
Но в них я вижу слог живой,
Воображенье, чувство, краски, –
Люблю Жуковского покррой [9, 40].

В начале XIX века баллада стремительно меняется, обращаясь ко всё новым модификациям. Камерная, замкнутая в рамки конкретной ситуации баллада Жуковского («Лесной царь», «Кубок», «Перчатка» и др.) обретает новое звучание в творчестве П. Катенина («Убийца», «Наташа»). В простонародных балладах этого автора появляются народные персонажи, обыденные явления изображены соответствующим языком. Баллада уходила от литературной нормативности. Рамки жанра расширились в исторической балладе Пушкина «Песнь о вещем Олеге». А в «Морской царевне» Лермонтова баллада становится загадочно-философским произведением, предполагающим различные толкования. Столкновение победительно-торжествующего царевича с существом иной природы (чудо морское с зелёным хвостом), в которое превращается прекрасная царевна, извлечённая из родной стихии, ставит массу вопросов:

Едет царевич задумчиво прочь
Будет он помнить про царскую дочь [13, 223].

Таким образом, в рамках одного жанра идёт стремительное развитие, расширяющее возможности последующих произведений, в той или иной степени опирающихся на предыдущие достижения. Жанр баллады был популярен и в первой половине XIX века, когда на арену активной общественной жизни выходили новые социальные группы. Произведения балладного типа занимали большое место в творчестве В. Высоцкого. Стадионы, слушающие его произведения, требовали соответствующих ярких и доступных жанров.

Судьбы жанров зависят от многих причин. Предельное совершенство определённого жанра может закрыть возможность обращения к нему для других авторов на долгий срок. Жанр басни имеет давнюю историю. Он относится к животному эпосу, где действуют не люди и боги, а животные. В басне обязательно присутствует нравственный урок. Вот, пожалуй, и всё, что необходимо этому жанру. К басне обращались самые разные писатели. В XVIII веке известны басни А. Кантемира, В. Тредиаковского, М. Ломоносова, А. Сумарокова, М. Хераскова, Г. Державина, И. Дмитриева, А. Измайлова и т.д.

В начале XIX века была популярна, особенно в офицерских кругах, ныне имеющая только историческое значение басня Дениса Давыдова «Голова и Ноги». Это диалог властной Головы и

усталых и несчастных Ног, которые произносят в финале следующее:

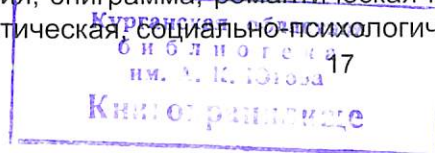
Коль нами ты имеешь право управлять,
То мы имеем тож всё право спотыкаться;
И можем иногда, споткнувшись, – как же быть? –
Твоё могущество об камень расшибить! [8, 318-319]

Кстати, в среде военных и во второй половине XX века, несмотря на многочисленные жизненные преобразования, были популярны, как и в начале XIX века, сатирические произведения, дававшие возможность иронически взглянуть на действительность. К примеру, в фольклорном повествовании о пребывании Тёркина на Севере, которое передавалось из рук в руки находившимися там офицерами, подчёркивалась бестолковость сложившихся порядков. Прибывший на Север военный, невероятным образом пробиваясь сквозь снега и метели, оказывался перед начальством, которое спрашивало: «Как дела?» На это следовал ответ: «Пока никак». «Хорошо. Идите» [из письменного неопубликованного источника].

В альманахе «Полярная звезда» за 1823 год рядом с баснями Крылова появилось произведение Н.Ф. Остолопова, известного своими комментариями к произведениям Державина. Остолопов называет свою миниатюру «Араб и белый» не басней, а притчей вслед за Кантемиром, отделяясь тем самым от жанра, в котором тогда царил Крылов.

Возникновение басен И. Крылова в каком-то смысле «убило» сам жанр. В баснях Крылова представлен полный спектр всевозможных человеческих пороков в определённой системе. Каждая басня обретает более глубокий смысл благодаря переключке с целым. Поэтому единичные популярные басни других авторов блёкнут, теряются, кажутся случайными, чужими на этом фоне. Контекст, в котором появляется и живёт определённый жанр, во многом определяет его судьбу. Вряд ли возможно и в настоящее время явление баснописца крыловского масштаба, что не исключает появления интересных одиночных произведений.

Активизация тех или иных жанров обусловлена доминированием определенных творческих методов. Романтизм – это, прежде всего, своя система жанров: элегия, дружеское послание, эпитафия, эпиграмма, романтическая поэма, повесть (светская, фантастическая, социально-психологическая и т.д.).



Особое место занимают жанры, которые в любую эпоху не выходят на первые места, а продолжают существовать на периферии жанровой системы. С древних времён и до современности бытует в литературе жанр эпиграммы. Правда, непечатная литература существует по своим законам и произведение легко теряет автора, становясь народным.

В жанре эпиграммы могли прославиться авторы, не имеющие значительных достижений в литературе. Лицейский приятель Пушкина А.Д. Илличевский в первой половине 1830-х годов написал эпиграмму, обращённую к Пушкину и одобренную им:

У печки, погружён в молчанье,
Поднявши фрак он спину грел
И никого во всей компании
Благословить он не хотел [7, 279].

Эта эпиграмма и ряд других небольших произведений способствовали тому, что имя этого стихотворца, успешно конкурирующего в лицейские годы с Пушкиным и являющегося ярким представителем «лёгкой» поэзии, не утонуло в Лете.

Писатели-прозаики часто обращались к эпиграмме, чтобы выразить своё отношение к тому или иному деятелю. Традиция «прихлопнуть» эпиграммой своего противника существовала со времён Пушкина. Так, Тургенев, обращаясь к создателю повести «Полинька Сакс» и активному стороннику эстетического направления в критике А. Дружинину, пишет следующее:

Дружинин корчит европейца,
Как ошибается бедняк,
Он труп российского гвардейца,
Одетый в английский пиджак [15, 96].

Эпиграммный тон обнаруживается также и в письмах, эпистолярном жанре. Лев Толстой, отвечая на письмо А. Фета в пору их добрых отношений, вдруг обращается к стихам:

Как стыдно луку перед розой,
Хотя стыда причины нет,
Так стыдно мне ответить прозой
На вызов ваш, любезный Фет [7, 238].

В целом жанр эпиграммы без особых взлётов и падений продолжает существовать до настоящего времени. И сейчас удачные эпиграммы передаются из уст в уста или расходятся в большом количестве списков. Широко известны, к примеру, э-

граммы В. Гафта.

Всплеск интереса к жанру путешествия приходится в отечественной литературе на конец XVIII и начало XIX века. Перед массовым читателем в то время открывался мир. Современного читателя может удивить то, что даже поездка в соседний город была в то время поводом для написания обширного сочинения. Осваивалось пространство, прилегающее к территории, на которой обосновался автор и читатель. Совместными усилиями ликвидировались географические пробелы. Иногда описание новых мест, происходящих событий, любопытного для читателей внешнего колорита заменялось в произведении историей собственных душевных переживаний автора, что весьма раздражало современников. Так произошло с «Письмами русского путешественника» Карамзина.

Постепенно жанр путешествия уступил своё место иным жанрам, в которых художественно осваивался новый мир. Начало XX века в России ознаменовалось интересом к новому континенту. Н. Гумилёв настойчиво стремился познать тайны Африки, движимый не только собственной, но и общественной потребностью в расширении горизонтов. Интересно, что освоение новых пространств, которое в самом начале XIX века происходило в форме прозаического жанра путешествий, сменяется лирическими произведениями, передающими не только особенности нового, духовно осваиваемого пространства, но и оттенки авторского настроения. Появляются стихи, позволяющие читателю более глубоко, интимно ощутить и пережить своё присутствие в незнакомом мире. В известнейшем стихотворении Гумилёва «Жираф» познавательное и чувственное начало дополняют друг друга.

Таким образом, судьба жанров, бесспорно, соотносена с эволюцией общественного сознания, которое устремлено к более тонкому и точному познанию себя и мира и соотносено с общечеловеческой направленностью к спрессовыванию истории, смыслов, опыта в компактных формах.

Каждый автор сам выбирает для себя подходящие формы. Однако интерес к реализму, более глубокому познанию окружающего мира вызвал к жизни жанр физиологического очерка, романа, а стремление забыть окружающую действительность актуализировало жанр сказки, идиллии. Жанр физиологического очерка появился в России в 1840-е годы. Он сразу потеснил лириче-

ские жанры. Повествование о жизни прачек, ямщиков и других групп населения приковало к себе внимание публики. Повороты реальной жизни оказались интереснее, чем самые утончённые изыски человеческой фантазии. Позже, уже в XX веке, Артур Хейли во многом обновил жанр физиологического очерка, написав свои популярные романы «Отель», «Аэропорт» и др., ставшие сразу бестселлерами. Принципы подхода к действительности и её изображение в жанре физиологического очерка и в романах Хейли оказываются сходными, хотя авторов разных стран разделяет столетие.

Ассоциативная память жанра может внести определённые смысловые нюансы в конкретный эпизод, сцену или в сюжетную линию определённого персонажа. Традиционная культура XIX века органично вбирала в себя церковные жанры. Это, прежде всего, проповедь, молитва, исповедь. Они органично входили в произведения разных жанров. Исповедальное начало в эпоху романтизма соответствовало духу времени. Тогда как эпоха постмодерна оказалась чужда всякой искренности и задушевности.

Молитва всегда была частью русской духовности. В произведениях авторов XIX и начала XX века молитва существует как целостное произведение или является частью какого-то иного по жанру произведения. В «Гранатовом браслете» Куприна молитва – это составная часть произведения. Молитва свершается пред ликом всевидящего Бога, и отсюда особое, благоговейное к ней отношение. Она представляет собой сакральный диалог с Богом. Её отличает соответствующий ритмический строй и экспрессивная направленность. Вот как эмоционально звучит покаянная молитва А. Григорьева:

Боже правый, пред Тобой
Ныне грешница с мольбой.
Мне тоска стесняет грудь,
Мне от горя не заснуть.
Нет грешней меня, – но Ты
Боже взор не отврати! [12, 123]

Жанр молитвы придаёт особое звучание стихотворениям Лермонтова, которые так и называются. Одиночество лирического героя неизбежно подталкивает его к общению с высшим началом. В стихотворениях воссоздаётся и сам процесс восприятия молитвы, благотворное влияние особой магии слов:

В минуту жизни трудную
Теснится ль в сердце грусть:
Одну молитву чудную
Твержу я наизусть.

Есть сила благодатная
В созвучьях слов живых,
И дышит непонятная,
Святая прелесть в них.

С души как бремя скатится,
Сомненье далеко –
И верится, и плачется,
И так легко, легко [13, 179].

Таким образом, малые жанры живут своей жизнью, становясь то более редкими, то распространёнными, теснящими другие жанры. При этом они трансформируются, модернизируются, сохраняя свой узнаваемый костяк. Жанры индивидуальны в творчестве каждого автора, в то же время обладают традиционными, обнаруживаемыми в каждом произведении чертами.

Рассуждая об особенностях бытования жанров в XXI веке И. Шайтанов пришёл к выводу, что «жанр теперь работает как-то иначе – не нормативно, ассоциативной памятью, более смутной, но не менее властной. Жанр из внешней формы превращается во внутреннюю, становится поводом для переосмысления, для опровержения, для инверсии» [2, 44-45]. Замечание верное, но требующее обнаружения тех промежуточных звеньев в литературном процессе, которые образуют непрерывную цепочку от очевидных, вполне осязаемых жанровых модификаций XVIII и начала XIX века к современным «размытым» конструкциям. Знание вектора жанрового развития может помочь разобраться и в современных проблемах. Как осуществляется это «властное» жанровое присутствие в текстах? А если читатель не разбирается в теории жанров, то почувствует ли он их присутствие в конкретном произведении? Эти и подобные вопросы заставляют обращаться к более пристальному изучению тех закономерностей, которым жанры подчиняются в своей эволюции. Рассмотрим эти особенности, обратившись к самому ёмкому и влиятельному жанру XIX века, – к роману.

Некоторые жанры не испытывают особых потрясений, плавно эволюционируя и совершенствуясь от века к веку. Другие переживают большое количество трансформаций. В особом положении оказываются синтетические жанры, вбирающие в себя традиционные и вновь возникающие жанры, которые органично существуют в новых рамках. Жанр романа оказался именно таким универсальным и всеобъемлющим, что и определило его долгую жизнь, хотя сам жанр испытал большое количество трансформаций в процессе своего существования.

В русской литературе XVIII века жанр романа существовал почти незаметно для дворянской публики. Но первые шаги этого жанра на отечественной почве были уже сделаны. Речь идёт о творчестве Фёдора Эмина, приобщившего к жанру романа широкую демократическую массу читателей. Написанные им романы для мужчин и женщин охотно раскупались нетребовательной публикой. Однако начинание Эмина не было поддержано отечественными авторами-современниками. Звёздный час романа пока не наступил. Ода, сатира, трагедия и комедия – вот те основные жанры, которые успешно удовлетворяли литературные потребности читающей дворянской публики того времени.

Попутно заметим, что жанр трагедии оказался менее долговечным, чем жанр комедии. Комедия Фонвизина «Недоросль» до сих пор не сходит с театральных подмостков, а жанр трагедии, ярко и прощально вспыхнувший в начале XIX века в творчестве Озерова, почти ушёл «под пар» (выражение В. Шкловского). К началу XIX века жанр трагедии практически исчерпал свои возможности и вступил во внутренний конфликт с набирающим силу реализмом, который вышел на авансцену истории со своим набором жанров, где центральное место отводилось драме. Жанр трагикомедии и трагифарса, возникающий в XX веке, – это нечто новое, совершенно не похожее на трагедию XVIII века. Таким образом, возвращение к прежним жанрам в новых условиях ни в коем случае не является их реанимацией.

Жанр романа представлен в начале XIX века произведениями самыми различными, не очень похожими друг на друга. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин» совсем не похож на роман Нарезного «Российский Жилблаз». Исторический роман Лажечникова «Ледяной дом» отличается от первого психологического романа в русской литературе «Герой нашего времени»

М. Лермонтова. Весьма спорна романическая природа собрания повестей Одоевского «Русские ночи». Малые формы циклизуются, образуя порой неорганичное, весьма искусственное целое.

Во второй половине XIX века в рамках романного жанра не только происходило активное внутрижанровое взаимодействие, но и настойчиво заявлял о себе межродовой синтез, то есть лирическое, эпическое и драматическое начала органично сосуществовали в рамках одного произведения. В «Анне Карениной» Толстого не только многие сцены звучат в тональности определённого жанра, но и эпическое тесно переплетается с лирическим и драматическим. Жанр романа в этот период становится экспериментальным, пролагающим новые пути в литературном творчестве.

Тенденция к объединению, синтезу «далековатых» жанров особенно часто заявляет о себе в литературе. В XX веке возникло желание объединить литературу, живопись и музыку. Этот процесс перманентного синтезирования сопровождался обособлением, выделением новых жанров при сохранении в сжатом, трансформированном виде предыдущих жанровых модификаций, которые часто «уходят под пар», но в нужный момент актуализируются. Актуализация того или иного жанра связана с целым комплексом причин. Прогностически можно наметить вектор этого процесса, но вряд ли удастся заранее обрисовать грядущие изменения в системе жанров.

Роман более позднего реалистического периода отличается не только большей цельностью, но и потребностью и умением вбирать в себя малые формы. Простые жанры, входящие в жанр романа, испытывают трансформацию, сохраняя определённый костяк, но теряя привычную жизненную плоть. Они узнаваемы в рамках целого, хотя и размыты. Можно говорить об их превращении в своеобразные архетипы. Это ещё одна ипостась существования жанров.

Ассоциативная память жанров великолепно работает в глубинах выдающихся произведений XIX века, во многом опережающих своё время. Синтетическая природа романа позволяет вобрать в себя многочисленные простые жанры (Einfache Formen), которые уже внутри целого вступают в новые отношения, обогащая своими смысловыми, эмоциональными и ассоциативными шлейфами романное целое. К простым формам можно

отнести житие, сказку, идиллию, элегию, послание, альбу и т.д. [10].

Следует заметить, что в этом же романном контексте могут существовать превратившиеся в архетипы смысловые сгустки сюжетных образований: кавказский пленник (одиноким пришелец покоряет жительницу Кавказа), великий инквизитор (принудительное счастье миллионов) [3] и т.д. Логика художественного развития соотносена в данном случае с работой головного мозга, сохраняющего в памяти в сжатом виде весь предшествующий опыт. Случайная деталь, подробность способна мгновенно высветить всю хранящуюся в глубинах мозга информацию. Смысловые и энергетические сгустки в жанре романа придают произведению мощное и долговременное свечение.

Малые жанры в романном целом соотносятся с сюжетной линией определённого персонажа или по-своему окрашивают какую-нибудь сцену. Ассоциативная память жанра, с которым соотносён конкретный эпизод, сцена или определённый персонаж, может внести смысловые нюансы в повествование, придать ему необходимую глубину, объёмность, а также выявить авторскую позицию. В процессе творческого взаимодействия автора и читателя важная роль принадлежит тезаурусу того и другого. Причём, это взаимодействие может осуществляться на сознательном или бессознательном уровне.

Вспомним приезд бедной Долли в роскошное имение Вронского, где находилась Анна Каренина. Сказочный стереотип незаметно подсвечивает сцену, направляя читательские пристрастия. Долли прячет свою заштопанную кофточку, стыдится лошадей, запряжённых в повозку, чувствует пренебрежительное к себе отношение Вронского, потрясается великолепием налаженной жизни прекрасной пары. Но всё резко меняется после разговора Долли с Анной, когда живущая роскошной жизнью героиня повествует о том, как она несчастна. Всё становится понятным. Долли сразу же торопится домой. Нет, героиня не становится богаче в материальном отношении, но она приобретает нечто более значимое, связанное с внутренним сознанием гармоничности, истинности её собственного бытия. Бедная героиня в финале эпизода искренне страдает великолепной Анне.

Сфера суверенного бытия простых жанров в эпоху господства жанра романа во второй половине XIX века предельно суз-

илась. Доминирующий жанр неизменно теснит другие жанровые формы. Зато они могут в разных вариациях продолжать своё существование в рамках романного целого. Простые жанры вносят свои краски в общий строй определённой сцены, а также выстраивают сюжетную линию того или иного персонажа. Мощная аура простых жанров, накопленная за десятилетия их существования в литературе, активно обогащает конкретный роман, усиливая его эмоциональное воздействие на читателя. Экономными средствами достигается значительный эффект.

Игра жанрами внутри целого, их контрастное столкновение или усиление создаёт особую интригу внутри текста. Жанр двойного романа (Doppelroman) может быть выстроен по принципу контрастного единства двух частей. В «Анне Карениной» это единство тяготеющей к жанру жития сюжетной линии Константина Левина и его мира, а также построенной в духе западноевропейского романа линии Анны. Сцены же крестьянского бытия в жанре романа Толстого напоминают идиллию.

Отголоски жанра древнерусского жития могут соседствовать в рамках одного произведения с элементами жанра западноевропейской альбы. Эта утренняя песнь прощающихся влюблённых по-своему трансформирована Толстым в сцене неожиданной встречи на заре Константина Левина с проезжающей в коляске Кити.

Жанры в рамках нового целого трансформируются, уравниваются в правах, превращаясь в особый сгусток смысловой энергии. Таким образом, роман XIX века, используя существующее жанровое богатство, учится строить многополярное единство, «мультикультурный» художественный мир.

В романах символистов фрагментаризация усиливается. Отдельные части произведения получают не только относительную независимость, автономию, но и возможность более активного взаимодействия с другими фрагментами. Смысловое наполнение текста вырастает во много раз. Небольшой по объёму роман приобретает мощную ауру. Символистский роман З. Гиппиус «Чёртова кукла» требовал новых подходов, которые современники, воспитанные на классике, не смогли ещё выработать. Можно предположить, что с этим связана негативная оценка А. Блоком романов З. Гиппиус, которые в настоящее время продолжают привлекать к себе внимание читателей. Таким образом, выявля-

ется вектор литературной эволюции, направленный на достижение всё большего эффекта малыми средствами и путём умелой активизации ассоциативного багажа читателя.

Афанасий Фет во второй половине XIX века предчувствовал возрастание значимости ассоциативного начала в процессе художественного творчества. Современники не всегда понимали устремлённость автора к новому типу общения с читателем, хотя недоговорённости, многоточия, обращение к перечню уже в творчестве Пушкина активизировали читательскую аудиторию и предполагали продолжение работы читательской мысли в данном направлении. Фет сознательно и целенаправленно искал те средства, которые будили бы ассоциации читателя, протягивали бы ему ту ниточку, которая тянула за собой поток образов, чувствований, мыслей. Вот как это происходило в стихотворении, воссоздающем картину поздней осени:

Ласточки пропали,
А вчера зарёй
Всё грачи летали
Да, как сеть, мелькали
Вон над той горой [16, 130].

Это удивительно непосредственное «вон над той горой» не только делает читателя участником доверительной беседы, приближает его к автору, но и подключает воспринимающего к созданию в собственном воображении картины-ощущения поздней осени. Тонкая, тщательная и осознанная разработка приёмов такого типа позволяет считать Фета первым импрессионистом в русской поэзии.

В каком-то смысле читатель, устанавливающий контакты с автором на ассоциативном уровне, в чём-то перехватывает инициативу, становится соавтором, разрушает непроходимый барьер, отделяющий читателя от автора. И не случайно во второй половине XX века во французских культурологических кругах раздавались голоса, провозглашающие смерть автора (мнение Р. Барта).

Жанр, способный вбирать в себя любые параллельно существующие формы, обречён на долгую жизнь. Так произошло с романом. Ни один жанр не проявил в процессе своего существования такую удивительную гибкость и умение приспособиться к постоянно меняющимся обстоятельствам. Смена творческих

методов, связанная со сменой парадигмы жанров, не коснулась романа. Этот жанр обогащался завоеваниями разных творческих методов: романтизма, реализма, модернизма, постмодернизма. Он органично входил в обновлённую парадигму жанров.

В последнее время возникают новые неожиданные модификации романа. Появился роман-фуга, где музыкальный принцип фуги становится организующим принципом построения произведения (прелюдия, основная часть, реприза, кода). Ассоциативность, мозаичное соседство фрагментов отличает подобную романную вариацию. Роман-коллаж состоит из знакомых всем текстовых блоков, которые «собирает» сам читатель. Существует также роман-пазл, роман-хайку, роман в анекдотах и т.д. [4, 60-61]. Неумолимое и безжалостное время эпохи постмодерна с его отказом от реализма, духовности и морали по-своему формирует привычный жанр романа. Он превращается в череду несопоставимых эпизодов, между которыми существует только ассоциативная связь.

Таким образом, можно говорить о следующих особенностях бытования жанров в русской литературе. Смена парадигмы доминирующих жанров происходит в связи с изменением методов, направлений, течений. Сложные связи существуют также между доминирующими жанрами и социально-политической обстановкой в стране. Эпоха романтизма, вольнолюбия активизировала жанры, в которых наиболее полно был представлен душевный мир личности. Это элегия, дружеское послание, а также романтическая поэма, баллада и повесть. В 1840-е годы в России происходила резкая смена парадигмы жанров. В недрах натуральной школы рождался новый метод – критический реализм. Литература обращалась к действительности, созданию типичных характеров, которые были извлечены из глубин русской жизни. Созданные в то время персонажи до сих пор объясняют всему человечеству особенности русской ментальности. И соответственно, закономерно было появление в ту эпоху жанра физиологического очерка и романа. Жанр романа вобрал в свою орбиту другие жанры (житие, идиллию, исповедь, проповедь, альбу и др.), делая их наработанный десятилетиями потенциал собственным достоянием, хотя при этом сами простые жанры (Einfache Formen) сохраняли в чуждом для себя пространстве собственную суверенность, существовали ассоциативно, но при

этом весьма определённно, очевидно.

Жанры могут сливаться с другими, вбирать в себя малые формы, отделяться от «прежанра», образуя на старой основе нечто новое. При этом удивляет стойкость жанрового костяка, ощутимость иногда совершенно размытой формы. Таким был жанр во все времена, продолжая трансформироваться, эволюционировать, исчезать на время, чтобы снова активизироваться в нужный момент. Чутко реагируя на требования времени, жанры живут своей, имманентной жизнью, закономерности которой ещё предстоит изучать.

Список литературы

- 1 Чернец Л.В. К теории литературных жанров // *Филологические науки*. 2006. №3.
- 2 Шайтанов И. Двадцатый или двадцать первый? // *Вопросы литературы*. 2006. №5.
- 3 Сухих О.С. «Великие инквизиторы» в русской литературе XX века: монография. Н. Новгород, 2012.
- 4 Карцева З.И. О «странностях» жанра: роман и время // *Вестник МГУ*. 2006. №4.
- 5 Можно вспомнить работы Э.Г. Бабаева, а также современных авторов (Б. Леннkvист, Г. Самойлова).
- 6 Тургенев И.С. Рудин; *Дворянское гнездо; Накануне; Отцы и дети*. М., 1983.
- 7 Русская эпиграмма (XVIII-начало XX века). Л., 1988.
- 8 Русская басня. М., 1986.
- 9 Полярная звезда: альманах, изданный А. Бестужевым и К. Рылеевым. М., 1982.
- 10 Самойлова Г.М. Тайны «Анны Карениной» Л.Н. Толстого. Курган, 2007.
- 11 Дельвиц А.А. Сочинения. Л., 1986.
- 12 Григорьев А.А. Сочинения. М., 1990.
- 13 Лермонтов М.Ю. Сочинения. М., 1988.
- 14 Шолохов М.А. Поднятая целина. М., 1980.
- 15 Тургенев И.С. Собр. соч. М., 1979. Т. 11.
- 16 Фет А.А. Сочинения. Л., 1986.

1.2 Эволюция и трансформация жанра элегии в лирических октавах XIX века (И.М. Жукова)

Проблема жанра – это проблема классификации произведений, выявления в них видовых признаков. «Жанр, – писал М.М. Бахтин, – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития» [23, 142].

Содержательность поэтической формы может быть не менее значимой для понимания произведения, чем образная содержательность, сюжет. Основой жанрового деления в лирике служит тематика лирического переживания, возникающего в результате различных жизненных впечатлений поэта. «Строфа по-особому организует развертывание лирического переживания: имея тенденцию к ритмической и синтаксической законченности, она тяготеет и к смысловой самостоятельности, группирует “позтапно” движение самой лирической экспрессии» [35, 93].

Отсутствие строгой прикрепленности строфы к жанру убедительно доказали К.Д. Вишневский и Б.В. Томашевский. Октава, например, становится строфическим стереотипом (строфа из 8 стихов на 3 рифмы (схема рифмовки: абабавв)), но не превращается в стереотип жанровый или тематический.

Однако поэт выбирает из исторического репертуара такую строфу, которая соответствует характеру произведения, поэтическим образам, синтаксической структуре речи, интонации. «Строфа, – по мнению Б. Томашевского, – есть сама по себе некоторый лирический или эпический жанр (или поджанр), то есть произведения, объединяемые одинаковостью строф, представляют собой некоторую жанровую общность. Жанровая общность есть сложное историческое явление. приметой жанра могут быть разные компоненты художественного произведения в различных комбинациях. Поэтому и строфа наполняется разным конкретным содержанием в зависимости от исторических условий ее применения» [37, 672]. Так, в русской поэзии XIX века семантический ореол октавы значительно расширился благодаря развитию жанра медитативной элегии.

Элегия (лат. *elegia* от греч. *elegos* «жалобный напев флейты») – жанр лирики, описывающий печальное, задумчивое или мечтательное настроение, это грустное раздумье, размышление поэта о быстро текущей жизни, об утратах, расставании с родными местами, с близкими людьми, о том, что радость и печаль переплетаются в сердце человека.

В романтическую эпоху элегия занимала ведущее место в ряду лирических жанров. «Грустное содержание», обычно бывшее смысловой доминантой элегии, становится для романтиков признаком общего отношения к действительности. «Непосредственный характер чувства и выражения, – писал о романтическом

ской элегии Гегель, – достигает здесь опосредования рефлексии и повсюду направляющего свой взор созерцания и сердечного опыта под более общие точки зрения» [30, 319].

В России расцвет жанра элегии относится к началу XIX века. По справедливому утверждению М.Л. Гаспарова, теоретические принципы романтизма во многом определили развитие русской элегии: «Во-первых, это предпочтение индивидуального чувства перед общечеловеческим разумом, стремление выразить средствами стиха не извечно неизменное, а неповторимо личное, ценное именно своим своеобразием. Это давало цель для обогащения запаса стиховых форм. Во-вторых, это отказ от исключительного культа античных образцов и признание эстетического опыта всех культур. Это давало средства для обогащения запаса стиховых форм за счет заимствований из народной поэзии и иноязычных литератур» [29, 105].

В русской лирике 1810-1820-х годов выделяются две линии – гражданственная и интимная, элегическая. «Вольнолюбивые ассоциации рождались в дружеских посланиях, в интимной лирике, утверждавшей ценность человека в стихах, посвященных дружбе, дружеским пирам, гусарской удали» [31, 22].

В 1817 году А.А. Дельвиг пишет дружеское послание элегического характера «К друзьям», прощальное перед выпуском из Лицея. На рукописи сохранилась помета Пушкина: «Просят почтительно сохранить». Стихотворение носит исповедальный характер, состоит из двух октав, правило альтернанса соблюдено не только между строк, но и между строф (I – аБаБаБвв; II – АБАБАБВВ). Лирический герой, обращаясь к прошлому, ощущает бессилие перед судьбой, мимолетность жизни, счастья: «А дар певца, лишь вам в пустыне милой, // Как василек, не доцветет унылый». Октавы передают нежные чувства любви, признательности личейским друзьям:

Я редко пел, но весело, друзья!
Моя душа свободно развивалась.
О, Царский сад, тебя ль забуду я?
Твоей красой волшебной забавляясь
Проказница фантазия моя,
И со струной струна перекликалась,
В согласный звон сливаясь под рукой, –
И вы, друзья, талант любили мой [5, 117].

Генетически октавы Дельвига восходят к итальянским октавам Т. Тассо, который в русской поэзии XIX века являлся романтическим символом гения-страдальца. Зарубежные исследователи обычно выделяют в европейской литературе два типа поэтов в зависимости от их отношения к действительности: или поэт в отчаянии смиряется перед враждебной ему судьбой, страдает и гибнет, или же он гневно протестует и бросает вызов обществу, морально побеждает, но также гибнет. Первый тип поэта нашел наибольшее воплощение в личности Тассо, второй – Байрона.

Стихотворение Дельвига «Удались, ты также все сияешь» («Тассо») написано пятистопным хореем, довольно редким для русской поэзии того времени, но часто встречающимся у немцев. Оно состоит из двух октав (АБАБАБВВ), каждая из которых начинается и заканчивается женским стихом, что приводит к нарушению правила альтернанса: на стыке двух строф оказываются подряд три женских стиха, причем первый стих следующей октавы не рифмуется с двустипием, замыкающим предыдущую строфу. Ритмический перебой усиливает трагический пафос стихотворения и выделяет мотивы «жизнь», «смерть», «иной мир»:

Замолчи, молю, Элеонора!

Здесь, как там, мы будем редко жить.

Но сей скиптр, венец и блеск убора

Там должны ль нас были разлучить!

Устыдись сердечного укора:

Никогда не знала ты любить.

Ах, любовь все с верой переносит,

Терпит все, одной любви лишь просит [5, 222].

Романтический герой наделен чрезвычайно чувствительной душой, а потому он и страдает в жизни более других. Любовь обостряет страдания Поэта: или он не может найти свой идеал, или его избранница принадлежит к другому социальному кругу, даже если она благосклонна к влюбленному. Это неравенство ставит между ними непреодолимую преграду, приносит горе и беды. Трагическое осмысление подобных судеб в социальном плане находит свое выражение именно в романтической литературе с ее повышенным интересом к внутреннему миру человека, к отдельной личности.

В.А. Жуковский открыл для русской поэзии особый тип стихотворения, где эстетическая проблематика была прочно связа-

на с натурфилософией и бытовыми зарисовками, с философской символикой и личными чувствами. Лирические октавы Жуковского «Опять ты здесь, мой благодатный Гений...» (1817), «Цвет завета» (1819), «Взошла заря. Дыханием приятным...» (1819), «На кончину ее величества королевы Виртембергской» (1819) – образцы медитативной лирики. «Тебе не нужно <объяснять> мне того чувства, которое произвело эти стихи, – писал В.А. Жуковский А.И. Тургеневу 6 февраля 1821 года. – Оно не любовь, но родное ей чувство, высокое, чистое» [7, 383]. Чувство везде одно: ощущение бессилия перед судьбой, мимолетность и неверность счастья:

Ты улетел, небесный посетитель;
Ты погостил недолго на земле;
Мечталось нам, что здесь твоя обитель;
Навек своим тебя мы нарекли...
Пришла судьба, свирепый истребитель,
И вдруг следов твоих уж не нашли:
Прекрасное погибло в пышном цвете...
Таков удел прекрасного на свете! [7, 102]

Однако события, вновь пробудившие в душе героя знакомые чувства, различны. О них нужно говорить отдельно: стихи «требуют разъяснения». Отсюда готовность Жуковского сопровождать свои элегии обширными примечаниями. «Королева Виртембергская, – читаем в примечании к элегии, – великая княгиня Екатерина Павловна, сестра Александра I, скоропостижно скончавшаяся в Штудгарте 28 декабря 1818 года» [7]. Это событие стало для поэта темой проникновенных раздумий о мимолетности человеческой жизни: «О, наша жизнь, где верны лишь утраты...».

«Жуковского можно назвать певцом сердечных утрат, и кто не знает его превосходной элегии “На кончину ее величества королевы Виртембергской” – этого высокого католического реквиема, этого скорбного гимна житейского страдания и таинства утрат?» – писал В.Г. Белинский в статье «Сочинения Александра Пушкина». Новаторство Жуковского критик видел в смелой попытке изображения жизни через художественное раскрытие своего лирического «я»: «Жуковский был первым поэтом на Руси, поэзия которого вышла из жизни. До Жуковского на Руси никто не подозревал, чтоб жизнь человека могла быть в тесной связи с его поэзией и чтоб произведения поэта могли быть вместе и лучшей

его биографией» [24, 190].

Мотивы элегической мечтательности звучат в переводе «Посвящения к «Фаусту», который появился в «Сыне Отечества» (1817, ч. XXXIX) под характерным для Жуковского заглавием: «Мечта. Подражание Гете». В отдельном издании перевод был опубликован как вступление к поэме «Двенадцать спящих дев» (1817). Вольный перевод «Посвящения к «Фаусту», по наблюдениям В. Жирмунского, оказал влияние и на самостоятельное творчество В. Жуковского: «Гете подсказал Жуковскому тип медитативной элегии, написанной октавами, как оба “Посвящения к “Фаусту” и лирические стихотворения “На кончину королевы Виртембергской” и “Цвет завета” (1819). Последнее стихотворение обнаруживает целый ряд совпадений со стихотворениями Гете, так что местами кажется не то вольным пересказом, не то вариацией на ту же элегическую тему – сердечного воспоминания» [41, 108].

Исследователи давно обратили внимание на лейтмотивность, внутреннюю связь стихотворений Жуковского: «Система автореминисценций столь активна, что “Цвет завета” становится вариацией на тему посвящения, а вместе с тем и прологом к группе других стихотворений» [40, 139]. Посвящение к «Двенадцати спящим девам» совпадает со стихотворением «Цвет завета» как на строфическом уровне (октава), так и на тематическом:

1 «Посвящение»

Опять ты здесь, мой благодатный гений...
Воздушная подруга юных дней;
Опять с толпой знакомых привидений
Теснишься ты, Мечта, к душе моей...
Приди ж, о, друг! Дай прежних вдохновений,
Минувшею мне жизнью навеи,
Побудь со мной, продли очарованья,
Дай сладкого вкусить воспоминанья [7, 184].

2 «Цвет завета»

И к нам тогда, как Гений, прилетало
За песнею веселой старины
Прекрасное, что некогда бывало
Товарищем младенческой весны;
Отжившее нам снова оживало;
Минувших лет семьей окружены,

Все лучшее мы зрели настоящим,
И время нам казалось нелетящим [7, 93].

Эстетические идеи поэта приобретают универсальный смысл: эстетические мотивы посвящения к «Двенадцати спящим девам» переходят в натурфилософские медитации в стихотворении «Цвет завета». Так в поэзии В.А. Жуковского реальный смысл вещей расширяется до философского обобщения: «святой символ надежд и утешенья!» («На кончину ее величества королевы Виртембергской»); «символ любви и жизни молодой» («Цвет завета»).

«Умение говорить за другую душу», «выкатывать сокровеннейшие пружины сердца и двигать их» (Вяземский), приемы символического мышления и натурфилософского одухотворения бытия обусловили выбор строфы: каждая октава начинается и заканчивается женским стихом (АБАБАБВВ), что приводит к нарушению правила альтернанса: на стыке двух строф оказываются подряд три женских стиха. Ритмический перебой соответствует настроению и состоянию лирического героя. В.А. Жуковский впервые в русской поэзии употребил октавы в жанре медитативной элегии, объективно расширил возможности поэтического слова. Тем самым он подготовил тот тип поэзии, который можно назвать эстетическим и этическим вероисповеданием. Он, по словам В.Г. Белинского, «выговорил элегическим языком жалобы человека на жизнь» [24, 199].

Несколько позднее, в 1820-1821 гг., А.С. Пушкин воспользовался опытом В.А. Жуковского при создании элегии о Тавриде:

Кто видел край, где роскошью природы
Оживлены дубравы и луга,
Где весело шумят и блещут воды
И мирные ласкают берега,
Где на холмы под лавровые своды
Не смеют лечь угрюмые снега?
Скажите мне: кто видел край прелестный,
Где я любил, изгнанник неизвестный? [15, 246]

Эта элегия, недоработанная поэтом, была напечатана лишь в 1841 году. Тематически эти октавы Б. Томашевский связывал со вступлением к «Абидосской невесте» Байрона и песенкой Миньоны Гете, высказав предположении, что эти октавы предназначались в качестве введения или посвящения к «Бахчисарайскому

фонтану»: «Форма эта ведет начало от октав Гете, являющихся посвящением к “Фаусту”. Октавы Гете известны были Пушкину в оригинале. Из Пролога к “Фаусту” Пушкин взял эпиграф к “Кавказскому пленнику” и “Тавриде”. Но, по-видимому, еще большее значение имел для него перевод этих октав Жуковским, помещенный им в качестве посвящения к “Двенадцати спящим девам”» [37, 345].

В 30-е годы лирическую линию октавы продолжил И.И. Козлов. Элегические мотивы октав Жуковского соединились в его творчестве с гражданскими мотивами. Большинство лирических стихотворений И. Козлова являются переводами или подражаниями. Он вслед за Жуковским ввел в широкий читательский обиход целый ряд классических произведений английской, французской, итальянской, польской литератур (например, вольный перевод поэмы Т. Гросси «Ильдеганди»).

Н.В. Гоголь назвал И. Козлова «гармоническим поэтом, от которого раздалась какие-то дотоле несслыханные, музыкально-сердечные звуки» [32, 385]. С самого начала своего творческого пути И. Козлов провозглашал право поэта на глубоко личные, лирические переживания, за которыми стоит объективный мир в его сложном многообразии. Так, в стихотворениях «Венецианская ночь», «К Италии» (1825) – радостное мироощущение, полнота душевной жизни раскрываются в поэтических пейзажах, полных весенней свежести, праздничных, нарядных, сверкающих красок:

Мне видятся полуденные розы,
Душистые лимонные леса,
Зеленый мирт и виноградин лозы,
И синие, как яхонт, небеса.
Я вижу их – и тихо льются слезы...
Италия, мила твоя краса,
Как первое любви младой мечтанье,
Как чистое младенчества дыханье [8, 101].

Если в стихотворении «Венецианская ночь» красота итальянской природы ассоциируется у поэта с гармонией «Торкватовых октав», то в «Италии», посвященной В. Жуковскому, И. Козлов воспроизводит модель октавы своего учителя (АБАБАБВВ, без чередования мужских и женских стихов на стыке строф). Стихотворение навеяно мотивами и образами из 4-й песни поэмы Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда», посвященной Ита-

лии, которую Байрон страстно любил и вдохновенно воспел. Так, шестая строфа стихотворения Козлова «Италия» является вариацией 2-й строфы 4-й песни «Паломничества Чайльд-Гарольда». Поэт называет имена своих учителей: Т. Тассо («Торкватова земля» – Италия), Жуковского («Орфей полуночной страны»), Байрона («Там Байрон пел»). Восхищение «Италией прелестной» вызвало у Козлова целый ряд литературных ассоциаций (от Т. Тассо до В.А. Жуковского), которые проявились не только в содержании, но и в выборе строфы.

В стихотворении «Киев» (1824) древний «град» предстает в романтическом ореоле величия и красоты:

О, Киев-град, где с верою святою
Зажглася жизнь в краю у нас родном,
Где светлый крест с Печерскою главою

Горит звездой на небе голубом,
Где стелются зеленой пеленою
Поля твои в раздолье золотом
И Днепр-река под древними стенами
Кипит, шумит пенистыми волнами [8, 44].

Поэт любит «милою стариной», предстающей в двух ипостасях: духовной и героической. Он с умилением говорит о «светлом кресте» Печерской лавры, затем переносится к славному историческому прошлому Киевской Руси, к ее богатырям, сражавшимся за отчизну, Бояну, воспевавшему «битвы роковые» тоскует об утраченных современниками героизме и отваге:

Где ж смелые, которые сражались,
Чей острый меч, как молния, сверкал? [8, 44]

К 1830-1832 годам относятся все опыты М. Лермонтова с октавами, прочно укрепившимися в русском стихе после «Домика в Коломне» А.С. Пушкина. По мнению М. Пейсаховича, Лермонтов ввел октаву под очевидным влиянием поэзии Байрона [34, 476].

Эту точку зрения разделяет и Н.Е. Меднис: «Октавы Лермонтова резко отличаются от русских октав Пушкина, Дельвига, Кюхельбекера и других современников и предшественников, так как в них совершенно не соблюдается закон чередования окончаний: последний стих предшествующей октавы и первый стих последующей имеют один ряд окончаний. Этот признак характерен для Лермонтова и то, что четыре произведения из семи имеют харак-

терную для английской поэзии мужскую рифмовку, говорят о том, что образцом для октав Лермонтова служили английские октавы, в частности – октавы Байрона» [33, 16].

Первое стихотворение, написанное октавами, появилось у Лермонтова в 1829 году. Стихотворение «Встреча. Из Шиллера» было написано пятистопным ямбом и выдержано в строгой строфической композиции:

Она одна меж дев своих стояла,
Еще я зрю ее перед собой.
Как солнце вешнее, она блистала
И радостной, и гордой красотой.
Душа моя невольню замирала,
Я издали смотрел на милый рой;
Но вдруг, как бы летучие перуны,
Мои перста ударились о струны [10, 92].

Необходимое чередование рядом стоящих строк соседних восьмистиший было нарушено на стыке первой и второй строф. Первая строфа заканчивается стихом с женской клаузулой и стихом с женской клаузулой начинается вторая. Аналогично был построен сатирический «Пир Асмодея» (1830-1831).

В отличие от Пушкина, который наряду с пятистопным ямбом употреблял в октавах и шестистопный ямб, Лермонтов неизменно писал октавы только пятистопными ямбическими стихами – по образцу итальянских мастеров эпохи Ренессанса и Байрона. Еще на одно качественное отличие лермонтовских октав указал в свое время Б.М. Эйхенбаум: «Даже октава, в которой по традиции, строго сохраняемой Пушкиным («Домика в Коломне»), мужские рифмы должны были чередоваться с женскими, является у Лермонтова в новом виде – с одними мужскими рифмами» [39, 39].

Действительно, в стихотворениях «1830 года. Июля 15. Москва» (1830), «Булевар» (1830), «Арфа» (1830 (31?)), «Чума. (Отрывок)» (1830) октавы состоят из пятистопных ямбических стихов, имеющих одни мужские клаузулы и рифмующиеся по формуле абаббвв. «Пристрастие Лермонтова с юных лет к сплошным мужским рифмам, которое сказалось в модифицированной разновидности октавы, обусловило ее подлинно лермонтовское звучание» [39, 477].

Оригинальная форма октавы применена Лермонтовым в юношеском стихотворении «Из Паткуля» (1831):

Напрасна врагов ядовитая злоба,
Рассудят нас бог и признанья людей;
Хоть разны судьбою, мы боремся оба
За счастье и славу отчизны своей
Пускай я погибну... близ сумрака гроба
Не ведая страха, не зная цепей
Мой дух взлетает все выше и выше
И вьется, как дым, под железною крышей! [10, 99]

Неповторимое своеобразие этой строфической разновидности в том, что построена она не на сочетании пятистопного ямба, а на применении четырехстопного амфибрахия с соблюдением правильного чередования женских и мужских рифм по формуле: АБАБАБВВ.

Таким образом, чередования окончаний в октавах Лермонтова выступают в трех вариантах:

1 Мужские окончания абабабвв. Правило чередования окончаний от строфы к строфе здесь не соблюдено. Есть предположение, что этот вид октав – новаторский опыт самого Лермонтова.

2 Октавы схемы аБаБаБвв (стихотворения «Венеция» и поэма «Аул Бастунджи»), в которых тоже нет чередования между строфами, так как строфа начинается и заканчивается мужскими окончаниями.

3 Октавы схемы АБАБАБВВ («Пир Асмодея», «Встреча»). Здесь правило чередования тоже не соблюдается. Видимо, этот вопрос и не стоял перед Лермонтовым. Впрочем, последние схемы октав и Пушкиным употреблялись без чередований.

Соотношение жанров и строфических форм у Лермонтова прослеживается менее отчетливо, чем у поэтов предшествующих периодов. Это обусловлено тем, что поэт живет в эпоху разрушения канонических твердых форм.

В жанровом отношении октавы Лермонтова не имеют четкого прикрепления. Есть как традиционные элегии («Арфа», «Венеция», «1830 года. Июля 15. Москва»), так и вольные переводы («Встреча. Из Шиллера»). Октавами Лермонтов пишет две сатиры: «Булевар» и «Пир Асмодея».

Замысел стихотворения «Булевар» раскрыт Лермонтовым в рукописи. Объектом сатирического изображения в данном стихотворении выступает московское барство, в обычае которого

го были прогулки по Тверскому бульвару. В 4-й строфе сатиры речь предположительно идет о князе Петре Ивановиче Шаликове (1768-1852), поэте сентиментального направления, издателе «Дамского журнала» и редакторе «Московских ведомостей»:

Подальше на креслах там другой;
Едва сидит согбенный сын земли.
Он как знаток глядит в лорнет двойной,
Власы его в серебряной пыли.
Он озарен восточною душой,
Коль душу в нем в сто лет найти могли
Но я клянусь (пусть кончив – буду прах),
Она тонка, когда в его ногах [10, 60].

Известны сатиры на Шаликова: в них, как и в сатире Лермонтова, представлен человек восточного происхождения (Шаликов происходил из грузин), с лорнетом, на тонких ножках.

Сатира «Пир Асмодея» направлена против человеческих пороков (слова первого демона) и социальных явлений: в речи второго демона – оценка революционных событий 1830 года во Франции, Бельгии, Польше. В обличениях третьего демона звучит горькая ирония:

В Москву болезнь холеру притащили,
Врачи вступились за нее тотчас,
Они морили, и они лечили,
И больше уморили во сто раз.
Один из них, которому служили
Мы некогда, вовремя вспомнил нас,
И он кого-то хлору пить заставил
И к прадедам здорового отправил [10, 159].

Отрыв традиционной строфической формы от традиционного жанра, начавшийся в творчестве русских поэтов еще в XVIII столетии, у Лермонтова обнаруживается в полной мере. По верному замечанию К.Д. Вишневского, «в создании или применении той или иной строфической формы решающую роль играют не жанровые признаки, а внутреннее эстетическое чувство поэта, критерии индивидуального порядка» [28, 93].

В лирике 40-60-х годов преобладает лирическое стихотворение без ярко выраженной связи между содержательными признаками жанра и его структурой. Русский стих достиг такого уровня, что появилась необходимость развития строфики. Лирическая

октава в этот период приобретает новый жанрово-тематический ореол.

Так, В.Г. Бенедиктов использует октавы в любовной лирике. Октавы его стихотворения «Люблю тебя» (1835) написаны традиционным ямбом и имеют классическую схему рифмы: АБАБАБВВ. Следуя традиции Жуковского, Бенедиктов не соблюдает межстрочный альтернанс:

«Люблю тебя» произнести не смея,
«Люблю тебя» – я взорами сказал;
Но страстный взор вдруг опустил, млея,
Когда твой взор суровый повстречал.
«Люблю тебя» – я вымолвил робея,
Но твой ответ язык мне оковал;
Язык мой смолк, и взор огня не мечет,

А сердце все «люблю тебя» лепечет [2, 185].

В 40-50-е годы романтизм отходит на периферию, но всё еще остается притягательным для поэтов так называемого «онтологического» течения (А.Н. Майкова, Н.Ф. Щербины, Л.А. Мейя) что также свидетельствует о его способности к обновлению.

Два стихотворения цикла А.Н. Майкова «В онтологическом роде» написаны октавой (АБАБАБВВ): «Октава» (1841), «Гомеру» (1843). По жанру эти стихотворения близки элегии и одновременно ориентированы на античную эпиграмму. В.Г. Белинский утверждал, что «эллиническое созерцание составляет основной элемент таланта» А. Майкова. Критик восхищался пластичностью и грациозностью образов, «виртуозностью отделки стиха», «поэтическим, полным жизни и определенности языком» [24, 344-346].

В стихотворении «Октава» (1841) Майков стремится определить сущность октавы, «божественная тайна» которой, по его мнению, порождена тайной самого бытия:

Гармонии стиха божественные тайны
Не думай разгадать по книгам мудрецов:
У берега сонных вод, один бродя, случайно,
Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говорю; их звук необычайный
Почувствуй и пойми... В созвучии стихов
Невольно с уст твоих размерные октавы
Польются, звучные, как музыка дубравы [11, 143].

Поэт воссоздает статические, пластичные образы и тягот

ет к медитации, лишенной действия. Природа в его стихах одухотворяется и отождествляется с прекрасным миром языческой древности.

Очевидно, под влиянием М.Ю. Лермонтова А.Н. Майков создал нетрадиционный для онтологической лирики образ мятущегося, рефлексирующего поэта, источником вдохновения которого является творчество Гомера («Гомеру», 1843):

Твоих гекзаметров великое паденье
Благоговейною душой я ощущал
Я в них жизнь новую, как в первый день рожденья
В сосцах у матери младенец, почерпал,
И тихо в душу мне вливалось вдохновенье...
Так морю Демосфен ревущему внимал:
Среди громадных волн торжественного шума
Мужал могучий глас, и, зрея, крепла дума [11, 295].

Интерес к Гомеру сопровождал Майкова всю жизнь. В «Ежегоднике» за 1874 год читаем: «В начале 50-х годов <...> выучился по-гречески, единственно чтобы расчухать, каким тоном написана "Илиада", чтобы почувствовать, что Гнедич не наивен, а Жуковский сладок; должно быть более грубости и непосредственности» [11, 13]. В архиве поэта сохранились наброски прозаического перевода 1-й и 3-й песен «Илиады».

Итальянской тематикой обусловлены октавы А. Майкова, Е. Баратынского, М. Меркли.

Римские впечатления А. Майкова, который в 1842-1844 гг. совершил заграничное путешествие, нашли отражение во втором сборнике его стихотворений «Очерки Рима» (1847). В цикле преобладает пейзажная лирика, а в стихотворении «Palazzo» (1847) речь идет о преемственности революционного движения в Италии, поэтому статичные зарисовки природы сменяются гражданскими мотивами:

Благословенье вам! Не злато, не гербы
Вам стали божеством, а разум и природа,
И громко отреклись вы от даров судьбы
От прав, украденных отцами у народа,
И вняли вы призыв торжественной борьбы,
И движет вами клик: «Италия, свобода!»
И гордо шелестит, за честь страны родной,
Болонская хоругвь над вашей головой! [11, 103]

Контраст между жизнью дворца во «времена былые» и в новое время «торжественной борьбы» усиливается за счет смены рифмовки: аБаБаБвв – структура второй, четвертой и седьмой строф; АБАБАБВВ – первой, третьей, пятой, шестой и восьмой.

Образ Италии, многократно воспетый в мировой литературе, у Е.А. Баратынского был воплощением романтической мечты о прекрасном мире, который противостоял застойной, неприглядной действительности. Исторические воспоминания, роскошная природа и памятники искусств этой страны всегда манили его к себе. Элегия «Небо Италии, небо Торквата...» (1843) написана октавой классической структуры, но, вопреки традиции, построена на базе сплошных женских клаузул (АБАБАБВВ).

Процесс тематического переосмысления размеров в русской поэзии, который М.Л. Гаспаров назвал «семантическим разнообразием в рамках метрического однообразия» [29, 63], значительно повлиял на развитие лирической октавы и элегии.

В октавах Баратынского переходная метрическая форма (Дк4) несет соответствующие тематические ассоциации. Выбор строфы мотивирован итальянской темой, а переходная метрическая форма, вероятно, восходит к имитации античных гекзаметров и передает поэтический дух Древнего Рима, тот высокий эстетический идеал, к которому стремился лирический герой:

Небо Италии, небо Торквата,
Прах поэтический древнего Рима.
Родина неги, славой богата,
Будешь ли некогда мною ты зрима?
Рвется душа, нетерпеньем объята,
К гордым остаткам падшего Рима!
Снятся мне доли, леса благовонны,
Снятся упавших чертогов колонны! [1, 219]

Судьба поэта-страдальца определила тему стихотворения Михаила Меркли «Люблю я звук октавы вдохновенной...» (1837). Выбор строфы (октава с классической схемой рифм: АБАБАБВВ обусловлен содержанием стихотворения. Поэт восхищается жизнью и творчеством Т. Тассо, душу и поэтический талант которого символизирует октава.

В 40-50-е гг. русская поэзия развивалась в двух направлениях: эстетическом и гражданском. Они зачастую противоборствовали, но объективно дополняли друг друга. Творчество многих

поэтов не укладывается в эстетические рамки одного направления, что приводит к развитию темы поэта и поэзии.

Еще в 1819 году В. Кюхельбекер переводит октавой стихотворение немецкого поэта Виланда. Стихотворный перевод «К Музе» написан шестистопным ямбом, который максимально точно позволяет передать размышления лирического героя о Поэте и Поэзии. Для раскрытия диалектики чувств поэта Кюхельбекер использует октаву (АБАБАБВВ).

В послании В. Кюхельбекера «Брату» (1837) звучит тема тяжелой судьбы непризнанного поэта. Отвлеченно-поэтические образы души, судьбы, «приюта тихих дум» конкретизируются в контексте биографии поэта:

Где время то, когда, уединенный,
К нему я вдаль объятья простирал,
Когда и он, любовью ослепленный,
Меня к себе под кров свой призывал?
Я наконец перешагнул Урал,
Перелетел твой лед, Байкал священный,
И вот свою суровую судьбу
Я внес в его смиренную избу! [9, 110]

Октавы создают поэтическое повествование, которое стремится, с одной стороны, к конкретизации изображения, а с другой – к выявлению особого состояния человека – духовного одиночества, преодолеть которое, по убеждению автора, способны дружба и братство:

А между тем... Покинем и забудем,
Забудем бури, будто злые сны!
Не станем верить ни страстям, ни людям.
Оставь мне: отпусти мои вины;
Отныне в жизни неразлучны будем!
Ведь той же матерью мы рождены.
Сотрем все пятна с памятной скрижали;
Все пополам: и радость, и печали! [9, 111]

Следует отметить, что в данном послании восьмистишия первой, третьей, седьмой строф полностью совпадают с традиционной конфигурацией октавы (АБАБАБВВ), но во второй, четвертой, пятой и шестой строфах наблюдается перестановка рифм в пределах шестистишия, хотя сохраняется пара тройственных созвучий: аББааБвв, ааББаБвв, АБАббАвв, АббАбАвв.

Такой принцип варьирования модели октавы намечался еще в раннем творчестве В.К. Кюхельбекера.

Гимн дружбы и творчества «На смерть Якубовича» (1846) написан Кюхельбекером после получения известия о смерти Якубовича в ссылке, в Енисейске. Исследователи указывали, что Кюхельбекер познакомился с ним во время службы у Ермолова на Кавказе, где Якубович прославился личной храбростью и дерзостью:

Он был одним из первых в стае той орлиной,
К которой ведь и я принадлежал...
Тут нас, исторгнутых одной судьбиной,
Умчал в тюрьму и в ссылку тот же вал...
Вот он остался, сверстник мне единый,
Вот он мне в гроб дорогу указал:
Так мудрено ль, что я в своей пустыне
Над Якубовичем рыдаю ныне? [9, 126]

Характерные особенности стихотворения: конкретность содержания, предметность метафоры. В октавах этого стихотворения, написанных традиционным пятистопным ямбом, использована оригинальная техника повторов рифмы: аБаБаБвв//АБАБАбВВ. Именно такой вариант чередования строф был принят Пушкиным и стал господствующим в русской поэзии.

Активно используя культурный потенциал октавы, сложившийся в европейской и русской поэзии, поэты 40-60-х гг. развивают жанр медитативной элегии. Смена жанровых ассоциаций стиха тематическими расширила тематический ореол строфы: она применялась в любовной, пейзажной, гражданской лирике. В октавах Кюхельбекера и Огарева интимные переживания героев были неотделимы от гражданских мотивов.

В стихотворении «Le sauchetier» (1841) октавы (аБаБаБвв) ассоциируются у Огарева с творчеством Байрона и Гете. В тревожном сне герою являются Фауст, безумная Маргарита, Мефистофель. Вторым «я» лирического героя стал Гамлет:

Но вдруг принц Гамлет предо мной,
Стоит и хохотом смеется диким...
Безумный, нерешительный герой
Не мог любить, не мстить, не быть великим, —
И говорит, что точно я такой,
С характером таким же бледноликим...

И я мечтой в прошедших днях ношусь,
И сам себе так гадок становлюсь... [14, 123]

По характеру и мироощущению он близок герою ранней лирики Лермонтова. Мотив одиночества, оторванности от окружающего мира сближает лирику Огарева с творчеством М.Ю. Лермонтова. Герой элегии Огарева «Фантазия» (1841) – романтический мечтатель. Если печальный полусвет свечи символизирует реальность, в которой «душа грустит», то мир сновидений приносит герою блаженство: «Я забываюсь в сладком усыплении». Образы печальной луны, блаженного сна, Ромео и Джульетты становятся сквозными в лирике Огарева 40-50-х гг.

В элегии «На севере туманном и печальном» (1842) переходная метрическая форма (Я5-Я6) усиливает контраст между Италией и севером «туманным и печальным» и передает настроение лирического героя:

В Италии брожу и вновь тоскую:
Мне хочется опять к моим снегам,
Послушать песню грустную, родную.
Лететь на тройке вихрем по степям,
С друзьями выпить чашу круговую,
Да поболтать по длинным вечерам,
Увидеть взор спокойный, русый локон
Да небо серое сквозь полумерзлых окон [14, 156].

Обращает на себя внимание необычная конфигурация рифм в октавах стихотворения Н.П. Огарева «Тате Г (ерцен)» (1862), приуроченного к отъезду дочерей Герцена из Лондона в Италию в 1862 г.: I-АБААббВВ; II-аББааБвв; III-АБААббвв. Сохраняя чередование мужских и женских стихов между строфами и тройное созвучие рифм, поэт изменяет последовательность рифм в пределах шестистишия:

В дорогу дальнюю тебя я провожаю —
С благословением, и страхом, и тоской,
И сердце близкое от сердца отрываю...
Но в мирной памяти глубоко сохраняю
Твой смех серебряный, и добрый голос твой,
И те мгновения, где родственной чертой
Твой лик напоминал мне образ безмятежный
Той чудной женщины, задумчивой и нежной [14, 311].
Ритмический перебой, вызванный данной инверсией, пере-

дает поток элегических чувств и мыслей лирического героя, в котором переплетаются мотивы жизни и смерти, сна и реальности, прошлого и настоящего, труда и вдохновения.

Русская поэзия второй половины XIX века развивалась в условиях господства прозы. Общим требованием к поэзии в это время М.Л. Гаспаров в «Очерке истории русского языка» считал простоту и естественность, а их критерием – близость к прозе «Новеллистическая» структура октавы наилучшим образом соответствовала данным требованиям.

В элегии «По поводу дождя и снега» (1886) А.М. Жемчужников использует октавы в сочетании с астрофическими стихами. Следуя пушкинской традиции, он воспевает гармонию в природе октавами с чередованием мужских и женских окончаний (аБаБабв // аБаБаБвв):

Сегодня снег примчали облака
Уж звездами он по ветру летает.
Усадьбу всю запорошив слегка,
Он на траве застынувшей не тает;
И хоть к полудню близко, но пока
Ночной мороз еще не отпускает;
И, жесткие комки преобразясь,
Вчерашняя совсем исчезла грязь [6, 139].

Драматизм несовпадения человека и природы, который обусловлен, по мнению Жемчужникова, бездуховностью и несовершенством самого человека, подчеркнут сменой композиционных строений октав астрофическим стихом. По точному замечанию В. Брюсова, «поэтическая идея явно преобладает у Жемчужникова над темой. Тема не ведет стих, она в нем воплощается» [24, 309].

В «Думе о Царском селе» (1889) К. Фофанова природа сливается с пушкинской поэзией, образует удивительный мир сказочных мечт. «Светлая тень великого певца» освещает «тьму житейских дум и прозы» лирического героя, переживающего духовную драму и ищущего свой путь:

Святая тень великого певца!
Простишь ли мне обманчивые грезы?
Уж ты погиб, до горького конца
Сокрыв в груди отчаянье и слезы
Но вечен луч нетленного венца

Во тьме глухой житейских дум и прозы,
И славные могилы на земле,
Как звезды в небе, светят нам во мгле [20, 232].

Октавы (аБаБаБвв) без сохранения правила альтернанса, написанные пятистопным ямбом, создают мелодичный и легкий стих, соответствующий лирической зыбкости образной структуры элегии. Возвышенная действительность свободно и органично соединяется с прозаической реальностью. С.А. Венгеров писал, что «творчество Фофанова почти отрешено от условий места и времени... Он живет в своем особом мире неясных видений и смутных настроений и отдается песнопению почти бессознательно» [27, 141].

Переводы Н. Минского «Октавы (Из Гаргано)» (1888) и «Борьбы двух грозных сил, неравных меж собой...» (с итальянского) (1888) связаны с переходом поэта на декадентские позиции. Творчеству Н. Минский противопоставляет «новую идеалистическую философию в стихах», а бессмысленной жизненной борьбе – божественное начало, искусство:

Лишь та река чрез степь до моря дотечет,
Истоки чьи живут нагорными снегами
Лишь тот боец силен, кто в мир сошел с высот
Великих помыслов: он властвует сердцами.
Но подвиг ваш, друзья, бесследно пропадет
Своей карающей судьбой вы были сами.
Вы дерзко презрели искусство, божество:
Им долго не простить позора своего [13, 40].

Октавы Минского написаны тяжеловатым шестистопным ямбом. В «Октавах (Из Гаргано)» применена модель без сохранения междустрофического альтернанса (АБаБаБвв), в стихотворении «Борьбы двух грозных сил, неравных меж собой...» (с итальянского) сохраняется альтернанс окончаний (АБаБаБвв // аБаБаБвв). Пушкинская линия просматривается и в выборе темы, и в выборе строфы.

Тема творчества, поэтической судьбы звучит и в «Октавах» (1889) Ольги Чюминой. Романтические образы ночи, таинственно журчащего ключа, засыпающей чащи создают загадочную картину поэтической мечты, идеала, которые также недоступны поэту, как лунный луч – мотыльку:

Ты, жаждущий душою идеала –

Таков порой и твой удел, поэт!
Тебя его сиянье ослепляло
Манил к себе его отрадный свет, –
Надежд и сил растрчено не мало...
А для тебя не стал он ближе, нет!
Ты шел вперед, мечтою окрыляем, –
Но и теперь он все ж недосыгаем! [21, 69]

В элегии «Вальс» (1895) музыкальная тема связана с философскими размышлениями о Времени и Вечности. С темой вальса, мотивом кружения связана также тема вечной жажды любви. Вальс – прекрасный миг, позволяющий героине вновь пережить «восторг любви наивно молодой»:

Смолкает вальс... конец очарованью...
Где милый лик? Где милые слова?

Зачем нельзя сказать воспоминанью:
– Умри и ты, когда любовь мертва!

Скорей туда – к восторгу, к ликованью!
Недаром я – царица празднества.

Я жажду блеска, лести, поклоненья, –
Я все отдам за миг один – забвенья! [21, 61]

О. Чюмина использует обе традиции (и Пушкина, и Жуковского): в «Октавах» применена модель с сохранением альтернанса (АБАБАБВВ // аБаБаБвв), в текстах с музыкальной тематикой, отраженной в названиях, – модель без сохранения альтернанса – «Вальс» (АБАБАБВВ).

В. Брюсов, чувствующий себя главой, организатором новой школы, поставил для себя задачу «воскресить высокую поэзию, поднять звание поэта, вернуть ему жреческое место. Поэзия для него священнодействие» [20, 48].

Свое понимание творчества он представляет в стихотворении «Поэзия»:

Ты знаешь, чью любовь мы изливаем в звуки?
Ты знаешь, что за скорбь в поэзии царит?

То мира целого желанья и муки,
То человечество стремится и грустит.

В молениях о любви, в мучениях разлуки
Не наш, а общий стон в аккордах дивных слит.

Страдая за себя, мы силою искусства
В гармонии стиха сливаем мира чувства [3, 213].

Заключительное двустопное двустишие (ВВ) подытоживает размышление первых шести строк (АБАБАБ): искусство поэзии – это искусство создания гармонии мира человеческих чувств. Шестиопный ямб придает стихотворению медитативный тон.

В стихотворении «Моя мечта» (1895) В. Брюсов изображает предмет своей поэзии. Модель стихотворения максимально приближена к канону и выбором темы, и структурой (аБаБаБвв, пятистопный ямб). Поэт представляет искусство миром снов, грез и видений, далеким от прозаической обыденности:

Моей мечте люб кругозор пустынь,
Она в степях блуждает вольной серной.

Ей чужд покой окованных рабынь.

Ей скучен путь, проложенный и мерный.

Но, встретив Холм покинутых Святынь,

Она дрожит в тревоге суеверной,

Стоит, глядит, не шелохнет травой.

И прочь идет с поникшей головой [3, 230].

Конец XIX – начало XX века в России – эпоха перелома, рубежа. Л.Н. Толстой писал в статье «Конец века» (1905): «Век и конец века на евангельском языке не означает конца и начала столетия, но означает конец одного мировоззрения, одной веры, одного способа общения людей и начало другого мировоззрения, другой веры, другого способа общения» [3, 231].

Катастрофический характер эпохи требовал пристального внимания к личности. Время как философская категория, как онтологическая и психологическая проблема становится центральным мотивом поэзии 70–90-х гг. Новая эпоха ставила новые задачи перед искусством: обновлялась семантика октавы, расширялись тематические границы элегии. Поэты трагически переживали утрату гармонии в мире человеческих чувств и отношений, стремились разгадать тайну бытия через знаки, символы.

В русской поэзии на рубеже XIX–XX вв. было много поэтических школ, течений. Это время жестокой полемики о сути искусства и мастерства. Но поэзия – непрерывная сеть традиций. Так, романтическая природа символизма обусловила поиски поэтической формы, абсолютно соответствующей переживанию поэта-символиста.

Прямая традиция пушкинских октав видна в стихотворении В. Брюсова «Неизбежность», передающем накал любовной стра-

сти. Стихотворение написано октавами с соблюдением правила альтернанса (абаБаБвв // АБАБАбВВ), традиционным пятистопным ямбом. Эротизм переплетен с мистическими переживаниями героя. Словесные эмблемы (Бог, Рок, Неизбежность) подчеркивают величие чувств человека и значительно расширяют круг интимных чувств и отношений:

Кто б ни создал, жаждущих друг друга,
Бог или Рок, не все ли нам равно!
Но мы – в черте магического круга,
Заклятие над нами свершено!
Мы клонимся от счастья и испуга,
Мы падаем – два якоря – на дно!
Нет, не случайность, не любовь, не нежность,
Над нами торжествует – Неизбежность [3, 475].

Борис Садовской вернул в русскую поэзию космизм, свойственный Державину и Тютчеву. В элегии «Луна летняя» (1909) любовь открывает герою истинные пределы Вселенной, любовный миг отражает Вечность, а в «лике женщины прекрасной и любимой» сливаются вечные тайны бытия: Воскресение, Рождество и Смерть.

Хотя Бориса Садовского относят к поэтам, не связанным с определенными поэтическими группами, поэтика стихотворного цикла «Тайные знаки», куда входит стихотворение «Луна летняя», соответствует эстетическим принципам символизма. Ключевой символический образ Луны устанавливает связь земного и небесного, индивидуального и всеобщего, сиюминутного и вечного:

И тишине внимают звездный хор,
И слышит мир любви немой признание.
Моим очам небесный светит взор.
Уста святыя шлют устам лобзанье.
Ловлю я тихий, тихий разговор,
Со всей вселенной притаив дыханье.
«Люблю тебя», – мне говорит она.
Люблю! Люблю! Луна! Моя Луна! [18, 116]

Влияние Жуковского, на наш взгляд, определило выбор мотивов дел октавы и элегическую тональность стихотворения Б. Садовского «Снова о смерти мечтаю любовно...» (1913). Мотивы смерти, кладбищенской скуки созвучны элегиям В. Жуковского. Продолжая традиции «золотого века» русской поэзии, Б. Садов-

ской подчиняет октавы поэтическому мироощущению «века серебряного». Монологичность высказывания, пограничное положение героя между жизнью и смертью, сопоставление светлых образов и печали создают элегический «сюжет» стихотворения. Четырехстопный дактиль соответствует размышлениям героя о смерти как о печальном, но неотвратимом уделе человека:

Снова о смерти мечтаю любовно,
Жить я хочу, но и смерть мне желанна.
Пусть мои годы невидимо, ровно
К старости мирной текут неустанно
Пусть станут чуждыми близкий и кровный,
Сказкою жизнь оборотится странной.
Детские зори, пылая слезами,
Глянут в глаза золотыми глазами [18, 102].

Мужественную душу смиренного пилигрима приоткрывает Н. Гумилев в стихотворении «Паломник» (1911). Экзотизм демонстрирует обновление русской поэзии в акмеизме и выражает акмеистское пристрастие земной жизни, реабилитацию «мудрой физиологичности», живой плоти:

Он упадет, но дух его бессонный
Аллах недаром дивно окрылил,
Его, как мальчик, страстный и влюбленный,
В свои объятья примет Азраил.
И поведут тропю, разрешенной
Для демонов, пророков и святил.
Для демонов, пророков и святил.
Все, что свершить возможно человеку,
Он совершил – и он увидит Мекку [4, 185].

«Новеллистическая» форма октавы помогает поэту описать тернистый путь к Святой земле старого телом, но юного и мужественного Ахмет-Оглы. «Сами формы стиха, предполагающие мастерство и имеющие “память жанра”, становились знаками приобщения поэта – акмеиста к мировой поэтической культуре» [22, 97].

Пушкинские традиции обусловили выбор строфы для двух элегий Константина Романова (К. Р.). «Ориадна» (1908) и «Осташево» (1910) – стихотворения автобиографического характера – созвучные «Осени» А.С. Пушкина. Центральный образ элегии – родительский дом – символ движения времени, скоротечности жизни. Этот образ неотделим в сознании поэта от русской природы – главного источника поэтического вдохновения:

Я посетил родное пепелище –
 Разрушенный родительский очаг,
 Моей минувшей юности жилище,
 Где каждый мне напоминает шаг,
 О днях, когда душой светлей и чище,
 Вкусив впервые высшее из благ,
 Поэзии святого вдохновенья

Я пережил блаженные мгновенья [16, 30].

Исследуя историю русской октавы, имеющей шлейф определенных культурно-тематических ассоциаций, целесообразно проследить функции данной строфы в идиостиле каждого конкретного поэта. Поэты не только осваивали богатство данной формы, но и перерабатывали ее, подчиняя своим художественным задачам. По справедливому замечанию М.Л. Гаспарова, выбор октавы был обусловлен «поэтикой завершенности, требовавшей, чтобы стихотворная форма дополнительно подсказывала читателю содержательные ассоциации с иными, классическими стихами» [29, 207].

Изучение русской октавы в динамике ее исторического развития позволяет прояснить механизм накопления жанровых и тематических пристрастий одной из самых традиционных строфических форм.

Октава не была локализована в каком-либо определенном жанре, но поэтическому мироощущению русского поэта XIX века больше соответствовала элегическая октава Жуковского и Пушкина.

Список литературы

I Художественные тексты

- 1 Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1989. (Библиотека поэта. Большая серия)
- 2 Бенедиктов В.Г. Люблю тебя. Чудное мгновенье. Любовная лирика русских поэтов. М.: Художественная литература, 1979.
- 3 Брюсов В.Я. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Художественная литература, 1973.
- 4 Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1990.
- 5 Дельвиц А.А. Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1959. (Библиотека поэта. Большая серия)
- 6 Жемчужников А.М. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1988.
- 7 Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Советский писатель, 1959. Т. 2.
- 8 Козлов И.И. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1979. (Поэтическая Россия)
- 9 Кюхельбекер В.К. Избранные произведения: в 2 т. Л.: Художественная литература, 1989.
- 10 Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: в 2 т. Л.: Советский

писатель, 1989. Т. 1.

- 11 Майков А.Н. Сочинения: в 2 т. М.: Правда, 1984. Т.1. (Библиотека «Огонек». Отечественная классика)
- 12 Меркли М. Стихотворения. М., 1837.
- 13 Минский Н.М. Полное собрание стихотворений: в 4 т. СПб., 1914. Т. 1.
- 14 Огарев Н.П. Стихотворения и поэмы Л., 1956.
- 15 Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1971.
- 16 Романов К. (К. Р.) Избранное: Стихотворения, переводы, драмы. М.: Советская Россия, 1991.
- 17 Ростопчина Е.П. Цирк девятнадцатого века // Поэты 1840-1850-х гг. Л.: Советский писатель, 1972. (Библиотека поэта. Большая серия)
- 18 Садовской Б. Полдень. Собрание стихов 1905-1914. Петроград, 1915.
- 19 Русская элегия XVIII – начала XX века. Л.: Советский писатель, 1991. (Библиотека поэта. Большая серия)
- 20 Фофанов К.М. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1962.
- 21 Чюмина О.Н. Стихотворения (1892-1897). СПб., 1897.

II Исследования

- 22 Барковская Н.В. Поэзия «серебряного века». Екатеринбург, 1993.
- 23 Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- 24 Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Полное собрание сочинений. М., 1955. Т. 7.
- 25 Белинский В.Г. Собр. соч.: в 9 т. М., 1979. Т.4.
- 26 Брюсов В.Я. Ремесло поэта. М., 1981.
- 27 Венгеров С.А. Очерки по истории русской литературы. СПб., 1907.
- 28 Вишневский К.Д. Строфика Лермонтова // Творчество М.Ю. Лермонтова: сборник статей, посвященных 150-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. Пенза, 1965.
- 29 Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Рифма. Строфика. М., 1984.
- 30 Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. М., 1959.
- 31 Гинзбург Л. О лирике. 2-е изд. Л.: Сов. писатель, 1974.
- 32 Гоголь Н.В. Полное собр. соч. М.; Л., 1952. Т.8.
- 33 Меднис Н.Е. Русская октава и октава Лермонтова // УЗ Горьковского государственного университета. Вып. 105 б. Серия гуманитарных наук. Горький, 1969.
- 34 Пейсахович М. Строфика Лермонтова // Творчество Лермонтова. 150 лет со дня рождения. М., 1964.
- 35 Славецкий В.И. К вопросу о содержательности строфической композиции лирического стихотворения // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985.
- 36 Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. М., 1936.
- 37 Томашевский Б. Строфика Пушкина // Пушкин. Работы разных лет. М., 1990.
- 38 Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М., 1982.
- 39 Эйхенбаум Б. Лермонтов: опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.
- 40 Янушкевич А.С. Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985.
- 41 Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1937. С. 108.

МНОГООБРАЗИЕ ЖАНРОВЫХ ПЕРЕПЛЕТЕНИЙ В ПРОЗЕ КРЕСТЬЯН ЗАУРАЛЬЯ XX ВЕКА

2.1 Взаимосвязь видов и жанров крестьянской культуры в селе Вознесенском (В.П. Федорова)

1 Топонимические предания в комплексе сказочной прозы

В этой главе рассматривается взаимосвязь видов и жанров крестьянской культуры в селе Вознесенском Далматовского района. Основу исследования составляют материалы, собранные фольклорно-этнографической экспедицией кафедры истории литературы и фольклора КГУ и научно-методического центра по народной культуре «Лад» (Шадринск). Коллекция «Вознесенское-2002» находится в архиве кафедры ИЛИФ. На неё делаются ссылки с указанием страниц. Соблюдены диалектные особенности речи жителей Вознесенского.

Хотя экспедиция была организована в 2002 году, хронологические вехи бытования культуры этого локуса можно отнести к началу XX века. Почему? Потому что пожилые носители традиции, входя в формат её трансмиссии, ссылаются на «давнее время», «не в наше время», «до нашего быту». Источником информации и знаний презентуются дедушки и бабушки.

Село Вознесенское было приходским, но здесь имелась своя молельня у старообрядцев беспоповского толка. По отправлению обрядов местные носители старой веры были близки к двоеданам недалежного села Катарача современной Свердловской области. Это определило работу экспедиции и в Катараче. Раньше оба села входили в Шадринский уезд.

Предлагаемая глава написана в формате сложившегося в настоящее время комплексного исследования крестьянской культуры. Принципы подхода изложены в монографии Б.Н. Путилова «Фольклор и народная культура» [18]. Он, в свою очередь, опирался на выводы науки начала XX века. Согласимся, что «<...> комплексный подход, отсутствие искусственных ограничений в предметном поле обусловили широту и цельность <...> работ многих этнографов-фольклористов» [18, 5]. Вместе с тем

фольклор как часть этнической культуры плодотворно изучается и как искусство слова [3, 11]. По справедливому замечанию В.П. Аникина, только фольклору присущи общие принципы своеобразного «отражения действительности», а также «свойства искусства слова» [3, 5]. Это не исключает возможности изучать фольклор в его связях с историей, этнографией, различными видами искусства.

В ходе экспедиции собран уникальный материал в жанровом и содержательном отношении. Постановка проблемы фольклорных жанров актуализируется современным развитием массовой речевой культуры, многогранностью комплекса разных форм творчества.

Анализ собранного фольклорно-этнографического комплекса показывает его внутреннее единство. Носители фольклора выделяют две области фольклора: «быль» (то есть то, что, по их мнению, было на самом деле) и сказку, вымысел. В быль входят былички о домовых, русалках, приходящих к тоскующим людям мертвецах. На полном серьёзе повествуется о явлениях мифологического порядка как о реальных фактах.

В народной фольклористике проводится жанровая граница между «свадебшной», протяжной, игровой, плясовой песнями. Выделяются «крутенюки» – частушки. Указываются функции некоторых жанров и сюжетов. Под одни песни играли («А мы просо сеяли»), под другие плясали:

Ой, кутельно, мутельно,
Раскутительно, мутительно,
Раскутительно, мутительно,
Моё сердце заразительно,
Заразила меня любушка,
Сторопрежня голубушка.
Не успела самовар вскипятить,
По дороженьке мой миленький
Катит,
Он катит-катит, посвистывает,
В балалаечку наигрывает [3, 95].

Знатоки старины говорили о том, что некоторые песни пелись «для смеху» – сатирические и юмористические. К этому ряду отнесены так называемые географические песни, как назвал их Д.К. Зеленин [8, №4], они вызвали обширную научную

литературу [10, 122-171; 19, 13-16]. По словам старожилов, на характеристику целого села было не принято обижаться, так как исполнители и слушатели (в основном исполнители были слушатели) воспринимали и сатирические песни как шутку, под них плясали. Раньше одна из сатирических песен, говорят, была длинной, про разные сёла. Пелось, но забылось, а про Вознесенское закрепились в памяти:

Вознесенское село,
Чем оно украшено?
Ремками да дерюгами
Да девками – б...дюгами.

На наш вопрос: «Неужели и правда с девками-то?» ответили: «Да ты что? Для смеху пели. А так-то девки себя шибко блюли» [1, 95].

В первую очередь заметим, что носители традиции не отделяют жанры фольклора от быта, хотя четко понимают его выходящую планку как художественного явления. Одно дело – песенка, другое – шубу сшить. И то и другое высоко ценилось, однако за исполнением песни, танца, рассказывание виделся даже Божий. Ф.Е. Паклина (1934 г.р.) рассказала семейное предание о том, как её мать вынуждена была в соответствии с её положением жены «гармонщика» научиться плясать. Мотив «ровнюшки гармонщику константен в песнях и частушках. В одной из песен молодая вдова, поразмыслив над своей будущей жизнью, «не идёт» за генерала, боярина, дворянина, «с Питера купца», а решает связать жизнь с «весёлым» – скоморохом: «сыта – не сыта, всегда во пиру», «пьяна – не пьяна, всегда весела».

В частушках идеализируется единство художественных интересов влюбленных:

Милый мой – музыкант,
А я – песенница,
Мил играет, я пою,
у нас весело в краю [13, № 341].

Одна из героинь выучилась плясать под игру на гармонии Ягодины:

Я плясать-то не умела,
Ягодинка научил:
Ночку тёмную, студёную
С тальяночкой ходил [13, № 345].

Этот же мотив лег в основу сюжета семейного предания. Дадим определение этого термина. Семейное предание – один из фольклорных жанров, содержанием которого является история семьи. Развернутое определение дано Н.А. Подгорбунских: «Под термином “семейное предание” мы понимаем основанные на традиции семейных повествований рассказы, содержащие сведения о прошлом родственников, которых рассказчик никогда не видел или застал их древними стариками, о событиях, участниках которых были предки, об истории рода и происхождении фамилии» [15, 5]. Фольклорным сознанием сохраняются яркие факты, которые выделяют данную семью из всего этноса, придают ей неповторимость. Семейные предания часто вбирают мотивы исторических событий. Однако история выступает фоном, на котором разворачивается история семьи. Рассказчики повествуют не обо всем родовом древе, а об отдельных фактах – «отметинках» семьи. Вернемся к преданию Ф.Е. Паклиной. Внимание в нем сосредоточено на одном мотиве: мама поневоле выучилась плясать, чтобы в творчестве поддержать мужа: «Мама не умела плясать. Тогда плясали просто – через ногу. Одной ногой надо “ставиться” впереди другой. Можно выучиться. Отец гармонщик был. Шибко обижался на маму, что “безногая”. Все пляшут, а она сидит. Он гневался. Молоды были. Тогда она надумала учиться плясать. Как-то не смогла сразу. Потом мама узнала, что надо пол смочить и плясать. Лучше получится. Однаво гуляли, у них были все. Она говорит: “Идите, догоню”. Маленько выпила уже, осмелела. Все ушли в другой дом. Тогда ведь ходили из двора в двор – к тем, кто в гулянке был. Не напивались. Всё домашнее пиво в ходу было. Ходют, поют. Весело. Ну, вот, от наших ушли все. Мама водой раз по полу из ведра и давай плясать. А бабы вернулись, смотрят: Санка пляшет! С того дня плясала. А в холостовании не плясывала. Не хорошо, чтобы совсем не плясать. Не убогая ведь» [1, 82].

Материалы, собранные в Вознесенском, можно постулировать как разножанровый комплекс. Семейные предания особенно тесно переплетаются с другими жанрами преданий, в частности топонимическим. Дадим определение предания. Предание – «<...> это распространённый в народе рассказ с установкой на объяснение прошлой истории, какой-нибудь особенности быта, названий местностей; предания судят о прошлом с позиций настоящей

го» [3, 271]. Топонимические предания осмысляют окружающее пространство, «повествуют о его природных или хозяйственных свойствах» [7, 9]. От них отличаются исторические предания, которые отражают народное понимание исторических событий и лиц [7, 9].

В живой речи жителей Вознесенского прошлое переплетается с настоящим, дается оценка и давним и «теперешним» временам. Получается не в пользу настоящего. В прошлом – созидание, сейчас – разруха. Сама жизнь является основой этого противопоставления. Пространство семантически нагружено. Оно входит в систему художественного осмысления происходящего, при этом переплетается со временем, создавая трагическую окрашенность настоящего. Материальными символами прошлого видятся значительная площадь освоенного людьми пространства, в том числе и пространства села, старинные дома и красавица-церковь, ныне полуразрушенная, с облупившейся штукатуркой и выбитыми окнами. Взамен строят небольшую почти на окраине села. А прежняя стояла в центре, собирая под свою сверкающую крышу целый приход. Пространство современного села в реальности – зазеркалье, своеобразное иномирие, в котором знаковые символы организации жизни поменялись местами. Традиционный центр села – церковь – сместился на окраину. Былой центр пугает запустением. Изменилась архитектура и вертикально. Разрушение традиционного уклада, по мнению носителей фольклора, заметно и в вертикальных параметрах сакрального центра: прежняя церковь высилась над селом, была видна всему приходу. Окраинный теперешний храм мало чем отличается по высоте от соседних домов.

Современное зазеркалье характеризуется как разрушение и звуковым кодом: прежде пять куполов храма наполнялись звоном, а теперь – пугающая немота церквушки. Звон ещё только впереди, в дали времени. Анализ материалов позволяет говорить об активизации и устойчивости жанров преданий и устойчивых рассказов. Фольклорной трансмиссии в значительной мере подвержены топонимические предания, в том числе и об истоках прежнего названия села Могильное. «Раньше село называлось Могильным по названию озера, около которого осели выходцы из северных провинций. Потом переименовали его по имени церковного прихода Вознесения» [1, 2]. Славилось оно материальным

благополучием жителей, их трудолюбием, бережным отношением к любому делу. В преданиях общее переплетается с частным, личностным, а бытовые реалии дают основание для философских обобщений. Обратимся к текстам: «Было село большое и богатое. Это село было приходское. Не одно в приходе, другие деревни были в приходе. Всего четыре приходских села знали: Вознесенско, Водениковско, Ольховско, Ичкинско. Это в округе. Около озера мелкие деревни жили. Ну, мелкие. Вознесенско-то славилось. Здесь пимокаты знатны были. Ковроткацкая фабрика работала, я веретёшки точил. Это уж с малолетства. Станок у меня такой сделан был. Настроишь его и пошел точить! Красенные тоже делал. На один рубль приходилось 10 веретёшек. А рубль тогда – перед войной – дорого стоил. Пряли у нас только на веретёшках, они же стачивались, вот и расходилась моя продукция! А теперь что? Ни прядут, ни ткут, фабрику закрыли. Не говорю за всех. Есть которы и сейчас прядут, носки, варежки вяжут. Извадился народ, не хочет робить. Но сказать надо правду: и робить негде. Ходят туда-сюда, кто пьёт, кто приворовывает, пенсию получают, пособия. Со стариков тянут. У их жо капиталы – пензия! Есть и настоящие люди – робят. Я вот, к примеру, ветфельдшер. Живу здесь с тысяча девятьсот сорок седьмого года. Всю округу знаю: ветфельдшер я. Везде скот смотрел. Нужен я был. Когда пошел на пенсию, всё равно не сидел. Это теперь я никто: плохо вижу, ноги дрожат. А так я из Кряжей. Это у нас такое поулошное прозвище. Мощные были. Теперь я – так, вехоть, однако Кряж! Наши повсегда по силе видны были. Лошадь супротив них не держала. Надо, так воз подтянут-вытянут из грязи или там – на горку. Теперь вон скота сколь хошь держи. А я лошадь держал, как пошел на пенсию. Колхозу помогал, людям помогал. Лошадь всегда нужна по мелочам: отвезти-привезти. Мне всё пеняли: “За деньгой гонишься! Денег много надо. Загрести хочешь”. А для кого мне грести? Это уж натура такая – робить. Из Кряжей я. Мы всегда робили. Наверно, оттого и сила. Пока силы есть, робь, не лежи» [1, 2-3].

С пространством связывается рассказчиками жизнь села. Оно задает характер занятий людей: «Рыбалили. Без рыбы не жили. Кто в силах и сейчас сети ставят. У озера да без рыбы! Что ты! Оно только ленивых не кормит. А кто в бывшем колхозе робит. Название друго, а всё на земле. До урожая без заработков,

считай, робят. Платить – нечем. А в урожай и хлебом, и деньгами получают. Тогда и оживут. Скотину держат, кои-то помногу. Сена назаготовят, для свиней получают отходы и хлеб. Кто шевелится, тот не ворует, но не умирает. И ругаться некогда. От чего сейчас такая лютость меж людей? Работы мало. Раньше от зари до зари, а теперь – по часам. У многих и не по часам. А есть, которые живут так: небо коптят. Не жители» [1, 4-5].

В рассказах о семье, о жизни села естественно переплетаются исторические и топонимические предания. Идеализация прошлого села и первых поселенцев потребовала введения мотива глубины хронологических рамок освоения, окультуривания пространства. Поэтому создается фольклорная предыстория русского поселения. Наличие артефактов – могил, костей – позволило ввести мотив трагедии кочевников. В соответствии с кодексом сочувственного отношения к трагической гибели людей русские сохранили и распространили сюжеты о происхождении названия озера, связанные с глубокой стариной – до прихода русских.

«Как село образовалось? Давно, до наших, наверно, предков, называлось Могильное. Оно было волостным. Здесь были двоедана. Первоначально сели на Мысах по озеру. Потом поселиться стали здесь. А здесь были кладбища. Уже недавно колодец копали и выкопали кости человеческие. Это где центр сейчас. Наверно, и раньше кости находили. Давно. Вот тогда называли “Могильное”. А потом в честь Вознесения Господня название переименовали на Вознесенское. Церковь была Вознесения. Миру всегда собиралось – глазом не окинуть» [1, 2-6, С.В. Перунов, 1930 г.р.].

Приведем второй вариант предания. Георгий Дмитриевич Сеначин (1930 г.р.) рассказывает: «На могилах первые русские поселились. Где сейчас центр, там кости находили. Недавно колодец копали, кости вытащили. Вот и Могильное. Зарождалось оно на мысах, это за озером. Красивая деревня была. Остался один дом прежний» [1, 5-6].

Свой вариант об основании села рассказала Анисья Михайловна Берсенева (1929 г.р.): «Почему Могильное? Были здесь какие-то могилы. Они остались, это так. Знаете, копали колодец в центре, ну там, где администрация теперь. Копали, копали, стали попадать гробы и кости. Наши предки, наверно, знали, что здесь были могилы, вот и назвали “Могильное”. Название, конечно, не

совсем ласковое, привыкли, ничего страшного. Страшно другое, везде разруха. Какая была деревенька “На мысах”! Веселая, красивая, мы туда бегали, когда холостовали. Парни там баски были. Они к нам приходили. Остался один дом. И тот построили пастуху-казаху. Он не стал почто-то робить, дом запустовал. Стоит один, глядеть страшно. Около озера жизнь была. Одно село краше другого. Теперь везде крапива и бурьян. Никогда, даже в войну, так-то не случалось. Почто сейчас-то крапива всё заполонила? Раньше её как бы и не было так. Дуреет и дуреет. Страсть. Пала бы да заревела» [1, 6-8].

Мотив связи истории русского населения с историей местных кочевников является константным для топонимических преданий. Выкопанные кости, презентуемые как артефакты истории кочевников, подчеркивают привлекательность здешних мест для жизни. Выбор жизненного пространства характеризует первых поселенцев как мудрых предков, дела и заботы которых ныне поруганы и не по вине трудолюбивых крестьян, загнанных в угол. Они-то стремятся выжить, трудятся. Зато – простор лодырям и пьяницам.

Еще один вариант об основании села рассказала Валентина Федоровна Глебова (1931 г.р.): «Здесь раньше, до нашего бытья, жили то ли казахи, то ли татары. У одного князька ихова сын потонул. Вот и назвали: “Могильно”. От озера и деревня назвалась» [1, 8].

Сюжеты об основании села и его названии известны в округе. В селе Язовке Леонид Николаевич Подоксёнов (1957 г.р.) слышал, что село получило название по озеру Могильному. А оно – потому, что в нем некогда утонул один из двух братьев-ханов, еще местного, татарского населения. Они были, по воспоминаниям, главными в кочующих племенах. Племя кочевало, осело здесь, один из ханов утонул. Так появилось название. Русские пришли. Церковь вначале была деревянная, на её месте поставили каменную. Сейчас находят гробы и кости на месте захоронения и около простой деревянной церкви.

Владимир Анатольевич Туганов, глава местной администрации (1958 г.р.), сказал, что Могильное озеро получило название оттого, что «когда-то в татарские временаплыли по озеру два брата-татарина. Оба утонули. Так стало Могильное, по нему называли село» [1, 21].

Место гибели представителей коренного населения получило русскую огласовку. Кости, найденные около церкви, – свидетельство уже русской истории. История названия села вписывается рассказчиками в контекст топонимики региона. Местные жители слышали предания о событиях в жизни кочевников, переняли от них название рек, озер. «Названий здесь много татарских. Здесь татары шли. Кочевали. Сказывали, какой-то Татарач был знатный у них человек. В большом Татараче есть улица Татарская, а живут русские.

Озера есть татарского названия: Параткуль, речка Ичкино, село Ичкино; Саратовское – озеро», сообщил С.Х. Бутаков [1, 54].

Подоксёнов Леонид Николаевич также слышал о том, что «на здешнем месте татары, казахи кочевали. Называли они реки и озера, конечно, по-своему. «Параткуль, Саратов – не знаю, как переводятся. «Катарач» – сказывали, – сильный, хитрый, могучий. Ичкино – тихий, спокойный. А живем русские. Подоксёнов – фамилия Архангельская. Здесь много северных фамилий – Белозеровы, например» [1, 54].

2 Комплекс преданий, легенд и устных рассказов о старообрядчестве

Понятия «старообрядчество», «раскол», «двоеданы» восходят к реформе церкви, проведенной царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном в середине XVII века. Эта реформа впервые расколола христианский мир: на сторонников Никона («никониан») и старообрядцев (раскольников, староверов, двоедан). Реформа была скоропалительной, непродуманной. Внешне она касалась обрядовой стороны: укорочена служба, земные поклоны заменены поясными, двуперстие заменили троеперстием и др. Но за этими символами было содержание, ломку которых приняли не все. Воспротивились защитники старой веры и против правки отечественных книг. Их исправляли по греческому образцу, который представили как непогрешимый. Позже обнаружилось, что русские переписчики были более внимательными, чем греческие, и править по греческому образцу было, в сущности, отступлением от истинно православных древних книг. «Старообрядцы...защищали от посягательств чисто православные обря-

ды и тексты... Они ещё тогда безошибочно восприняли никонову реформу как диверсию, и многие из них самой жизни своей не пощадили за верность Православию» [12, 382].

Началось брожение в городах и селах. Не было согласия в среде священнослужителей. Защитники старой веры объединились вокруг протопopa Аввакума. Мирская и церковная власти стремились уничтожить старообрядчество. В ход шло многое: ссылки, пытки, сожжение. Преследуемые бежали в глухие места Севера, Алтая, на Урал, в Сибирь, за Байкал, за границу. Где только они, бедные, не оседали: в Прибалтике, Румынии, Турции, на Аляске, в Южной Америке и т.д. Значительным старообрядческим регионом было Зауралье. В конце XVII – начале XVIII века оно было центром крестьянского движения в Сибири, в котором соединились антифеодальные и религиозные начала [16]. Особенно были «затронуты расколом» селения по Исети и Ирюму. Среди них оказались Вознесенское и Татарач. В Вознесенском наряду с православной церковью была старообрядческая часовня, которую разорили в 30-е годы XX века.

Ни в Песках, ни в Вознесенском, ни в Татараче историю старообрядчества не знают. Нет уставщика, знающего порядок различных служб. На вопросы о старообрядчестве называется примета – «ели отдельно», «гонения сильные были». Есть до-никонианские книги, иконы, но причины раскола, его история не знакомы. О протопope Аввакуме ничего не знают. Однако сохранены традиции похоронного обряда, обряды посещения кладбища, поминальные обычаи, крестильный обряд. В Вознесенском знают, кто из двоедан, кто нет. Жизнь старообрядцев осталась в преданиях. Отмечается грамотность населения в прошлом: «Грамоту старинную знали много людей. Шибко грамотный был Котлов Федор Александрович» [1, 34]. Ещё в начале 30-х годов к исполнению религиозных обрядов подходили со всей серьезностью и сохранением старинных обычаев. Так, «...моление было в сарафанах-горбачах и поясах. Сарафан носили поверх рукавов – коротких кофточек. Обязательно надевалась нижняя рубаха. Фартуки на моление не надевали. На голову женщины повязывали файшонку, шамшурку, шаль» [1, 34]. Молодёжь горбачи (сарафаны из четырёх-шести полос) старалась не надевать: наряд казался тяжелым и очень старинным. До сих пор пожилые люди молятся по лестовкам, считая их сакральными. Некоторые лестовку

не снимали. Даже работали, сохраняя ее на шее. Лестовка – это чётки старообрядцев. На кожаный ремешок нашивались «бобочки» – для счёта молитвенных текстов. Они напоминают бусы. Лестовки считались сакральными, отгоняющими всякую бесовщину.

В живом бытовании предания переплетаются с устными рассказами и легендами. Упоминание такой детали религиозной практики, как лестовка, вызвало из памяти старожилів легенды.

Характерно переплетение вербального искусства с этнографией, что создаёт цельный узор крестьянской жизни в единстве материального и духовного. Духовное заполняет пространство легенд. Легенды как жанр отличает наличие христианского чуда: «Главным свойством их как жанра стало утверждение морально-этических норм христианства или идей, возникших под влиянием воодушевленного отношения к вере, хотя и понимаемой на мирской, житейский, обыденный лад», – определяет суть легенды В.П. Аникин [2, 295]. Легенды очень близки к народной Библии – и триады: Бог – Дьявол – Человек. В Вознесенском от старшего поколения двоедан перенята мысль о положении человека между Всевышним и князем тьмы: перед каждым человеком есть два пути: к Богу и Дьяволу. К Богу дорога трудная, к Дьяволу – лёгкая. «К Богу идти – надо делать добро: не курить, не пить, людей не обижать, молиться. Это всё трудно. И пост держать. Раньше как было? Даже ребенка к посту приучали. Когда сосёт грудь ребенка, его можно прикармливать молоком. Когда снимут от груди, то постами не давали молока, это трудно. Постное масло решалось в субботу. Рыбу потребляли два раза в Великое Говенье: в Благовещенье и Вербное Воскресенье. Всё другое время – пост. Это ведь нелегко, но терпеть можно. Есть-то что было: овощи, грибы, ягоды, каши, хлеб» [1, 35].

Тесное переплетение различных сторон этнической культуры способствовало укреплению традиций фольклора: предметный ряд был подспорьем устного искусства. Из поколения в поколение передавались сюжеты о своеобразии отношений жителей села, разделенных «реформой» XVII века, о быстром разрушении старообрядческих обычаев по причине новых социальных реформ. Ещё в тридцатые годы XX века держались старообрядцы от мирских отдельно. Истовые «двоедана» не давали даже воды из своего колодца. Но молодёжь на праздниках сходилась

вместе. Предпочитались браки между своими по вере. Старики выясняли долго, нет ли духовного родства. Уставщик не венчал, если усматривал духовное родство: кто-то кому-то приходился родней по крестным. Не принимались браки, если молодые были родней по третьему колену. Четвертое поколение имело право на брак. По рассказам вознесенцев, разрушаться двоеданство стало с начала 30-х годов. Усилилось гонение на веру. Особенно значительным оно было в отношении старообрядчества. К тому же старообрядчество стало подтачиваться изнутри. Участились смешанные браки. Родители Сергея Харлампиевича Бутакова (1946 г.р.) – люди нового времени – не ходили ни в церковь, ни в часовню. Но дед – двоедан – ходил в часовню, бабка – мирская – в церковь. Однако дома не ссорились, не обсуждали проблемы веры. В доме эта тема была запретной.

Мария Иянуарьевна вышла замуж за мирского, но «венчались» у уставщиков. Венчание у старообрядцев края – это благословение иконой, которую давала мать невесты. Её ставили на голову жениха и невесты. Вот и «венчание». Икона оставалась в новой семье.

Древними мифологическими представлениями о единстве сакральной общины живых и предков задан похоронный обряд. В селе два кладбища – мирское и двоеданское. Оба огорожены. До сих пор действует закон: своих хоронить к своим. «Гуляем вместе, работаем вместе с мирскими, в больницах лечимся вместе, ходим друг к другу, помогаем. Но хоронять надо отдельно. К Богу идем, идти надо к нему по своей вере. На это кладбище везли покойных из Песков и других деревень, где были «двоедана». Умрешь, стало быть, Бог не забыл, – похоронят» [1, 10].

К смертному часу готовят «колоду» – долбленный гроб. Стоят «заготовки» – спиленная часть дерева (сосны). Долбят заранее, но бывает, что долбят и к похоронам. У А.М. Берсеновой (1929 г.р.) заготовлена нижняя часть «колоды», а верхняя ещё не затрагивалась: некогда. Иногда колода стоит по 30 лет [1, 10].

Старообрядцы поддерживают традицию сохранения границ кладбища, изолированности пространства «инога», «чужого», но свято почитаемого мира. Кладбища раньше огораживали. «До недавнего времени ограда у кладбища была разрушена, скот заходил. Добилась я, чтобы оградили погост. Недалеко от него выделили деляну, часть её (жерди) взяли на ограду. Основные

деревья пошли мужикам на дрова. Сын мой привез ящик гвоздей из Екатеринбурга. Собрались мужики и обустроили кладбище: обнесли оградой. Я им всем в ноги металась за добрые дела» [1, 11]. Обустройство кладбища – проявление уважения не только к умершим, но и к обрядовой жизни живых, с которой связывалось благополучие села, округа, а также отдельной семьи. В преданиях пространство погоста наделено сакральной мощью, воздействующей на мироздание, способствующей объединению людей. С погостом связаны коллективные отправления обрядов и коллективные общественные работы. На кладбище издавна стоит общий крест – большой, по сравнению с другими, не менее 1,5 м. В обхвате шире других крестов. На передней части прибита доска – подставка для икон. Крест покрыт традиционно «крышей» – «домиком». «Ко кресту на могилки ещё в 70-е годы ходили молиться о дожде, – вспоминает А.М. Берсенева, – ставили икону Ильи Пророка, читали молитву: “Илья Пророче, моли Бога о нас грешных, о дожде”. Потом ходили посолонь (по солнцу – В.Ф.) с иконами. Первой несли Илью Пророка. Потом всё как-то заглохло» [1, 12].

На кладбище заметны бугорки захоронений без крестов. Кресты сгнили, но на могилах не лежат. Жители не пояснили, куда делись: «Видно, убирали куда-то, сжигали». Новые кресты ставят взамен истлевших: «Можно ставить новые кресты, а то не узнают потом, кто где лежал» [1, 12].

Погост до сих пор отражает такую черту ментальности русских, как общинность. Хоронят семейными рядами без надписей. Старые кресты низкие – 70 см. высотой. Диаметр крестов до 25 см. Соблюден гендерный принцип сакральной скульптуры. На крестах мужчин прикреплялось распятие, на женских – Богородица. Так как теперь крадут иконы, то распятие на мужских надгробьях стали вырезать прямо в дереве – в углубленном месте, а на женских – иконы Богоматери. Соблюдая старинную традицию, вознесенцы иногда иконы прячут за поперечной доской. Прибивается специальная доска, которая мешает вору. Без иконы и распятия на тот свет, по убеждениям старообрядцев, нельзя отправляться: «Это и для живых грех. Покойный уже не распоряжается собой. за него живые должны беспокоиться. А покойному как на тот свет идти? Что его сохранит от бесей? Так-то вот. Воры не думают, какой на них грех, когда утягивают икону» [1, 14, М.И. Лебедкина.

1938 г.р.]. Мотив состояния кладбища вызвал к жизни философские размышления об ответственности за свою жизнь и за предков.

По поводу содержания кладбища современные старообрядки ссылаются на предания: «Сказывали старые люди, что на кладбище можно садить рябину, цветы. Это для себя. Покойному это не надо. Надо нам, живым. Для красоты» [1, 14].

Единство верований, легенд, молитв, обычая общения с усопшими проявилось в обычае посещения «своих». А.М. Берсенева привела нас на кладбище, подошла к «своим», положила три низких поклона со словами:

Покой, господи, душу
Усопшего раба твоего (имя),
Елико в житии сем,
Яко человек, согрешил.
Ты же, яко человеколюбец,
Господи, прости его и помилуй.
(Поклон – В.Ф.)
И вечные муки избави,
Небесному царствию
Причастника учини.
(Поклон – В.Ф.)
И вечные муки избави.
(Поклон – В.Ф.)
Душам нашим
Полезное сотвори.
(Поклон – В.Ф.)

По традиции требуется три раза повторить всё. «Надо бы сказать канун. Если не сказать, то душа у покойного плачет. Он обидится. Тебе же хуже», – ввела в свой рассказ Анистья Михеева быличку о способности покойных плакать и сердиться. Вера в единство сакральной общины «живые-предки» является основой значительного цикла быличек. «Былички – это устные рассказы о леших, домовых, водяных, русалках, кикиморе, баннике, овииннике, огненном змее, оживших мертвецах, чертях и вообще о вмешательстве в людскую жизнь разных сверхъестественных сил из мира народной религии. Быличка – выражение религиозного сознания», – дается определение В.П. Аникиным [2, 289].

Пожилые старообрядки рассказывают о мерах, способных

умилостивить предков – персонажей быличек: «Ходить на кладбище надо каждую субботу. В воскресенье за упокой не молятся. Разрешается в одном случае – если в этот день память родителей». Живые, в свою очередь, имеют возможность с покойным передать приветы на «тот» свет: «Передай поклон от нас. Сказывай, живы мы. Как живём, уж не говори. Расскажи, кто умер, кто жив». Мария Иянуарьевна утверждает, что «гневить родителей» нельзя: «Мы же просим их молить Бога о нас. Нельзя гневить покойников. Не помогут ни в чем. Об дожде на могилках просят. Прогневили, дак как просить? Помогут ли?» [1, 14].

3 Сакральные предметы и легенды: предметный и вербальный коды

Изучение материалов позволило отметить местную традицию возникновения легенд в связи с предметами сакрального ряда. Разрушение почитаемых святынь придает произведениям драматический характер. Вера в неизбежность наказания за погубление церкви, икон реализуется и в локальной традиции. В Вознесенском были почитаемы иконы. Несмотря на большой нажим активных борцов с религией, их сохранили, ими стали дорожить и молодые. Одни видят в иконах семейные реликвии, другие – оберег от всяких бед. Осознанной веры у молодежи нет, но нет и рьяного отречения «от старого мира». «Есть икона, и хорошо», – так считается в селе.

«У нас нет слова "иконка". Хотя маленькая, хоть большая, всё одно икона. Она ото всего спасает. Огонь поворачивает даже у меня два молодца просили Илью Пророка. Они как бы из Верхотурья. Ходили по селу. У них, сказывали, погорел храм. Сказывали, что нет у них только Илья. Даже предлагали поменять на другую, но я их проводила, ничего не дала. Один был с длинной бородой, другой – с короткой. Много обещали, ничего им не дала. Раньше, до них, другие приходили – выманивали. Распятьё – тоже икона, складень – икона. Их в дорогу брали. Раньше было так: благословляли иконой. Меня уставщик благословил иконой – Ильей Пророком. Да как же я икону благословленную кому-то отдам!» – сообщила А.М.Берсенева [1, 16]. Икона как предмет вызвала в памяти предание о судьбе разрушенных от времени

святынь: «Мама сказывала, что икону постаревшую водой пускали, по воде. Прочитают Иисусову молитву и опустят в воду с земным поклоном. В землю иконы не ставили. Теперь стертые иконы в ноги поставят – в колоду. Хоть всё стёрто, а всё равно икона. "Иконка" не говорили.

У меня иконы всегда были в доме. Уж как меня тиранила партийная секретарь! Иконами укоряла, а я оставила их. Всё говорила про меня: "Не надо её депутатом избирать, она молится". А люди меня выбирали, одиннадцать раз выбирали! Не пугали их мои иконы. Одна секретарь страшилась. Теперь всё оставить как было разрешено. Я как молилась всегда, так и молюсь. Я и раньше не ложилась без молитвы и не вставала без неё. Лестовка Богородичная сохранилась, по ней молюсь. Теперь времени больше стало» [1, 16, А.М. Берсенева].

Наряду с устными рассказами об отношении к сакральным предметам бытуют легенды об их сверхъестественной справедливой силе. Легенды раскрывают философию вознесенцев, их представления о всеобщей взаимосвязанности в мире, своеобразном эхе нравственного и безнравственного. Всё в мире вызывает, по их наблюдениям, отклик, что обязывает соотносить о том, что делаешь. «Ох, было время! Не молись, иконы не имеют, кому это мешало? От Дьявола это. Не случайно церковь сгорела» [1, 17, зап. от М.И. Колобовой].

О пожаре в церкви удалось записать три варианта легенды. В основе сюжетов лежит мысль о наказании за богохульство. Первый вариант записан от А.С. Сеначиной (1933 г.р.): «Церква – красавица стояла. Она одна из четырех приходных, иконы увезли, теперь собиралось! Потом разорили: купола стащили, иконы увезли, теперь стоит, как сирота. Кирпичные стены все облезли. Жизнь на стенах картины разные были, иконы, и те не подходят. Жизнь теперь всё потонуло в крапиве. Телята – и те не подходят. Живность такая: на церковь напали, а теперь – на деревне сказывается. Ещё школа как-то держится. В церкви грехи сдавали, каялись, а теперь все внутри человека. Вот его и распирает. Вот откуда злость, зависть, ненависть. Душу негде очистить. Аркают друг на друга. Всё чо-то делают. Делить-то нечего. Без нас поделили.

В церкви сделали клуб. Танцы, пьянство, сквернословие, драки. Это всё было. Кино всяко казать стали. Как по телевизору,

одна страмота, одно место.

Церква-то Вознесения Богородицы строилась. Разве попустит Богородица долго страмоту. Зашаяло, и сгорела». Вкли- нился муж – Георгий Дмитриевич: «Глупость это! Безбожник я!» – «Замолчи, безбожник». Рассорились. Успокоившись, продолжали: «В клубе зачали чо-то варить, ремонтировать. Искра попала куда-то, загорело. Главная причина – Богородица разгневалась» [1, 17-18].

Второй вариант записан от Анны Никифоровны Колобовой (1918 г.р.): «Знать-то и последние дни наступают. С погодой чо делается, гляди: то жгёт, то льёт. Здесь после революции, чо война была. И сейчас всё разорено, чо война была. Пасть толь- ко да зареветь. И церква сгорела недаром. Устроили клуб. Там и мат, и сквернословие, и всё-всё. Забыли, чо Вознесение Бого- родицы. Так церковь назвали в честь её. Назвали, да согрешит- ли без меры. Церква сгорела, не стерпеть ведь чо делается, не стерпеть. Деревня какая была, церква, народу-то! Всё, как пра- хом прошло» [1, 18-19].

Третий вариант, записанный от А.И. Лебедкиной, наполнен эс- хатологическим мотивом как формой проявления Божьего гнева, вызванного поруганием святынь: «Сказано, в последне время будет одна вера, без разбора. Все в одно будут верить. Какая это вера? Кто его знат, какая. Однако, и без разбора тоже плохо. Как-то в жиз- ни одно за друго цепляется. Люди творят беззаконие, а оно отзывает- ся на них же. Часовню сломали, церковь разорили. Куда чо делось? не знаю. И мама не сказывала. Как огнем – ни следа, ни следыш- ка не стало. А кака стояла церква-красавица. Кому мешала? А ча- совенка? Я – двоеданка, в церковь не ходила. А всё равно церкву жалко. Как на праздник к ней люди приходили. Звоны-то каки были! Купола сияли. Издала было видно их. А теперь смотреть страшно, как перед последнем временем. Крапива татарская всё заполони- ла. Сгорела церква от человеческого греха. Разорили, купола сняли» [1, 19-20].

С разрушением святынь и смешением веры, забвением сво- его духовного связывается конец света. Самое страшное – све- сти всех людей в одну веру, когда люди забудут, какая их вера, кто они по вере, забудут веру отцов своих. Духовное, по убежде- ниям старообрядок, выше плотского. «Плотью хоть огород подпи-

рай, а душу спасай» [1, 19-20]. В контекст легенд о наказании за поругание святынь наши собеседники ввели легенду о страшном суде, которая услышана ими «от дедов-прадедов»: «Исус Хри- стос сойдет с небес во второе пришествие. Будет он судить и живых и мертвых.

- Как он будет судить?

- Сила Божества не сравнима с человеческой. И каждый бу- дет знать, грешен ли он или нет. Грешники станут по левую руку, а праведники по правую. Во мгновение ока встанут живые от до- мов, а мертвые – от гробов. Все встанут. Знамение покажется на востоке. Кто в это время ещё уверует и молитву сотворит, будет спасен. Ангелы, и те не знают, когда конец света наступит. Про это Исус Христос кончину мира не знат, как люди будут жить. Про это деды-прадеды читали в книге» [1, 17а, А.М. Берсенева].

Второй вариант легенды тоже снимает сомнения в возмож- ность Бога разом судить весь мир: живых и мертвых: «Нам не по- нять человеческим умом, как это разом судить всех. Но так будет от великой силы божественной, которую нам не понять» [1, 17а, М.И. Лебедкина].

Одним из мотивов легенд является наказание за грехи огнем – пожарами, чо соотносимо с эсхатологическими представления- ми о конце мира во вселенском огне.

В традициях жанра легенд разработан мотив спасения от по- жара с помощью иконы. Устные рассказы о страшных местных пожарах и традициях взаимовыручки переплетаются с легенда- ми. «Раньше пожары большие были. У Сеначиных сгорел дом. Занялось ночью с заднего двора. Сами спаслись, скотину выгна- ли, но вещи взялись огнем. Потом, правда, кто чо нанес, много помогли. Дом сейчас отстраивается» [1, 9, А.М. Берсенева].

Анастасия Семеновна Сеначина (1931 г.р.) ссылается на собственный опыт познания спасительной силы иконы. Её рас- сказ – это единство двух жанров: мемората (устного рассказа от первого лица) и легенды. «От огня икона спасает. Как полыхал наш дом, всё зашло огнём! А ветер на соседей. С другого-то боку никого нет. Вышла соседка с распятем, выставила икону впереди себя, огонь и отвернул. Ветер стал поворачивать на пу- стое место. Икона повсегда против пожара помогает.

- Какую икону надо брать?

- Хоть какую. Стояло старинно лито распяте, его взяла.

Любая Богородица оберегает от огня. Их ведь Богородиц много: Тихвинская, Казанская. Люба – защитница» [1, 9].

Черты легенд и разных жанров преданий в современном фольклорном бытовании входят в устные рассказы. Устные рассказы – это самостоятельный жанр, имеющий свои художественные особенности [2, 157]. В них события изображаются очевидцами как достоверные, однако без передаточного звена, которое обязательно в преданиях. Но подобно преданиям они воспринимаются как исторический источник, но источник особенный – наполненный эмоциональностью, личностными переживаниями, субъективной оценкой.

Легенды вызывают в памяти носителей народной христианской традиции молитвы, наполненные великой силой, дарующей спасение. Это, в первую очередь, «Воскрёсная молитва». Можно отметить межжанровое единение легенд и молитв. Суть молитвы – это обращение к Богу» [20, 142]. На вопрос, от кого и когда выучены «слова», следовал ответ: «С детства, по дому, как помню, всё время знаю. От своих выучила, на слух. Читать надо в любое время. Спасает всегда. Если с утра прочитать, то ничто не пристанет. Читать можно на сон грядущий. Особо читай в дорогу.

Да воскреснет Бог, и разойдутся врази его,
И да бежат от лица его ненавидящие его.
Яко исчезает дым, да исчезнет,
Яко тает воск от лица огня,
Тако да погибнут беси от лица любящих Бога
И знаменующихся крестным знаменем.
И да возвеселятся рекущие:
- Радуйся, кресте Господень, прогоняя беси.
Силою на тебе распятого Господа нашего –
Исуса Христа, во ад идущего
И поправшего силу дьявола,
И давшего нам крест свой честной
На прогнание всякого супостата.
О, пречистый и животворящий крест Господень,
Помогай ми со пресвятой Госпожой Богородицей
И со всеми святыми небесными силами
Всегда, и ныне и присно, и во веки веков.
Аминь [1, 51, А.М. Берсенева].

В легендах заметна перекодировка дохристианских мифов о

действенности и сакральности слова в христианский мотив оберегающей силы молитвы. «Мама говорила: “На последнее время не ищи Рима и Иерусалима и общего собрания. Закройся в свою келью и твори молитву”. А сейчас как последние времена настали, и вылезли все болезни века. Только молитвой и спасаюсь» [1, 65, А.М. Берсенева].

В настоящее время заметна передача молитве функций заговоров. Молитвой лечат и детей. Медпункт закрыт. Недорогие лекарства и молитвы – вот главная скорая помощь. В трудных случаях везут в Далматово. Заповедь предков помнится: «Молитву надо знать хоть одну, но говорить от души» [1, 66].

Молитва входит в погребальную обрядность. Бросая три горсти земли, говорили:

Божий милостив, буди мя грешную.
Создал и помилуй (Поклон – В.Ф.),
Без числа согрешила. Господи, помилуй,
И прости мя грешную (Поклон – В.Ф.),
Раб божий, прости меня Христа ради
И благослови. Аминь.
Тебя Бог простит, Бог благословит.
Будешь у престола господня,
Помолись Богу за меня, грешницу.

Если эту молитву не прочитать, то у покойного душа плачет» [1, 42-42а, А.Ф. Квашнина].

В формате рассказов о роли семьи в жизни человека и общества вызваны к жизни устные рассказы с элементами легенды о введении ребенка в знание календарной обрядности и христианской мифологии: «Раньше родители каждому празднику, каждому обычаю учили. На Пасху после всеобщей смотрели, как оно всегда радуется, сияет, трепещет всё. Это – пришествие Иисусу Христу, воскресшему из мертвых» [1, 35]. Одна из легенд рассказана в связи с днем Петра и Павла. Сопоставление её с Евангельскими текстами позволяет говорить о народном православию, отличающемся от официального. В тексте актуализирован постулат о прощении Христом раскаявшихся грешников. «Петр – апостол. Один из 12 апостолов Христа. Он тоже отрекся два раза от Христа на суде Пилата. Сказал: “Я не знаю такого”. Потом одумался и покаялся. Он деньги не взял за то, что отрекся. Просто сказал, что не знает. Может, испугался. И так случает-

ся. Потом одумался, прощения просил, другим предательства не прощал. Когда Иуда предал Христа, Петр осерчал сильно, даже хотел ухо Иуде отрезать. Господь не только простил Петра, но даже его и Павла сделал верховными апостолами. Он отдал им ключи от рая. Сегодня как раз Петры и Павлы. Праздник такой. Надо говорить: "Святые и славные апостолы Пётре и Пáвле, молитесь Богу обо мне, грешной Валентине, без числа согрешила!" [1, 56, А.М. Берсенева].

Бытуют пересказы Житий. В частности, сентенция о спасении через раскаяние вызвала в памяти рассказчиков яркий пример – судьба «блудницы Марьи Египетской», ставшей святой, заслужившей специальную службу в Великий пост. Её почитание проявлялось в продолжительности службы. «Четырнадцатого апреля молились ночью 12 часов. Молоды стояли, старикам разрешили садиться. Вот как она 12 часов молилась, так и наши на ногах стояли. Она была блудница, но покаялась. Отмолила себя, и Бог простил. Душу спасла. Я слышала, что на молении читали ее житие» [1, 27, М.И. Лебедкина].

Второй вариант записан в Большом Катараче от старообрядки Квашниной Грани Афоники – Агриппины Федоровны, жены Афанасия (1909 г.р.). В этом тексте проявились детали сибирской жизни. В официальном Житии Зосима помогает лев. Зауральцам казалось более понятным появление медведя – хозяина лесов: «Мария Египетская жила давно. Блудница она. 40 лет блудом жила. Потом стыдно стало, душу спасти захотела. Она пошла в пустыню и в лес. Питалась травой, кореньями. Совсем обноси-

лась. Один раз в пустыне сказался Зосима. Услышал, что кто-то есть живой, позвал. Мария спряталась за куст, сказала, что не может выйти к нему, обносились совсем. Зосима оторвал кусок ризы своей, отдал ей. Мария вышла и рассказала всё о жизни своей. Зосима навещал её раз в две недели, еду приносил, одел жонку. И сговорились они, что Зосима упокоит Марию.

Когда она мертва стала, Зосима думат, как будет хоронять её. И тут появился медведь и вырыл яму. Зосима опустил тело Марии, а медведь помог закопать и ушел. Богу-то надо от людей, чтобы раскаялись. Раскается человек и прощен будет» [1, 28].

В живом бытовании вербального искусства большое значение имеют размышления, выводы. Сентенции выносятся из памя-

ти сюжеты, подкрепляющие главные мысли разговора. Сюжеты о грехе и раскаянии в содеянном поставили вопрос об истоках силы Сатаны и ошибках человека. В одной из легенд сказано, что сатана изначально силен. Эту силу должен учитывать человек, помнить об этом: «Когда образовалось всё, Сатана был вторым лицом после Бога. Но Сатана возгордился. Бог прочел его мысли и свергнул его с небес, скинул его на землю, даже под землю. А с ним его приспешники были. Куда они упали, там всегда зло. С той поры Бог и Сатана борются за человека.

Бес сильный и хитрый. Он повел за собой всех, кто ему служил. Во время пути под землю часть нечисти рассыпалось по земле. С той поры у человека есть два пути: путь добра и путь зла, путь к Богу и путь к Сатане. Дорога к Богу трудная, а путь к Сатане легкий. Бес подталкивает, зовет к себе. Человеку даны все законы. Хочешь, так живи. Хочешь – по-другому. Зла в мире больше. От человека всё зависит. Выбирай путь. Бог позовил самому человеку решать, по которому пути идти» [1, 26, А.М. Берсенева].

4 Синкретизм семейных и исторических преданий

Жанр семейных преданий необычайно актуализирован общественным и личностным интересом к родовым корням. Вглядываясь в свою семью, в судьбы односельчан, рассказчики выделяют личные яркие качества родных. Отмечают столкновение одаренности, разумного хозяйствования с вседозволенностью новой власти, верховенством пролетариев от земли, лодырей, завистников, неумех. Власть им позволила всё, что обернулось трагедией для значительной части села – лучших крестьян-мастеров.

По нашим наблюдениям, семейные предания – один из популярных жанров в современном Вознесенском. Они входят естественно в повествования о жизни села, о личной судьбе рассказчиков. Материалы и наблюдения подтверждают вывод о том, «<...> что в живом бытовании, наряду с семейными преданиями, в контексте беседы, участниками которой являются родственники и близкие, обычно сосуществуют рассказы-хроники, рассказы-воспоминания, размышления о времени и нравах, об-

леченные в сюжетные повествования, слухи и толки о родственниках, рассказы демонологического и легендарного характера. Эти жанры объединяет отношение рассказчика к прошлому как к действительно факту из жизни его семьи и рода, ставшему историей» [15, 5]. В соответствии с эстетикой этого жанра герои наделяются особенными, отличительными чертами: долготелением, силой, грамотностью, трудолюбием, совестью.

Особенностью семейных преданий, записанных в Вознесенском, является наличие драматического мотива гонений на состоятельных, работающих хозяев-крестьян. Рассказчики изумляются проведению неразумной политики, разрушившей привычный крестьянский лад, земледельческий, общинный и семейный уклад, вызвавшей отторжение цвета земледельцев, стремление насильственного уничтожения новой власти отражаются в эсхатологических мотивах легенд и в быличках. При этом в структуру произведений входят элементы исторических преданий. Однако фольклорное сознание на первый план выдвигает историю семьи, а история страны, мира выступает своеобразным фоном. Обратимся к текстам: «Деда Ефима Егоровича не помню. Отец безбожник, но деку мать крестила в православной церкви. Жил отец 106 лет, был пимокат, работал здесь, в Вознесенском. Здесь катал, ох, ловко катал. Сделат, ну как картинка, игрушечки. Новая власть пришла, всё по-новому. У него уже скота завелось много. Опасно. Отец-то грамотной был, он жо грамотной был, церковно-приходскую школу окончил. Ему сразу показалось, что надо с этой властью замилиться. Она жо круто взялась. Всё отнимать, всё отнимать. Тятя угнал скота в камыну. Мама заголосила: "Да ково ты делаешь? Нужна нам камына проклятая! Жить-то кем будем?" Пошла в камыну, скотина за ей. Пришла на свой двор. Мама плачет, отец ругается: "Зачем взяла скота?" Увел опять.

А жизнь-то вон как повернула. Ночью увезут человека, и нет его. Отца определили работать в Совет. Грамотный жо. Тогда мода така была: осудят где-то наверху человека и забирают. Тогда маги придут, что такого-то, такого забрать и привезти. Ефим Егорович упреждал кой-кого, что бегите, мол. Только печать стукала, как справки выписывал. Без справки куда? Давал, спасал людей. Тогда кто был хорошим человеком? – Бедняк. Из бедняков был чекист Феодор Астафьевич. Забыла фамилию, буть непаден. На

нашего отца доказал Егор Аверин, свой жо, местный. Отца забрали. Девять месяцев отсидел. Но и Егора Аверина забрали. Отец грамотной, как-то вывернулся, выпутался, а дело повернул на Егора. Егор так и не вернулся. Отец пришел, семью сохвтал и в Сибирь. Так и спаслись. Нас было рождено девять человек, осталось вверх головой три. Все помёрли. Потом уж, время прошло, потом отец нас бросил, женился в Твердыше – это недалеко от Шадринска. На молодой женился, ей было 21 год, а его сыну – 22. Это уж после войны. Подержал бабу сколь-та. Опосля опять женился. Не унялся, опять женился – на Матрене, с ней доживал. Я ездила в Твердыш. Тятка приговаривал, бывала у них. Дядя там тоже жил, они меня тоже приговаривали. Жалели» [1, 61-62, Ф.Е. Паклина, 1934 г.р., мирская].

В семейном предании Лебединых тоже стержневым является мотив трагедии унижения человека труда, семьянина, совестливого человека, отторжения его от семьи, несправедливого обвинения преступником. Январий Лебедин из старообрядцев. Преследовали его не за веру, а за трудолюбие и зажиточность: «Семья наша жила хорошо. Когда началось кулачине, он уехал в Свердловск. Стал работать на "Уралмаше". Работник он был хороший. А из дома уехал без паспорта. По своей вере он не хотел получать документы. Они считались от Антихриста. А тут протел получать документы. У него их нет. Ему и присудили арестовали, куверка документов, у него их нет. Ему и присудили арестовали, а Отсидел, вернулся, а в тридцать восьмом опять арестовали, а да-то угнали. Мама осталась с детьми одна. Их шесть человек, а мама на сносях. Мы, слава Богу, выросли. Мама прожила 82 года. Просили у неё в детдом детей младших отдать. Не отдала: "Умирать – так всем вместе". Она хорошо читала на старославянском, знала много из религии и истории: "Что написано в Писании, то есть история". Мать говорила: "Религия, Писание – глубина морская, всё не познаешь". Хотя мама нигде не училась.

- Отец вернулся?

- Ну-у, нет. Кто оттуда возвратался! Мы хотели хлопотать, чтобы реабилитировать, мама не велела. Какой он враг народа? Вечный труженик, и на тебе! Мама не велела ворошить, он жо мертвый. Зачем его тревожить. И пенсия от такой власти за отца не нужна. Нужна была помощь, когда малыши были. А теперь что? Да и замаешься хлопотать» [1, 63-64, М.И. Лебедин].

Разделение деревни по социальному принципу отразилось

и в форме произведений. В частности, широко использован таковой структурный элемент, как бинарные оппозиции: противопоставлены власть и крестьянин-умелец, труженик. Разрушение крестьянского строя жизни отразилось в мотивах зазеркалья. Со бытия коснулись каждой семьи, каждого жителя большого села. Каждый выбирал свою дорогу между добром и злом, по-своему реагировал в перевернутом мире. То, что по традиции считалось, теперь унижалось. Словом, кто был ничем, тот стал всем. Накопленный достаток оказался не опорой семьи, а основанием для её разрушения, уничтожения. Персонажи семейного предания Пахотиных были тружениками, людьми честными и добропорядочными. Так велось в семье исстари, так жить требовала вера – «самая древняя, христианская» [1, 83]. Старообрядцы Пахотины были зажиточными. Дед Степан Федорович (1870 г.р.) «землю и скотом жил». Сын его Михай Степанович (1905 г.р.) продолжал дела отца. Предание категорией пространства реализует дореволюционную защищенность зауральского крестьянина: у него были свой дом и своя земля. В доме царили покой, мир, устоявшийся быт. Символом уюта и особого стариковского локуса репрезентирована печь, на которой дед Степан грел кости.

Попытки понять причины чудовищных перемен реализуются в мотивах, характерных для сказок и быличек: реальные герои оказываются доверчивыми, совестливыми в перевернутом «мире», в котором действуют иные законы, исповедуются иные принципы морали, в котором попирается вера отцов. Реальность оказывается жестокой, несправедливой, немилосердной. В этом мире гонимые, подобно персонажам легенд, пытаются сохранить семейные и общехристианские заповеди. Вместе с тем нельзя не отметить влияние сказок о доверчивом младшем сыне. Так, в семейном предании Пахотиных носителем христианских добродетелей является дед – на время раскулачивания старший в семье. Своими поступками он пытался укрепить духовные силы жены и детей. Поступки его, с точки зрения здравого смысла, наивны, но именно они запомнились, не потускнев на различных ветрах времени и событий. «Пришли и нас кулачить. Собрали половики, холсты, посуду, другое – чо под руки попадало. А был Федор Астафьевич. Бедняк был, вечный лодырь. Так, не житель. Сделался властью. Их трое, кто кулачил, было. С оружием хо-

дили по селу. Подвода тоже снаряжена. В неё складывали всё. Возьмут и относят. Федор Астафьевич Сеначин взял висевшую шубу. Не новую, уже носили её. У него и ношеной не было. Эта хоть и ношенная, а ничего, не ремок. Взял, ну как свою и пошел к дверям. Дед на печке сидел, ни слова не сказал, не укорил. А на палатах лежала новая шуба. Он её взял, да и вдогонку вынес Федору. Толи устыдить хотел, толи искренно веровал в Учение. Вынес, протянул шубу: «Забирайте, коли вам надо». Взял. Стало быть, надо. В ней до конца жизни протащился, Господь ему судья. Бабушка Зиновья стала деда корить: разумно ли своей рудой отдавать своё, трудом нажитое. Ведь не оставалось почти ничего. Думаете, по одному разу приходили кулачить? Не-ет. У некоторых выгребали не по одному заходу. Так-то вот. Ну, бабушка запричитала, а он только и сказал: «Господь говорит: "Если есть две ризы, то одну отдай неимущим"». Вот так. Помяни, Господи, его святую душу» [1, 67-68].

Мотив бесправия в семейных преданиях о послереволюционных десятилетиях раскрывается в формате пространства, характерного для быличек о мертвецах и чертях. Пространство дома, закрытое и защищенное его границами, сакральными символами изобразительного фольклора, оказывается разорванным, открытым для злых сил. Однако от «бесей» в произведениях жанра быличек человек может спастись, а от «бесей-кулачников» спасения в собственном доме нет. По аналогии с быличками семейные предания означенного времени характеризуют зло как вселенское: ему открыты двери любого дома, оно царит даже в местах, которые считались спасительными. Этим качеством наделилась Сибирь, принимавшая всех, кто нуждался в укрытии. В новое время и Сибирь оказалась во власти зла. Так, А.М. Берсенева знает о том, что отец в 1938 году уехал в Сибирь, «чтобы спасти семью. Там и умер. Ни слуху, ни духу» [1, 68].

Отличительной чертой исследуемых семейных преданий является их наполненность бытовыми деталями, а также историческими реалиями, конкретизирующими время и место. В частности, называются исторические деятели, вершившие «кулачничество». «Кулачников было три человека. Федор Сеначкин – раз. Он говорил, что с Калчаком воевал. Он с винтовкой. Он из бедняков. Сроду не робливал. Жестокий был. Его ненавидели. Потом и детей его ненавидели. Дочь работала на ткацкой фабри-

ке, никто её не любил, сторонились. Как любить? Отец вон сколько горя людям принес! И ничего. Жил и умер в кулацком доме. Ничо ему не сделалось. Всё было хорошо. Так и запомнили: он шёл с винтовкой – это когда кулачить. Всегда шла Мария Васильевна Плотникова – Лёвиха. Вот была! Шибко её не любили. Звалась делегаткой. Были и другие делегатки. Мою бабушку Пелагею Федоровну (Плотникова она) тоже звали в делегатки. Она отказалась, а в семье говорила: “Пусть плачут, но не от меня”. Не стала делегаткой. А которы-то с радостью шли: чужо добро заманчиво. Как кулачили, спрашивашь? Запрягали лошадь и втроём по депят красные банты. Ну, как есть кровь. Идут и поют:

Красная винтовочка,
Бей, бей, бей!

Красная винтовочка,
Буржув не жалей!

Любила Мария Васильевна, говорят, песню эту и красные банты. Всё митинги собирала, всё пела про винтовку. Её Бог как-то не наказал. Прожила до глубокой старости и здесь, в деревне. Сколько горя людям придала, мучений делегатка проклятая. Всё отлилось на дочери и внучке. Дочь тоже не любили. Тоже верхо-водила, камунишка. Ходила по домам, всё высматривала, у кого из камунистов иконы. Передний угол завешивали, чтоб не казаться ей икон. Они ей мешали? Зачем в чужие дома шастать? Своя власть и у ей была: секретарь партийный. Ох, и не любили её. Что мать, что дочь. Видно, на голову внучки всё пало. Сказано, грехи родителей на детей падают. Вон, видите, за озером один дом стоит. Там она живет. Раньше там была маленькая весёлая деревушка. Мы бегали туда молодыми. Всё в распыл. Дома увезли – то к нам, то в Пески. Дом держали для казаха-пастуха. Потом он не стал пасти. А кого теперь пасти? Нет скота. В избе поселилась дочь Лёвихи. Одна. Зиму, лето одна (!) у Мертвого озера. Да-а» [1, 69-70, В.Ф. Глебова 1931 г.р.].

Драматизм жизни крестьян в 20-30-е годы, вовлечение села в социальную вражду способствовали актуализации в семейных преданиях элементов исторических преданий. Переплетение характеристик двух жанров заметно в рассказе В.Ф. Глебовой. По канонам исторических преданий есть ссылка на предыдущее звено трансмиссии – односельчан и мать. В

их рассказах предстает добродетельной семья купца Кононова. «Они всем помогали, не зазнавались. Кононовские робята играли с простыми деревенскими. Он начал строить церкву. Всегда давал деньги в долг и никогда долги ни с кого не спрашивал. Отдадут – ладно, и не отдадут ладно. А тут новая власть. Он сколько держался. В раскулачивание вроде Кононов сбежал. Жена его с детьми жила в подвале своего дома. Видно, он дал как-то знать. Она собралась уезжать, а добро кой-како осталось. С собой не дадут взять. Она пришла к моей бабушке и попросила сохранить кой-каки вещи. Из всей деревни нашу бабушку выбрала. Понадеялась на неё. Пришла и говорит: “Может, спрячешь? К тебе не придут искать. Не обижайся ради Бога. Тебя вон делегаткой хотели сделать. Не согласилась ты, знать, совесть есть. Сохранишь, спасибо. Может, когда приеду. А не сохранишь, и так отберут”. – “Давай таскай. Твоё не возьму”. Правда, кое-что понатаскала. Было золото, серебро, посуда, шали, скатерти. Ну, не мало. Бабушка Пелагея Федоровна никому не сказывала. В войну какая страсть была, ни лепочки не взяла. После войны уже требовала она вещей своих обратно, а сказала: “Отдашь, так отдашь, а нет, так нет”. Пелагея Федоровна всё отдала, ничего не утаила. Такой я ни у получила в награду скатерть красивую, вышитую. Их отдали в при-кого больше не видала, трубу новых половиков, одеялко детское данное дочери Надежде. Дала коляску детскую, скатерть голубое, с белыми кружевами. Много ещё чего отдала. Сверху от поглядите – мне досталась, а коляска в сенках стоит. Сверху от солнца зонтик. У нас таких сроду не бывало» [1, 72-73].

В семейных преданиях переломного времени необычное в жизни отдельного человека, семьи или села отмечено не только на сюжетном, мотивном и образном уровнях, но и на лексическом. Слово «кулачинье» вошло в обиход как синоним лишения имущества и высылки. Наряду с ним языковую картину мира вознесцев отметило и слово «лишенцы» – лишённые права голоса на собраниях и права голосовать. Лишенцы в основном воспринимались как кулаки. Лишали голоса и имущества, которое забирали бедняки. Пожилые женщины не могут понять, как при таких чернотоземах, лесах, озерах, реках появлялись. Зато активно кулачили ремёслами заниматься. Не занимались. Зато активно кулачили чужое. «Нас, – рассказывает А.Ф. Квашнина (1909 г.р.), – лишили

права голоса. Мы справно жили. Людям завидно. Пришлось ехать в Свердловск, а там особенно никто не ждал. Стали строителями: и мужик мой и я. Домой охота. Вернули нам голос. Поехали, приехали, а дом занят новыми хозяевами. Ой, да ворошить не надо. Как жили, только в книгу прописать. Кто кулачил, уж никого нет, а я осталась жива. Есть дети, муж-то умер. И сына – пенсионер уже был – недавно хороняла. Внуки есть, правнуки. Не одна, приходят, помогают. А я им помогаю» [1, 32-32].

5 Многообразие мотивов в устных рассказах

Мотивы устных рассказов необычайно многообразны и не-обычны. В то же время есть общее, вызванное условиями жизни: историческими, социальными, бытовыми. Мемораты о собственной семье, своей жизни наполнены знаковыми событиями. А.Ф. Квашнина через 75 лет помнит, что после благословения у уставщика приехали в дом жениха: «Сразу я спросила свекровь: "Как Вас звать-называть?" – "Матушкой", – сказала. Весь век я её так и называла. Маму звала мамонькой. Тятю – сначала, когда маленькой была, называла тятенькой. Потом – тятей. Така мода была. Мои дети звали меня – мамой. Внуки и правнуки называют бабой, бабушкой. Приходят, проводят на первом году жизни о-вов её мемората – обязанность на семейной жизни о-благословении старших на любую работу.

«- Благословлялись у матушки на работу? – спрашиваем. - А это всегда. На всё благословлялась. На любую работу. Пойду доить: "Матушка, благослови". – "Бог благословит". Так до конца.

- А если забудешь благословиться?
- Как это забудешь? Ты чо? Как это? Нет, не забуду» [1, 74].
Образование новой семьи, свадьба – основа многочисленных устных рассказов. Старожилы села рассказывают о своей «радости» и чужих торжествах, свидетелями которых были. Жанровой приметой устных рассказов является жизненное событие. Устные рассказы отразили значительную сохранность драматургии свадебного обряда даже в 40-е годы XX века. Обязательными были сватовство, свадебный стол, привоз приданого, проверка чистоты невесты. Свекровь давала нижнюю рубашку – «становин-

ку». Пир начинался, если невеста «соблюла себя». В противном случае свадьба обрывалась. Обрядовый пир и «постель» были важнее регистрации в Совете. За официальным признанием семьи – документом молодые шли после свадьбы: «Списывались в Совете» [1, 85].

Сохранились сюжеты о порче главных персонажей свадьбы – жениха и невесты. Предметом устных рассказов является соблюдение таких структурных элементов свадьбы, как ритуальная охрана «постели», отправляемой в «тайном пространстве». Чаще всего это было неотопливаемое помещение – под домом, «подклет». Отводили жениха с невестой в дом стариков, которые уходили к кому-нибудь. Соблюдалось требование сохранения невестой чистоты. «Женихи раньше грозились: "Если не девка, не женюсь". Девки это знали. Раньше жениха и невесту крестные отводили на подклет и стерегли от порчи. Но уже через 20-30 лет традиционные обрядовые действия, судя по устному рассказу, теряли устойчивость, разрушались. Пример тому – устный рассказ о женитьбе Афоньки: «Женился Афонька. Ну, может, в 1969 или семидесятом. Он по бабам не ходил и не знал, чо делать, когда женишься. Дело было зимой. Мы привели их к старикам. Старики ушли. Женихова хрѣсна – Матрёна – дала Афоньке горшок: "Как дело сделаешь, горшок надо в дверь кидать". Горшок всё равно был дырявый, не жалко. Зима, холодно. Мы, две свадебницы, в сенях поем да пляшем: греемся. "Да когда жо он бросит горшок-то? Перемерзли!" – разговаривам. Слышим:

- Бряк, бряк.

- Ну, всё, сделал, – думаем.

Матрёна – хрѣсна-то – бойкушша была. Заскакиват, а он со спущенным штанам на полу сидит, а невеста на печь укатилась. Ково делать? Матрёна его научила, мы ушли. Сколь ждатель? Пошли на свадьбу. Сидим, гуляем. Прибегат Афоня, такой деловой, бряк мне становѣшку под ноги. Развернула: "Ух, девка!" И стали гулять. Я – невестина хрѣсна была. Матрёна-то Афанасия не только научила, но и полечила: дала ему водки. Дело сумел сделать. Пошишкался, знать, и научился. Теперь все девки выходят беременными, но в цветах и с наряженной елкой, и с пузом» [1, 86-87].

Приметой современного фольклора в Вознесенском являются мемораты – устные рассказы о собственной жизни. В них вкра-

пливаются элементы различных жанров, особенно преданий, легенд и быличек. Обратимся к меморату А.Н. Колобовой (1918 г.р.): «Эх, жизнь. Работа, работа. Работать начала рано: с шести-семи лет. Пришлось в детстве навоз возить, огород, конечно, – наше дело. Полоть, поливать. Сами знаете. За хозяйством смотреть. Замуж вышла в семнадцать лет. Родители были против. Все как с ума сошли: то за богатых хотели выдавать. Я выходила в тридцать пятом. Время какое, знаете. Родители не отдавать: жених из богатой семьи, кулачить будут. А я убогом ушла. Свекор-батюшка не доволен был, а свекровь хорошо приняла. Об убеге я ни разу не пожалела. Родители позже простили. Пришлось ехать “прощаться” – падать в ноги. И муж, и я в пол носом: “Простите нас, что согрешили, послушались”. Отец для виду стегнул ремнем по спине и простил: “Бог простит и благословит”. Что дарили друг другу? Я ему кисет сшила, а он мне – ничего. Год был тяжёлый, траву ели. Приданое было кой-какое. Помню перину из черных палочек. Это початки из камыша. А подушки были перьевые. Муж хороший был, а я всё плясала, и замужем плясала. Молода была, всё на кругу да на кругу. И работы никогда не боялась. В годы войны пять годов бригадиром работала» [1, 37-38, А.Н. Колобова 1918 г.р.]. Как приметю своей индивидуальности Анна Никифоровна считает интерес к куклам. В детстве девичьи куклы были тряпичные, безликие. Мальчики играли твердыми куклами – с палками внутри [1, 38].

Рассказчица полагает, что будут по семейной линии потомки рассказывать, что «у меня и мужа была одинакова фамилия. Теперь каких фамилий нет даже в Язовке! Один сброд собирается. Кто, откуда, никто не поймет» [1, 38-39].

В семейных преданиях заметны мотивы исторических преданий о необычных людях. Иногда необычным героем являются родители. А.Ф. Квашнина рассказала о роли отца в разведении новой огородной культуры: «Огороды повсегда были. Не с базару же брать! В Свердловске нагляделась на базар, когда голоса лишили и из Катарача выслали. Не купишь, поли да поливай! Что пошто покупать? Земля за двором, сажай, своего коли нет. Да сажали? Ой, всё сажали: огурцы, капусту, калегу, свеклу, редьку, морковку. Горох бросали. Так-то его больше в поле сеяли. Чеснок забыла. Всё своё, всё, всё. До кулачинья тятя занимался какой-то статистикой. Он же грамотной был, шибко грамотной. Ему

семена присылали. Один раз прислали ково-то. Посеял. Все кусты сделались в красных плодах. Тятка не ел, а я пошто есть-то буду? Потом только узнали, кто они – помидоры. Ныне все едят. А картошку не едят один из тысячи. Пошто не есть-то её? Хорошая овощь» [1, 53].

Исследование устных рассказов Вознесенского позволяет говорить о том, что в их основе есть идея, организующая в единый комплекс сюжетику, мотивный комплекс и средства художественной изобразительности. Это идея ответственности перед людьми и Богом за свои поступки, идея высокого нравственного выбора между Богом и Сатаной. Фольклорный фонд села, подобно фольклорному фонду любого этноса, «<...> строится по принципу объединения противоречащих один другому, дополняющих друг друга, сложно взаимодействующих жанров и разновидностей, а внутри жанров – соответствующих текстов» [18, 55]. Вместе с тем осмысление событий идёт в одном ключе. Здесь, однако, надо иметь в виду социальную природу рассказчиков: они все или из раскулаченных, или не из «кулачников». К сожалению, потомки раскулачивавших никак себя не обнаруживают. Да и какой яркой страницей из семейной жизни они могут гордиться?

В фольклорных текстах одного села закреплены этические нормы зауральского крестьянства, его неприятие нарушения лада, реформ, перевертывающих традиции. В них отражена локальная жизнь коллектива, но она является обобщением судьбы русского крестьянства, расколотого революцией и исторических событиями. В отличие от исторических преданий и исторических песен общественные события и коллизии, «их реальные участники, оказываясь в поле зрения фольклора» [18, 53], не перерастали в семейных преданиях в вымысел: слишком памятными были эти события. Достоверность изображаемому придает материальный код, факты, особенно из порядка, сотворенного человеком, мастером. Предметом осмысления стал вопрос об истоках появления в этом благословенном краю бедных, так активно вершивших новую историю и судьбы землепашцев, кормивших Россию? Почему сейчас нет в селе работы? Сергей Харлампович Бутков (1946 г.р.) говорит о глубоких традициях ремёсел, которыми славился край. Действительно, ещё государственный крестьянин А.Н. Зырянов показал разнообразие ремесел в Шадринском уезде, огромный рынок сбыта продукции [9]. За добросовестное ис-

следование автор удостоился Большой серебряной медали.

Истари в Вознесенском ткали дорожки, ковры и другие предметы. Не случайно в селе был создан филиал Канашинской ковроткацкой фабрики. Работы мастериц неоднократно отмечались на Всесоюзных и зарубежных выставках. Сейчас пользуются спросом тканые накидушки на сиденья в машины.

Рыбное богатство озера поддерживает плетение сетей – дилей с разными ячеями.

Просторные выпасы позволяли разводить овец, что было основной шерстобитного дела. «Били» шерсть струной, пряли для собственных нужд и на продажу. Шерстобитня была в Кривском – большая, но обрабатывали шерсть в Вознесенском.

Славилось село пимокатным делом, катали пимы – валенки и чесанки двух цветов: черные и белые. Работали пимокаты в специальных валяльнях, чтобы не засорять дом. Торговал пиманые мастера зимами работали в селениях Урала и Сибири.

Чернили, рыхлили кожу, шили шубы. Но более знатные мастера работали в Катараче. Отец Ф.Е. Паклиной прожил 106 лет. «Он всю жизнь катал валенки – легкие, тёплые. Ныне чорти чо покупаю» [1, 54, Ф.Е. Паклина].

Делали телеги, гнули дуги, мастерили сани и для себя, и для продажи. Подростковым промыслом считалось точение веретён. Ручное прядение требовало множества веретён. В доме С.Х. Бутакова промысел поставили «на приспособу», то есть работали не вручную, а на своеобразном станке. Сначала отец управлялся один. «Верётна продавались на ярмарках – это раньше, так как могли иметь заработок: за веретено давали 4 яйца, на которые можно было сходить в кино. Я верётна точил. Их хоть сколько, всё мало. Больши нужны, маленьки нужны. Приспособу сделал. Заготовок наготовишь, примостишься у “приспособу”, пойдет работа. Красил я верётна. Баско так выходило. Приду на вечерку, девки споят:

Сережа Перунов
Веретешки точит,
Целоваться не умеет,
Только губки мочит.

От, заразы!» [1, 53-54]. И сам заливается в хохоте.

Собирали ягоды и торговали ими. Особенно доходными были клюква и брусника. Хороший доход давали грузди. Их солили. Работы немного, но в кармане денежки «шевелились».

Почти во всех домах ткали холсты. Нужды дома обеспечивались своим старанием. Оставалось и на продажу. Вязали филейные скатерти.

Мужчины рубили избы, топором творили узорочье наличников и ворот. Но главная хозяйственная опора – хлебопашество и скотоводство, а также разведение птицы. Кто не лежал на печи, тот жил справно [1, 59]. Лежали немногие. В преданиях и устных рассказах константным является осуждение лени и воровства. «И раньше кой-кто воровал. Наказывали своим судом. В Божий-то не шибко верили. Вот у нас рядом жил вор. Он воровал коней и продавал их. Он упреждал нашего отца: “убирай своего жеребёнка, а то я его уведу”. Отец знал, что украдёт, стерёг. То ли болезнь как с человеком, дай ему украсть, и всё тут. Без воровства не мог жить. Бывало, сам свою шапку бросит на дорогу, потом крадется к ней, схватит и убежит: как будто бы украл.

Воров мужики наказывали: сажали смаху на задницу три раза. Все внутренности отобьются, вот и хезнет вор. А теперь что делается!» [1, 75-76, В.Ф. Глебова]. Так поддерживался порядок в селе, в котором и теперь часто забывают закрывать двери на замок.

Тема нравственного и безнравственного реализована в быличках и легендах. Высшим силам отводится наказание за дурной проступок: разорение церкви, обман Богородицы. «Воров люди наказывали, а Божья кара – за безбожие. После раскулачивания принялись за церковь. Людей сослали, посадили, осталась церковь. Красивая была. Леонтий Кирьянович сбрасывал колокола. Погиб на войне. Старухи говорят, Бог покарал. Не пришел с войны Петр Анфимович. Он иконы церковные рубил и печку ими топил. Вот им наказание вышло» [1, 76, Ф.Е. Паклина]. Своё здоровье Феоктиста Ефимовна считает расплатой за нарушение обета, данного в трудную минуту Богородице. У женщины парализована правая сторона. «Муж у меня был неловконькой. Гонял меня, когда выпьет. Ходили гулять вместе, пели с ним. Одна пошла, разругались, я убежала. Прибежала, пала в картошку, хоть бы не нашел.

- А если бы нашел?

- А ругаться бы стал – зачем убежала? Лежу и говорю: «Если есть мать Пресвятая Богородица, пусть он меня не найдет. Буду читать 40 раз в день “Богородицу”. Рыскал, рыскал, не нашел. Я стала читать, но не долго, не исполнила своё слово. Вот и ханаю, наказала Богородица, знать» [1, 81].

Живое бытование фольклорно-этнографической культуры предполагает наличие разных видов и жанров. Рассказываемое вплетается в общий поток традиций, внося в нее что-то новое. Рассказчики редко выделяют какие-то жанры: «Люблю крутенькие» (частушки – В.Ф.), «Песни пели старинные», «Теперешние песни», «Это всё правда» (об исторических и семейных преданиях). Рассказчик не остановит себя, чтобы сделать упор на жанр. В ходе повествования делаются характерные сноски: «Мама сказывала».

Размышления над проблемой бесконечных странных, неразумных реформ, безработице рождают рассказы о занятости вознесцев в прошлом, легенды о наказании за грехи, о необъяснимом в душе человеческой, о доме, о зле и добре. В рассказах переплетается глубинная мировоззренческая архаика и реалии современности. Мифологический и исторический уровни находят во взаимодействии, переплетении. Это рождает феномен народной истории и философии. Приведем устный рассказ об исцелении ребенка: «У соседней девочки родилась. Плохая была, сильно болела. Её лечили, возили туда-сюда. Ничто не помогло. Обратились к Пелагее Федоровне. Она девочку закопала в землю, земле придавала. Что-то приговаривала. И девочка выздоровела. Сейчас в Шадринске живёт» [1, 77-78, Ф.Е. Паклина].

Основой сюжета является мотив выздоровления ребенка через рез смерть. Это известная во многих культурах мифологема. Реализуется она в разных формах: смена имени ребенка, перепеление в печке, закапывание в землю. Идея понятна: через смерть возрождение к жизни. Эта мифологема – почва инициаций, что, в частности, по убедительным выводам В.Я. Проппа, лежит в основе сказочных мотивов о смерти и возрождении героя. Его новое сказочное существование начинается с брачного ритуала. Его исполнение символизировало переход в зрелую половозрастную группу, имеющую право на создание семьи. Логика проста: был юноша, мнимо умерший, не знавший секретов жизни и обрядов.

Прошел инициацию – возродился, стал мужчиной, усвоившим культуру рода, племени, семьи. Можно семьей обзаводиться.

Необычный мотив лечения через закапывание в землю расширил спектр произведений о Пелагее Федоровне, усилил мотив владения лекаря чудодейственной силой: «Она от сглаза лечила, в бане парила и наговаривала на воду. В воду клала угли, что-то над водой наговаривала. Кто знает, что. Что-то наговаривала. Не нам знать. Поила водой, умывала. Помогало. И на скотину этой водой брызгала. От испуга тоже лечила. Тоже в бане лечила» [1, 77, Ф.Е.Паклина].

«Охо-хо-хо, – вздохнула рассказчица – кто лечит, кто калечит. Вот, сказывали, была в деревне семья одна. Односельчане считали, что мать и дочь в этой семье были ведьмами. Мать звали Аксиньей. Также говорили про них, что они могли оборачиваться. Были оборотни. Одна женщина возвращалась с работы. Вдруг из ихнего дома выскочила черная кошка и вцепилась ей в ногу. Женщина очень испугалась, но сбросила её с ноги. Все думали, что это Аксинья в кошку оборачивалась».

Также она наводила порчу. На ниточке завязывала узелки. Нитку кладут на землю, кто её переступит, у того рези в животе начинались. Потом к ней же лечить шли эти рези. Могла и из-за мести порчу наводить, но чаще ходили к ней, чтобы лечиться» [1, 79].

Былички переплетаются и с семейными преданиями. Она была Пелагея жила до замужества в деревне Камыши. Она рассказывала вот как: когда пойдут вечером гулять, за ними свинья бегала. Парни решили эту свинью побить. Тогда девки заманили свинью, а парни палками избили. Наутро старуха Зиновья была вся избитая. Тогда все поняли, что этой свиньей была именно она.

Также и колесо на вечерках каталось за молодыми парнями и девками. Это колесо ловили и подвешивали на верёвочку, а на утро оказывалось, что это человек» [1, 80, В.Ф. Глебова].

По традиции передаются былички о порче оставленного без присмотра ребенка. Народная педагогика устными текстами давала урок заботы о ребенке: «Ребенка нельзя оставлять одного в бане. Его нечистый обменяет. Был такой случай: оставили одного. Его черти и подменили. После бани принесли домой, положили в коляску. А он перестал расти, а изо рта пошла слюна» [1, 74].

Круг быличек о необычных действиях людей расширяется за

счет мотивов общения человека с домовым. Его до сих пор подкармливают как хозяина дома. Без него не входят в новый дом. Уезжая из старого, его приглашают сесть на веник и отправить на новое место жительства. Ему поручается и новая скотина, приведенная во двор. Хозяйка просила: «Дедушка-буканушка, люби мою скотинушку» [1, 74].

Сопоставление материалов, собранных в Вознесенском, с записями в других регионах страны убеждает в том, что репертуар фольклорноносителей отмечен многожанровостью и связью с действительностью.

Фольклорные, этнографические, исторические материалы «отражают время и условия, в которых жили или живут исполнители фольклорных произведений, все изменения в их жизни и мировоззрении, их личное восприятие и оценку всего происходившего и происходящего» [14, 5]. Время наложило отпечаток на отбор исполнителями песенного материала. Трудные судьбы зауральцев-знатоков фольклора, переживших разные реформы, способствовали утверждению произведений о раскаянии людей, доброте, заботе о стариках и детях, а также о неприятии жестокости, эгоизма, предательства. Приведем две популярные в селе песни. Одна из них – фольклорный вариант стихов С.Т. Аксакова:

Ехали солдаты со службы домой,
На плечах погоны, на грудях кресты. /2р.

Едут по дорожке – родитель идёт. /2р.

- Здравствуй, мой папаша.

- Здорово, сын родной. /2р.

- Расскажи сыночек про службу свою. /2р.

- Расскажи, папаша, про семью мою. /2р.

- Семья, слава богу, прибавилась. / 2 р.

Женка молодая закон нарушила, /2р.

От чужого мужа сыночка родила. /2р.

Сын отцу ни слова, садится на коня. /2р.

Подъезжает к дому к родительскому. /2р.

Мать встречат с улыбкой, жена-то во слезах. /2р.

Малого малютку держала на руках. /2р.

Заблестала шашка во правой руке. /2р.

Слетела головка с неверной жены. /2р.

- Что же я наделал, чего же я набедил, /2р.

Женку я зарезал, дитю осиротил, /2р.

Жёнку похоронят, меня в Сибирь сошлют, /2р.

Малого малютку в приют отдадут /2р.

[1, 89, М.Ф. Гомзякова 1930 г.р.]

От Марии Федосеевны записана баллада о трагедии женщины и ее детей, преданных главой семьи из-за любви к «новой мамоньке». Баллада осуждает вероломство донского казака, вызывает уважение к великому сердцу матери и сострадание к сиротам:

Из-под камушка, камня чистого

Протекла река, речка быстрая.

Протекла река, речка быстрая,

Как на той на реке дева мылася,

Как на той на реке дева мылася,

Дева мылася, промывалася,

Дева мылася, промывалася

Да в гробовую доску собиралася,

В гробовую доску собиралася.

Как казак донской вел коня поить,

Как казак донской вел коня поить,

Не коня поить, а жену топить,

Не коня поить, а жену топить.

Как жена мужу покорялася,

Как жена мужу покорялася.

Да низко в ноженьки поклонялася,

Да низко в ноженьки поклонялася:

- Да не топи меня, муж, рано с вечера,

Утопи меня, муж, ближе к полночи,

Да все соседушки спать улягутся,

Все соседушки спать улягутся,

Малы детушки успокоятся,

Малы детушки успокоятся.

Старшей дочери всё не спалося,

Старшей дочери всё не спалося,

Да она родную мать дождалася,

Она родную мать дождалася.

- Да уж ты, тятенька, где же мамонька?

Да уж ты, тятенька, где же мамонька?

- Да ваша мамонька ушла по воду,

Да ваша мамонька ушла по воду.

11 Шамшурка (шишмурка) – род чепчика в который замужние женщины прятали волосы.

Список литературы

- 1 Архив кафедры истории литературы и фольклора КГУ. Коллекция «Вознесенское – 2002».
- 2 Азбелев С.Н. Современные устные рассказы // Проблемы современного народного творчества. Русский фольклор. М.; Л., 1964. Т. IX.
- 3 Аникин В.П. Русское устное народное творчество: учебник для вузов. 2-е изд., и доп. М., 2004.
- 4 Аникин В.П. Теория фольклора. Курс лекций. М., 1996.
- 5 Выходцев П.С. Литература или фольклор // Русский фольклор: материалы и исследования. М.; Л., 1960. Т.V.
- 6 Голованов И.А. Константы фольклорного сознания в устной народной прозе Урала (XX–XXI вв.): дисс. д-ра филол. наук. Челябинск, 2010.
- 7 Грибанова О.Д. Региональное своеобразие зауральских топонимических преданий: автореф. канд. филол. наук. Челябинск, 2006.
- 8 Зеленин Д.К. Географические песни // Вестник воспитания. 1904. № 4.
- 9 Зырянов А.Н. Промыслы в Шадринском уезде: в 2-х частях. Шадринск, 1997.
- 10 Иванова Д.А., Мороз А.Б., Слепцова И.С. «Географические песни» в локальном песенном репертуаре // Актуальные проблемы современной фольклористики. Вып. 2. М.: Изд. МГУ, 2003. С. 122-171.
- 11 Ковпик В.А., Кулагина А.В. Песни о деревнях и их жителях в фольклоре Костромской и Нижегородской областей // Актуальные проблемы современной фольклористики. Вып. 2. М.: Изд. МГУ, 2003. С. 171-197.
- 12 Кутузов Б. Церковная «реформа» XVII века. М., 2003.
- 13 Любит – не любит. Частушки Зауралья / сост., автор вступит. статьи и коммент. В.П. Федорова. Курган, 1995.
- 14 Носители фольклорных традиций (Тудожский район Карелии) / сост. Т.С. Курец. Петрозаводск, 2003.
- 15 Подгорбунских Н.А. Семейные предания крестьян Южного Зауралья (Курганская область): автореф. канд. филол. наук. М., 1996.
- 16 Покровский Н.Н. Антифеодалный протест урало-сибирских крестьян-старообрядцев в XVII в. Новосибирск, 1974.
- 17 Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986.
- 18 Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб., 1994.
- 19 Федорова В.П. Фольклорная находка А.Н. Зырянова на карте русской культуры // Зыряновские чтения: материалы межрегион. научн-практ. конференции (Курган, 14-15 декабря 2004 г.). Курган, 2004. С. 13-16.
- 20 Христианство: энциклопедический словарь: в 3 т. М., 1995. Т. 2. С. 142.

Словарь устаревших и диалектных слов

- 1 Аркать – кричать.
- 2 Баска́я – красивая, хорошая.
- 3 Лёпочка – ленточка, полоска материала.
- 4 Ми́рские – православные.
- 5 Пасть – упасть.
- 6 Прихо́дная церковь – приходская церковь.
- 7 Упоко́ить – похоронить.
- 8 Файшо́нка – кружевная косынка (платок).
- 9 Хэзнуть – хворать, болеть.
- 10 Холостовать – участвовать в молодежных забавах досвадебного цикла.

2.2 Священная история и раскол в переводе с книжного на народный: переплетение устной и письменной традиций в исторической прозе зауральских старообрядцев (Е.В. Рычкова)

В ходе исторического развития старообрядчество формировалось как своеобразный этнокультурный феномен, на одном полюсе которого находилась книжная церковная культура, на другом – народная бытовая. Взаимодействие этих двух начал – книжного и народного, как известно, порождают сложные в семантическом и формальном отношении структуры [12, 223].

Полевые этнографические материалы, собранные среди старообрядцев Южного Зауралья, включают различные устные произведения. Это записи рассуждений информаторов на исторические темы, пересказы популярных сюжетов из Священного писания. Большинство имеет письменные аналогии, как канонического, так и апокрифического характера. Однако при этом они представляют собой примеры довольно свободной интерпретации известных текстов, построенные по законам развития традиционного или мифологизированного сознания [6, 58-76].

Едва ли не большую часть пересказываемых сочинений составляют апокрифы, со старообрядцами связывают книжную традицию их бытования. Известный исследователь древней книжности В.В. Мильков писал: «Старообрядцы слово в слово переписывали в свои тетради неканонические сочинения из древних сборников, которые ценились как все дониконовское. Конечно, староверам из народа были близки просто и ясно изложенные – да к тому же расцвеченные увлекательными фантастическими подробностями – сюжеты перешедшей от дедов книжности» [7, 41].

Использование даже наиболее «историчных» фольклорных жанров (эпосы, исторические песни и т.д.) для реконструкции реальных событий далекого прошлого всегда было дискуссионным. Как творчество основывается на особых художественных закономерностях, прежде всего, на многократной повторяемости архаических моделей, их типологической преемственности в поздних трансформациях [1, 8-9]. В этой связи «исторические» тексты старообрядцев, включающие сюжеты из священной истории и истории собственно раскола, мы рассматриваем исключительно как источники для исследования специфики их мировоззрения. а

также особенностей функционирования старообрядческой культуры в целом.

Старообрядцы, как и другие конфессиональные группы, видят окружающий мир сквозь призму Священного писания, к которому обращаются в разнообразных ситуациях, для объяснения тех или иных явлений, принятия важных решений, подтверждения собственных суждений и т.д. При этом образуются вторичные тексты (метатексты), С.Е. Никитина называет их «герменевтическими» [9, 18], которые через индивидуальную характеристику рассказчика (информанта), через используемые им риторические приемы, выбор сюжетов, ключевых слов, акцентирование на тех или иных событиях отражают ментальные особенности всего сообщества.

Можно выделить два типа источников, на основе которых создаются современные исторические предания. Это традиционные устойчивые сюжеты, которые фиксировались еще собираемыми XIX – начала XX в., почерпнутые из священных текстов (Библия, Жития святых, Минеи и др.), различных апокрифов, рукописных повестей, духовных стихов, лубочных картинок. Другой тип источников уже современный и отличающийся огромным разнообразием. Импульсом для живого народного творчества могут стать теле- и радиопередачи «о божественном», проповеди священников, газетные и журнальные статьи, иллюстрации в учебниках и т.д. Кроме того, в «божественном» ключе могут интерпретироваться истории из светской литературы, услышанные от односельчан, знакомых или соседей обычной житейской ситуации. Состав первоисточников, с одной стороны, свидетельствует об устойчивости традиции, с другой – о ее гибкости и адаптационных способностях.

Соотношение между письменным и устным текстом может быть различным. Как правило, это зависит от личности рассказчика. Наибольшая степень близости к тексту-оригиналу характерна для нарративов, записанных от наставников, уставщиков или рядовых членов общин, хорошо знакомых со Священным Писанием. Устойчивость и сходство образов питается книжной традицией, однако способы их межпоколенной трансляции, как показывают наблюдения, во многом опираются на развитую устную культуру. Нередко рассказчиками делаются лишь опосредованные ссылки на письменные источники. Их знакомство

с текстами происходило не путем самостоятельного изучения (чтения), а в процессе коммуникации. Информация могла быть получена много лет назад, в детстве, от старших родственников. «Нам дед книгу такую читал, там много интересного пишут, да нету теперь книг тех» [19, 6]; «Нам старики рассказывали, у них книги такие были, специальные» [18, 32] и т.д.

Собственно, для народной традиции не представляется существенным, в какой именно книге была записана пересказываемая история. Делается ссылка на книгу вообще, книгу, содержащую любое знание в области христианства. К характеристике такой «Книги» обычно прибавляется эпитет «старинный». «В старинных книгах писано», – самый распространенный риторический прием, предваряющий повествование или вкрапленный в его канву. В старообрядческой культуре старое, в противоположность новому, равнозначно безусловно правильно, авторитетно, проверенному време-нем. Для подтверждения истинности рассказа зачастую используется двойная апелляция к «старо-званным»: «Это из старинных книг все взято. Старые люди рассказывали. Они ведь ближе к божественному-то были, не как мы теперь» [20, 11].

Как показывают полевые материалы, в старообрядческой «народной Библии» преобладают евангелические сюжеты, что характерно и для других регионов и народных традиций [3, 231]. Ветхозаветные предания представлены рассказами о сотворении мира, человека, происхождении добра и зла, распространены нарративы о потопе и его последствиях. Выделить и как-то классифицировать отдельные мотивы бывает довольно сложно, так как выражена тенденция объединения в единый нарратив разных по содержанию, происхождению и функциональной направленности сюжетов, их свернутости. Как отмечает В.Л. Кляус, «свернутость повествовательной сюжетной фактуры задает вариирование при их реконструкции» [4, 8].

Вот один из рассказов о сотворении мира, записанный отставщицей Курганской поморской старообрядческой общины М.Е. Евсеевой (1923 г.р.), где довольно лаконично объединяются мотивы о сотворении мира, создании первых людей и грехопадении: «Ничего не было сначала. Все дух святой сотворил. Сотворил небо и землю, отличил людей, разделил ее. А потом людей, Адама и Еву. Из земли Адама сотворил и вдунул в него душу.

А потом он уснул, и он из его ребра достал и Еву сотворил. И вот стали жить. Сотворил сад, рай и какой-то плод там был. Яблоко. И он им запретил: “Вот это вы не ешьте, это зло”. А бес притворился змеем или как, забыла. Или человеком. Змей там был. “Съешь яблоко”. Она сначала отказывалась. А потом съела. Съела она этот плод, и у нее глаза открылись и видеть стала саму себя голую, стала закрываться. Сама съела и Адама накормила. И потом Бог их проклял и на землю отправил: “Будете своим трудом зарабатывать, будете детей рожать в болезни”» [20, 15]. Сравним с текстом, записанным у старообрядцев в Юргамышском районе Курганской области: «Вот так он целую землю нашу создал. Из ничего... Да ведь Бог сам, он ведь какой всемогущий. Наше солнце появилось не само, нет, не само. Его Бог наш Господь создал, и ведь еще до того, как человека создал...» [18, 56].

Приведенные тексты, если иметь в виду содержательную сторону, практически идентичны письменному оригиналу (Библия, Книга Бытия), однако продолжение легенды о сотворении мира, записанной в Юргамышском районе, довольно далеко от канона. Согласно этой версии, у Бога был брат, отношения с которым складывались не совсем гладко. Брат потребовал себе часть мира, «свой пай», результатом ссоры стало сотворение ада: «Господь-от сотворил небо. А этот брат еще выше взлетел и еще тел и еще небо сотворил. Господь еще выше взлетел и еще небо сотворил. Потом сдвинул этого брата, и тот глубоко в землю ушел. И уходит, уходит, уходит. А Бог ему сказал: “Живые сотворил. Иисову. И остановился. А Бог ему сказал: “Хоть грешники, хоть не люди мои будут, а мертвые – твои”. Хоть грешники, сразу идет грешники, все были у беса. Сейчас, кто молится, сразу идет к Богу, кто грешный – в ад» [18, 57]. Здесь древние космогонические представления (сотворение мира братьями-демиургами тесно переплетаются с христианской традицией: произнесение Иисусовой (у двоедан – строго Иисусовой) молитвы как надежное средство спасения в сложной жизненной ситуации (ср.: «Иисова молитва со дна моря достанет» [18, 23]). Далее, согласно легенде, Иисус спускается в ад и выводит пьяницами и блудницами. Хозяину ада наполнить его владения пьяницами и блудницами.

Логическим продолжением рассказа о сотворении мира нередко служит описание ада и рая, также со ссылками на пись-

менные источники, «старинные книги»: «Очень плохо писали. Горит огонь, как сера какая, а под серой той как смола. Блудники шибко кипят в смоле. Они вот как думают: “Никого нету, я вот тут один”. Друг друга они не видят. Уж очень страшно. А в раю, я читала, хорошо там жить. Там у каждого своя келья, они молятся. Речка бежит. Как-то написано, молочная ли чели, а другая – медовая. Деревья там растут красивые. В раю все друг друга знают по имени. Хорошо в раю-то, только не попадем мы, наверно, туда» [17, 43].

Самой страшной характеристикой ада здесь является одиночество грешников, страдание в одиночестве, их оставленность, забытость, обезличенность. Эсхатологическая идеология актуализировала для старообрядцев поиск прижизненного спасительного образа жизни, примеры которого черпались из житийной литературы. Путем обретения личного спасения, которому следовали известные христианские сподвижники, был уход в пустыни. Возможно, поэтому в приведенном нарративе райская жизнь не обезличена, как в аду («В раю друг друга все знают по имени»), а соответствует стандарту идеального иноческого жития, жития одинокого, пустынного: «Там у каждого своя келья. Они там молятся». Вместе с тем в тексте присутствует и сказочный, усиливающий привлекательность рая мотив о молочных и медовых реках.

Место рая определяют наверху, высоко, в небе. В духовных стихах утвердился образ рая, расположенного на высокой стеклянной горе. Дорога туда осмысливается в контексте христианских концептов духовного восхождения и аскезы, путем поста и молитвы, борьбы с греховным: «Вот ведь каждый шаг – грех, все, что делаем, думаем – грех. Вот и надо молиться, и все как надо делать, тогда только в рай. Хорошо там, да не попасть туда нам-то» [17, 43]. В то же время дорога в рай может представляться как преодоление вполне конкретных препятствий: скользкая, гладкая поверхность, по которой нужно подняться; тяжесть, давящая на плечи при подъеме (грехи) осязаема, почти материальна («тянут, тянут вниз, тяжелые, как камни»). Необходимостью быть готовым к таким трудностям часто объясняют обычай собирать обрезанные ногти в течение жизни и укладывать их в гроб к покойнику: «Чтобы было чем зацепиться-то там, чтобы легче на подъем» [18, 33]. Здесь выражена тенден-

ция вхождения текста в сферу актуальных верований, призванных объяснить, мотивировать обрядовые нормы, бытовые предписания, выявить их происхождение.

В народном сознании конструируются сложные многослойные тексты на библейские темы, включающие в себя и этиологические легенды, апеллирующие к Святому Писанию. Так, несколько подобных легенд содержится в составе распространенного нарратива о всемирном потопе, в них обосновывается, почему к разным животным, бывшим на ковчеге, нужно относиться по-разному: «Бог велел Нюю-праведнику взять на ковчег всех животных и птиц по паре. Ковчег большой был. Всех погрузили. И Ной усыпил всех. Сторожем на ковчеге Ной поместил собаку, чтобы, значит, никто самозвано не проник.

Сидит собака. А она была, как мы с вами, без шерсти, голенькая вся. Ветер, град, дождь, собаке холодно, а со службы не уйдешь. Волны выше дома, страшно. И вот подходит к собаке-сторожу дьявол: “Пусти, – говорит, – меня на ковчег”. Собака не пускает. Тогда дьявол напустил ишшо больше холоду: дождь, град, ветер. Собака совсем замерзла. Когда собака съежилась от холода, дьявол подполз к ней, стал обещать теплую шубу. Но собака опять не пустила. Дьявол подбавил дождя и граду, а сам оборотился в мышшь, мышшь-то? А тебе баку: “Пусти, собака. Много ли места займу, граду и ветру. дам шубу”. И опять ишшо больше поддал снегу, граду и ветру.

Тут собака не стерпела, пустила мышку-дьявола. Дьявол юркнул в ковчег и начал грызть корабль. Грыз, грыз, грыз, прогрыз все-таки. В дырку потекла вода, ковчег осел. Беда, потому что грыз ведь может. Тогда кошка кинулась на мышшь и съела ее. Уж здесь же был. Хоть вода была холодная, он все ж-таки заткнул своим хвостом дыру. Увидал это Бог и повелел: “Пусть к собаке прирастет шуба, но пусть она всегда живет во дворе. И в дождь, и в град, и в снег, и в ветер. Кошка пусть живет в доме, в избе – рядом с человеком”. Ужа Бог отметил звездочкой на лбу, чтобы от других гадов отличить. Ему было велено жить недалеко от человека, у воды. А человек должен оставлять ему молоко» [16, № 41].

Этиологический аспект легенды, свойственный народной легенде, еще более усилен в варианте Е.И. Вагановой (1903 г.р.) из деревни Дружининой Шатровского района: «У кошки рот пога-

ный вот почему. Когда потоп назначался, Бог предупредил Ноя. Тот собрал ковчег. Туда как-то пробрался дьявол под видом мышки. Его не пускали, но он все-таки пролез. Пролез и давай ковчег грызть. Вода пошла, ковчег наливается. Мышонок дальше грызет. Кошка кинулась и съела его. Спасла ковчег, а свой рот опоганила» [16, №80].

Нарративная мотивация некоторых религиозных и бытовых запретов и предписаний, их морализаторский аспект встречается и в евангельских сюжетах. Например, запрет стирать и вообще работать в церковные праздники: «Мария Магдалина, блудница, и собралась в церковь на пригорке. Там плескалась женщина, и она осудила грешницу, ну, мысленно осудила. Та ушла в пустыню. А осуждавшая полоскала в большой праздник. Сама осудила, а сама тоже не по правилам. Попала в ад» [17, 30].

Обряды, различные ритуальные действия, сопровождающие церковные праздники, их появление и необходимость соблюдаются также связываются со Священной историей и обосновываются в фольклорных текстах. Например, обычай красить яйца на Пасху: «Христос кровью своей покрасил яичко и раздавал потом ученикам своим. Давал и говорил: "Христос воскрес!" Поэтому надо яйца красить, оттуда пошло» [19, 22]. Другая легенда, записанная в Ильине Шатровского района, объясняет почему нельзя макать хлеб в соль: «Христос сказал Ивану Богослову: "Кому подам хлеб с солью, меня предаст". Ну, ладно. Вот макнул Христос в солонку и подал хлеб Иуде. Иван Богослов понял, что предаст Христа Иуда» [15, №21].

Таким образом, «народная Библия» тематически оказывает-ся гораздо шире своего канонического оригинала, а структурообразующим элементом ее служит народная этиология.

Характерной чертой устных пересказов священных текстов является упрощение сложных теологических концепций, приятие жение их к реалиям крестьянской жизни, оперирование понятными, простыми категориями. «Упрощение» Священной истории иногда происходит еще и за счет смешения в устных легендах на библейские темы различных повествовательных жанров, определяющих манеру и стиль изложения. Так, история Лота в зауральском варианте сблизилась в жанровом отношении с бытовой сказкой о смекалистом крестьянине, перехитрившем черта: «Лот был, брат у Ноя. И попал в ад, попросил Бога-то помочь»

а Бог ему: "Сам хитер, сам выскочишь". Думал, думал. Взял палку, стал мерять ад. В одну сторону, в другую. Сделал крест из палки. Сатана ему говорит: "Что ты меряешь?" "Хочу здесь церковь построить". "Ах, так!" И вышвырнул его из ада, как пробку» [17, 56].

В старообрядческом своде «народной Библии» выделяется ряд особо значимых событий в Священной истории, поворотных, кризисных этапов, символически повторяющих время первотворения. При этом набор сюжетов, подвергающихся толкованию и дальнейшей трансляции, расстановка акцентов при устной интерпретации письменных текстов представляются неслучайными и специфичными для старообрядческой традиции. Формирование исторического нарратива или автобиографического повествования происходит, согласно Б.А. Успенскому, благодаря системе коммуникативных фильтров, отсеивающих незначимые элементы опыта и конструирующих этот опыт в том виде, в котором он может быть пригоден для социального использования [13, 72-75]. Описанная закономерность проявляется в процесс коммуникации письменных текстов. Как показывают полевые материалы, макроуровне, на уровне отбора включаемых в одно Священная история рассматривается старообрядцами в одном ключе с историей раскола, соотносится с ней, и тексты строятся на поиске аналогий между событиями библейскими и событиями послераскольными. Так, легенда о потопе в устном пересказе оказывается непосредственно связанной со старообрядческой мифологией, наказанием за грехи и новым ожиданием конца мира: «Раньше был всемирный потоп. Люди жили продолжался. Потом, Бог не выдержал. 40 дней и 40 ночей продолжался. Перед светом концом полетят железные птицы, потекет река огненная. Сейчас-то мы все беззаконники, не верует никто. Но это беззаконие не пройдет. Господь он сперва уничтожит нас: кого на войне убьет, кто помрет, а потопа больше не будет грешить будут. Страшный суд скоро. А потопа больше не будет» [18, 45]. «Мама рассказывала про Ноев потоп. Люди начали грешить, перестали верить в Бога. Бог бился-бился с имя, а оне пуще, перестали верить в Бога. Бог предупредил, что найдет потоп. А люди что? Как пили, матерились, курили, не верили,

не почитали родителей, так и продолжали...И вот наступил потоп» [19, 12].

События Священной истории оказываются для старообрядцев непосредственно связанными с историей раскола православной церкви. Раскол представляется точкой отсчета мировой истории, по которой определяется вектор дальнейшего развития человечества. Начало христианства и появление старой веры совпадают: «По которой вере Иисус Христос родился, по такой вере мы и живем»; «У мирских вера идет с 1666 года, а нашей поморской уже две тысячи лет. Недавно отмечали» [20, 33].

Развитое субконфессиональное сознание двоедан края проявилось в ряде сюжетов, содержащих «географическую этимологию»: «Двоеданская вера крепкая. Она не всем по нюху. Одна собралась много, много народу и сказали: "Не будем знать старую веру, хотим новую, чтоб послабже". Стало быть, взбунтовались. У нас ведь как: молись, посты держи, не кури, не пей, не матерись, чай не пей. Собралась много, значит, – весь мир. Они и стали поэтому мирскими, а наши – двоеданскими. Наших Они и сослали в Сибирь на речку Керженку. Поэтому нас называют кержаками – мол, жадные и дикие. Какие мы дикие? Какие жадные? Люди как люди. Только заядлые на веру и работу. А как другие ученые рассказывают – это все неправда» [15, №32]. «Когда начались гонения на веру, некоторые ушли в Поморье, их стали называть поморцами. Кержаки ушли в керженские леса, поэтому их так называют. Мы поморцы, наши прадеды пришли с Поморья и основали Камаган. Раньше здесь сплошной лес был. И вот они деревья пилили. И прямо на пнях новые дома ставили» [17, 3].

Основной причиной раскола называют исправление церковных книг, которое воспринимается как посягательство на святыню, имеющее необратимые последствия для настоящих христиан: «Изменили все книги. Печатали с ошибками. Изменять нельзя ни слова, не прибавить, не убавить, не переставить. Если изменишь, анафема будет. А они ишь чего удумали – книги переписывать» [20, 15]. Облегчение веры, ее упрощение, искажение характеризуют в представлении двоедан виновников реформы – Никона и царя Алексея Михайловича: «Раньше-то какой-то патриарх Никон он смягчил веру, ему тяжело показалося. Кто тоже захотел полегче, за ним пошли, а двоедане –

нет. Никоняне говорят, и посты соблюдать не надо» [17, 55].

Действия реформаторов, описанные современным языком, совершенно кощунственны, главное в них – профанация свято-сти, пренебрежение к важнейшим, неприкосновенным вещам: «Никон стал изменять законы старинные. Посадил писать людей неграмотных, пьяные, неграмотные, буквы пропускали, молитвы перепутали. Места пропускали. Как же им святое дело доверили? Разве же можно так?» [20, 18].

История о Соловецком бунте, которая нашла отражение в целом ряде документальных и художественных памятников, также получила своеобразную трактовку в устном слове зауральских старообрядцев. Мотив возмездия, постигшего царя за отданный им приказ о разорении Соловецкого монастыря, варьируется в легендах двоедан: «Войска ушли, а у царя стало расти брюхо. Он послал гонщиков, чтобы не разоряли монастырь. Навстречу гонщику ехал другой гонщик с известием, что Соловецкий монастырь разорили. Они встретились, к ним подъехал третий гонщик, сообщивший, что у царя пузо лопнуло. На Соловках кто уцелел, ушел в ущелье возле моря. Они стали называться поморцами» [14, 47].

Любопытный нарратив о наказании царя за кощунственный поступок записан в Юргамышском районе: «К царю пришел ангел и сказал ему: "Разоришь монастырь, лопнешь". Царь не послушался, послал войска, монастырь разорили, а царь Ирод лопнул» [17, 35]. Интересно, что главным действующим лицом представлен здесь царь Ирод – библейский персонаж.

Одной из закономерностей функционирования традиционного сознания является особенное отношение к категории времени, когда линейно только время выстраиваются друг за другом, обобщения этого отрезка логично выстраиваются в некое «пространство» (замужество или женитьба, рождение детей или другого плана – война, например, и т.д.) А все, что было раньше, находится в некоем «пространственно-временном поле», легко меняется местами и мифологизируется [5, 145]. Отсюда и неожиданное, на первый взгляд, перевоплощение царя Алексея Михайловича в царя Ирода. Дуается, здесь также проявился принцип отождествления, когда за одним словом закрепляется только одно понятие [6, 334]. В данном случае ключевое понятие «царь», то есть гонитель веры.

О Никоне тоже могут говорить «царь» – «царь Никон». Неправильное же внешне воплощение слова влечет за собой и абсолютную смену его значения, как, например, в написании имени Бога: «Исус – это Христос, а Иисус – это другое, это антихрист» [17, 41].

Особое место в репертуаре зауральских старообрядческих исторических преданий о расколе занимают рассказы о его «главных виновниках», которые однозначно наделяются отрицательными характеристиками: честолюбием, жестокостью, малодушьем, сговором с Антихристом.

О том, что Никон стал сознательным заместителем дьявола на земле, повествует легенда, записанная в Ильине Шатровского района: «Один раз работник Никона чистил ему сапоги и увидал под стелькой одного из них распятого, а под стелькой другого – лик Богородицы. Испугался работник, побежал к Никону, смотрит, а он мертвый лежит – и руки скрещены. Работник совсем не в себе стал, сделался в большой перемене от себя. Выбежал от испуга. Слышит, колокольчик к дому, а в карете Никон. Работник к нему: “Я тебя сейчас мертвым видел”. – “Я, – отвечает Никон, – душой во аде был. И было мне приказано сделать новый церковный закон. Преследовать будут старую веру”. Работник сбежал в Соловецкий монастырь, там все рассказал. Там уже на чеку были, стали землю копать, чтобы свои книги спрятать. Глядь, а там уже новые приготовлены...» [16, 91].

Если патриарх представлен в преданиях зауральских двоюродных братьев, осознанно совершающий выбор в пользу Антихриста, то государь Алексей Михайлович обвиняется в излишней доверчивости, неспособности вникнуть в суть дела: «В церкви стало все по Никону, супротив солнца. Венчаются против солнца. Царь куда-то собирался в командировку. Никон ему подсунул грамоту. Царь подмахнул, а потом поздно было: царское слово не ворочают» [14, 54].

Устные предания о гонителях «истинной» веры не оставляют виновников безнаказанными. «Лопнул» царь Алексей Михайлович. Недостойная жизнь патриарха Никона заканчивается недостойной смертью, и на этом делается акцент: «Никон он патриарх был, он и людей обманул, и к нашим старообрядцам не пристал, и к тем. Так потом и помер. Просто так, сам себе. Как он сейчас? Кому православный – богу или бесу? И это бросил,

и к тому не приклеился. Как скотина помер» [18, 22]. Смерть Никона в одиночестве, в неприкаянности и всеобщем забвении – такова расплата за грехи, согласно логике нарратива.

В предании, записанном в Карасях Мишкинского района от старообрядки Ф.П. Евдокимовой (1921 г.р.), в биографии главного учителя и гонителя, осмысленной в рамках житийного жанра, появляется мотив искреннего покаяния в совершенных злодеяниях: «Царь Никон объявил царю Алексею и всем: “Я буду самым главным”. Царю Алексею это не понравилось, не стал принимать в застолье, оттолкнул на 100%. Никон ушел в монастырь. Был там семь лет. Ждал, что Царь Алексей простит и поклонится ему. Там и умер. Но перед смертью устроил себе самосуд: “Я не прав был, изменил святой вере, много людей уничтожил”. Извинялся как бы сам перед собой» [19, 15]. Текст изобилует конкретными подробностями, призванными придать повествованию историческую достоверность, а современный язык рассказа («оттолкнул на 100%», «устроил самосуд») снимает дистанцию между событиями прежних веков и сегодняшним рассказчиком.

Мотив раскаяния гонителя «истинной» веры не является специфичным для зауральской устной традиции, он встречается в материалах других регионов. Согласно старообрядческой устной традиции, если даже Никон сам не осознал в итоге свою греховность, сознательную ответственность за содеянное понесли его близкие. Так, в предании, зафиксированном в середине XIX в. и широко распространенном среди старообрядцев в Вятской губернии, крест покаяния взяла на себя жена Никона. Узнав о несправедливости наказания, она постригалась в монахини и посвятила остаток жизни молитвам за гонимых и несправедливо обиженных: «Никон сначала торговал хлебом. По своим торговым делам был однажды в каком-то городе, он зашел в темницу. Никон действительно предсказал ему, что он будет царем. Никон действительно сделался царем. Он приблизил к себе этого бесноватого. Когда внушению поручил ему переделать божественные книги. Когда служба стала совершаться по новым книгам, царица, жена Никона, однажды вздумала побывать в церкви. Только что она хочет вступить в церковь, видит, вылетает из церковных дверей злая потой голубь и говорит ей: “Не ходи в церковь. Никон, муж твой, новыми книгами выгоняет меня из церкви навсегда”. Царица после этого развелась с мужем и удалась в скит» [10, №34].

В целом путь старой веры представляется мученическим. В глазах ее современных приверженцев многочисленные страдания, которым подвергались их предшественники, служат подтверждением особой миссии «старой веры». Принадлежность к ней требует мужества и постоянной готовности к испытаниям: «Никон ввел телесное озлобление, убивал и жег»; «Истинные христиане всегда будут в гонении» [20, 20, 21].

Известная исследовательница старообрядчества Е.М. Сморгунова проводит параллель между рассеянием русских староверов и библейским Исходом, отмечая некоторые изоморфные черты, прежде всего изморфизм начальных и конечных точек. Причиной было избавление от рабства, как иудеи уходили из Египетского плена, так и старообрядцы уходили из рабства наступающего царства Антихриста. Для иудеев конечной целью была Земля обетованная, а для старообрядцев – утопические Китеж-град и Беловодье [11, 178].

Мотив «побега» встречается практически в каждом нарративе об истории раскола: «Бежали от гонений в леса, на окраины»; «Гонения были. Все побрелись куда попало. Особенно священики, им больше досталось».

Отголосок мессианства слышится и в представлениях о старообрядчестве как о бывшем с начала мира, лежащем в основе всех религий, возникших впоследствии: «Старики говорили, что раньше была одна вера. Наша, старая. А потом все переменилось. Сейчас ищут где проще молиться. Где не надо много молиться, туда и идут» [17, 32].

Итак, специфика старообрядческой культуры, как и любой другой, во многом определяется мировоззрением ее носителей. Старообрядческая культура ориентирована на традиционализм как на главный принцип и строится на переплетении устной и письменной традиций. Осмысление книжных текстов и преобразование любой информации из внешнего мира происходит у старообрядцев в категориях традиционного сознания. Все это находит воплощение в бытовании исторических легенд и апокрифов.

Догматическое учение и канонические предписания, являющиеся результатом специальной богословской рефлексии и изложенные в письменных сочинениях (трудах «святых отец»), находятся как бы над повседневной жизнедеятельностью человеческого коллектива. Рассмотренные герменевтические тексты

(тексты-толкования Священного Писания) служат своеобразным переводом с книжного языка на язык крестьянских народных представлений важнейших основ вероучения. Включение книжных текстов в сферу актуальных верований (этиологических легенд) и использование известного приема, позволяющего объяснять события прошлого с помощью или на примере событий настоящего, способствуют адаптации коллективного религиозного опыта в повседневности.

Специфика культуры проявляется, на наш взгляд, уже на уровне отбора книжных текстов, подвергающихся толкованию и включаемых в процессы коммуникации. В Священной истории и истории раскола зауральскими двоеданами выделяются наиболее значимые (ключевые) моменты, задающие основную историческую перспективу и позволяющие расположить в сюжетной последовательности и взаимосвязи друг с другом все основные события.

В устной традиции исторические предания о расколе и сюжеты Священной истории выстраиваются в результате поиска аналогий, соответствий, совпадений друг с другом, оказываясь тесно взаимосвязанными. Совпадают начало мира и появление старой веры, Ноев потоп и ожидаемый в скором будущем конец света и т.д. Сопоставление содержания канонических текстов и значимых в истории сообщества явлений и событий служит старообрядцам способом аргументации истинности собственного вероучения и способствует формированию позитивной групповой идентичности, укреплению конфессионального сознания.

Список литературы

1. Виноградов Л.Н. «Мера историзма» фольклорных текстов: повторяемость архаических стереотипов // История и культура. М., 1991.
2. Волкова Т.Ф. Литературные и исторические сюжеты в устной интерпретации печерских крестьян // Старообрядчество: история, культура, современность. Материалы. М., 2000.
3. Каспина М.М. Феномен смешения разных традиций, возникающий при пересказах информантами библейских сюжетов // Сны Богородицы. Исследования по антропологии религии. СПб., 2006.
4. Кляус В.Л. Сюжетика заговорных текстов славян в сравнительном изучении. М., 2000.
5. Кучепатова С.В. О некоторых закономерностях современного традиционного сознания // Судьбы традиционной культуры. СПб., 1998.
6. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Избранные статьи. Том 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.

- 7 Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. М., 1999.
- 8 «Народная Библия»: Восточнославянские этимологические легенды. М., 2004.
- 9 Никитина С.Е. Об устных герменевтических текстах в русских конфессиональных культурах (на материале полевых исследований) // Актуальные проблемы полевой фольклористики. М., 2004. Вып.3.
- 10 О раскольниках Вятской губернии // Вятские губернские ведомости. 1859. №34.
- 11 Сморунова Е.М. Библейский Исход и рассеяние русских староверов: некоторые изоморфные черты // От бытия к Исходу. Отражение библейских сюжетов в славянской и еврейской народных культурах. М., 1998.
- 12 Толстой Н.И. Язык и народная культура. Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.
- 13 Успенский Б.А. История и семиотика: восприятие времени как семиотическая проблема. Статья первая // Труды по знаковым системам. Тарту, 1988.
- 14 Федорова В.П. Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья. Курган, 1997.
- 15 Архив кафедры истории литературы и фольклора КГУ. Коллекция «Ильино-86».
- 16 Архив кафедры истории литературы и фольклора КГУ. Коллекция «Ильино-91».
- 17 Архив кафедры истории литературы и фольклора КГУ. Коллекция «Скоблино-2002».
- 18 Архив кафедры истории литературы и фольклора КГУ. Коллекция «Гагарь-2003».
- 19 Архив кафедры истории литературы и фольклора КГУ. Коллекция «Мишкино-2004».
- 20 Архив кафедры истории литературы и фольклора КГУ. Коллекция «Курганская поморская старообрядческая община».

2.3 Структурные особенности и образная система топонимических преданий (О.Д. Постовалова)

Объектом пристального изучения современной фольклористики является мотив, его место и функции в произведении. Понятие «мотив» было введено А.Н. Веселовским. Под мотивом он понимал простейшую повествовательную единицу, «образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [8, 305]. «Признак мотива – его одночленный схематизм» [8, 301]. Образный характер мотива подчеркивает и О.М. Фрейденберг: «Распространение и конкретизация сюжетной схемы сказываются в выделении мотивом образности, которая передает эту схему в ряде обособленных, отождествленных с яв-

лениями жизни подобий». И далее: «Мотив есть образная интерпретация сюжетной схемы» [37, 222].

В отличие от А.Н. Веселовского и О.М. Фрейденберг, В.Я. Пропп доказал, что мотив не элементарен, расчленим и не устойчив, т.е. подвержен варьированию: «Мотив разлагается на <...> элементы, из которых каждый в отдельности может варьировать» [27, 18]. Вариации этих элементов составляют мотивы произведения. В.Я. Пропп выделяет следующие элементы мотива: субъект – центральный персонаж; объект, на который направлено действие; обстоятельство (чаще всего функция героя) или состояние; обстоятельства действия, определяющие локально-временные рамки произведения. На материале сказки В.Я. Пропп приходит к выводу о том, что стабильным элементом мотива является действие героя, или функция персонажей, в то время как другие элементы лабильны и определяются функцией героя: «Меняются их действия, или атрибуты) действующих лиц, не меняются их действия, или функции... Это дает нам возможность изучать сказку по функциям действующих лиц» [27, 19]. Таким образом, в теории В.Я. Проппа семантическое единство мотива распадается на набор субъектов, объектов и предикатов. Собственно направлено на мотив, так как основное внимание исследователя направлено на функции персонажей. Но уже в монографии «Исторические корни волшебной сказки» В.Я. Пропп вновь обращается к понятию мотива, сопоставляя мотивы с мифологическими представлениями и обрядами. Следовательно, наряду с понятием функции существует и понятие мотива, функция персонажа не заменяет мотива.

Изучение мотива с точки зрения его структуры продолжено Е.М. Мелетинским. Рассматривая структуру мотива, ученый приходит к выводу о том, что действие персонажа (функция) является не только стабильным, но и доминирующим элементом мотива: «Мы предлагаем рассматривать мотив как одноактный микросюжет, основой которого является действие. Действие в мотиве является предикатом, от которого зависят аргументы-актанты (агенса, пациенс и т.д.). От предиката зависит их число и характер» [19, 117]. Но в современных исследованиях С.Ю. Неклюдова и Е.С. Новик [23; 24; 25] доказано, что элементы мотива взаимосвязаны и взаимоопределяемы. Характер действия может зависеть от характеристики как субъекта, так и объекта. С.Ю. Неклюдов

отмечает: «Тип действия может быть определен даже качеством места, к которому оно приурочено» [24, 224]. Несмотря на структурную разложимость мотива, Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик под мотивом понимают прежде всего семантическое единство. Мы будем исходить из понимания мотива как семантического целого, но при этом будем рассматривать и его структурные элементы. Нам ближе определение мотива, данное Н.А. Криничной: «Мотив, как правило, составляют следующие элементы: субъект – центральный персонаж; объект, на который направлено действие; само действие (чаще всего это функция героя) или состояние; обстоятельства действия, определяющие локально-временные рамки предания, а также обозначающие способ действия» [16, 2-3]. Ядром мотива Н.А. Криничная, как и Е.М. Мелетинский, считает действие-предикат, поэтому при выявлении мотива в произведении мы будем оставлять приоритет за действием.

В настоящее время мотив изучается не только как элемент сюжета, но и как категория фольклора, «как феномен культуры вообще» [28, 183]. «Мы приписываем статус мотива в основном тем структурам, чья повторяемость распространяется далеко за пределы текста, а значение возводится к над- или подтекстовым уровням» [22]. Б.Н. Путилов отмечает: «Мир фольклора состоит из безбрежного (впрочем, поддающегося в конечном счете систематизации и учету) множества мотивов, выражаемых через мотивы» [28, 183]. Мотивы являются теми единицами, которые составляют традицию того или иного жанра, традицию фольклора в целом. В частности, С.Ю. Неклюдов указывает: «... фонд мотивов – это “словарь” традиции» [24, 224]. В последних исследованиях С.Ю. Неклюдов вводит понятие авантекста. В данное понятие входят мотивы, сюжетные, композиционные и жанровые модели, стилистические клише, т.е. все элементы, из которых составляется фольклорный текст. По мнению ученого, стилистически оформленный вид. «При каждом исполнении текст как бы заново монтируется по определенным моделям (сюжетным, композиционным, жанровым). Его конструктивные элементы – тематические (мотивы) и стилистические (“общие места”, формулы и пр.) – выбираются из предоставляемого традицией ассортимента...» [22], т.е. выбираются из авантекста.

Представление о мотиве как о структурном элементе про-

изведения, существующем в тексте, и как о явлении до текста, интертекстуальном, предполагает два уровня изучения – синтагматический и парадигматический: «Мотив может быть в известном смысле уподоблен слову: он функционирует в сюжете, который соответственно можно рассматривать как речь (“parole”), но он существует реально и на уровне эпоса в целом, который мы вправе трактовать как “язык” (“langue”)» [28, 145]. О двух уровнях значений мотивов говорит и С.Ю. Неклюдов, выделяя «два семантических слоя мотивного фонда: поверхностный и глубокий» [24, 227]. К древней семантике мотива обращался и В.Я. Пропп, рассматривая исторические корни волшебной сказки. Выявление и изучение архаических значений мотивов, рассмотрение их эволюции в жанре преданий – одна из задач работы Н.А. Криничной «Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры». Реконструкция глубинных архаических значений мотивного фонда – задача несомненно важная. Такое изучение позволяет выявить историю мотива от архаики до позднейших наслоений и показать историю развития определенного жанра и фольклора в целом.

Изучение глубинных значений мотива помогает понять и построение сюжета произведения. Каждый мотив изначально обладает определенной семантикой, которая задает сюжет, предопределяет его сочетание с другими мотивами в сюжете. Семантическую валентность мотива подчеркивал А.Л. Бем: «Мотив потенциально содержит в себе возможность развития, дальнейшего нарастания, осложнения побочными мотивами. Такой усложненный мотив будет сюжетом» [32, 9]. Семантическая валентность мотивов зависит и от жанровой природы произведения. В произведениях определенного жанра мотивы располагаются не в случайном порядке, они взаимоопределяемы, что показал на примере эпоса Б.Н. Путилов: «Семантика мотивов (и их эволюция) связана с истоками, с одной стороны, и их применением в сюжетах, а следовательно, с постоянным переосмыслением соответственно сюжетным замыслам и принципам жанровой системы – с другой» [28, 191]. Поэтому изучение мотивов необходимо не только внутри конкретных сюжетов, но и в пределах определенных жанров. Каждый жанр из общесюжетного фонда выбирает именно те мотивы, которые отвечают его функциональной установке на осмысление того или иного аспек-

та действительности. Внутри жанра мотивы продолжают развиваться и изменяться по его законам. Нередко определенный мотив присутствует в разных жанрах. При этом реализация мотива, его структурные особенности в различных жанрах неодинаковы. Интересны в этом отношении наблюдения Н.Е. Котельниковой за жанровым составом нескладочной прозы о добыче клада [13; 14; 15]. Произведения о добыче клада неоднородны в жанровом отношении. Для того чтобы выяснить жанровую принадлежность произведения, Н.Е. Котельникова создает абстрактный конструкт, «представляющий отвлеченную, максимально полную модель повествования о кладах» [14, 111]. Вот эта модель:

		поведение			
кем		Облик клада		Кто	
Был положен	Местоположение	клад	Условия овладения кладом	вступает в контакт с кладом	Последствия контакта с кладом
как		Облик охранника		Как	
		поведение			

В схеме Н.Е. Котельниковой выделены основные элементы сюжета о добыче клада: облик клада, его местоположение и условия овладения. Это не что иное, как мотив добычи клада. Данный мотив притягивает семантически валентные мотивы: мотив захоронения клада (первая часть схемы) и мотив последствий вступления человека в контакт с кладом. Произведения, в которых центральное место занимает образ клада, служащий воплощением мифологических представлений, Н.Е. Котельникова относит к жанру быличек. В остальных жанрах актуализируются другие элементы схемы. «Если клад связан с историческим лицом, народом или событием, повествования в нем тяготеют к

системе исторической прозы, соединяются с историческими сюжетами и могут примыкать к циклам преданий об этих лицах, событиях и народах» [14, 113]. В данном случае актуализируется первая часть схемы: кем был положен клад. Образ клада отходит на второй план. Если акцент на том, кто овладевает кладом и как, то это сказка или анекдот. Основное внимание в данных нарративах не на образе клада, а на действиях человека. Повествование приобретает развлекательный характер. Произведения, где на первый план выходит образ хранителя или искателя клада, которые оцениваются с христианской точки зрения, Н.Е. Котельникова относит к жанру легенды. Но, на наш взгляд, для жанра легенды характерна дидактическая функция, а следовательно, должен быть поучительный финал. Поэтому должна реализовываться и еще одна часть схемы: последствия контакта с кладом (нечистой силой). Только такой нарратив можно отнести к жанру легенды. В бытовом рассказе доминируют образ клада и образ его добытчика. Этим произведениям не присущи элементы фантастики. Их героями являются современники рассказчика.

Итак, один и тот же мотив в разных жанрах актуализирует определенный структурный элемент, который в свою очередь может притягивать семантически валентные мотивы и образы. Исследование Н.Е. Котельниковой позволяет сделать вывод о том, что изучение всего богатства значений, выражаемых мотивами, невозможно без анализа их в конкретном жанре, сюжете, так как только в рамках жанра реализуется определенное значение мотива, преобладает тот или иной структурный элемент. Следовательно, мотивный анализ произведений позволяет глубже понять и изучить определенный жанр, особенности его поэтики и построения. Анализ мотивов важен и при изучении переходных форм, форм межжанрового сопряжения и взаимодействия. Рассмотрев все возможные реализации схемы, Н.Е. Котельникова отмечает, что «повествования только тяготеют к выделенным жанрам, оставаясь переходной формой. Данные модели не могут отразить всей сложности художественной структуры, на которую влияет множество факторов» [14, 116].

Обратимся к топонимическому мотиву. Топонимический мотив – это мотив, раскрывающий происхождение и/или объясняющий название географических и других объектов. Топонимический мотив прочно связан с топонимом. Названия географических

объектов объясняются различными событиями, явлениями и фактами окружающей жизни, значимыми для человека. Отсюда и многообразные версии топонимического мотива. Н.А. Криничная в работе «Предания Русского Севера» (1991) выделяет десять разновидностей топонимического мотива. Еще одну версию топонимического мотива – «происхождение названия селения от наименования местности, в которой оно было основано» – исследователь привела в монографии «Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры». Выделенные Н.А. Криничной версии топонимического мотива предлагаем рассмотреть на материале зауральских топонимических преданий.

1 Одной из широко распространенных версий топонимического мотива, по мнению Н.А. Криничной, является объяснение названия именем, прозвищем или фамилией человека. Это так называемый посессивный тип образования топонима. Обычно такие топонимические предания имеют узлокальный характер и «несомненно основываются на реальных фактах, что подтверждается лингвистическими и этнографическими исследованиями» [16, 70]. В зауральской традиции данная версия топонимического мотива также является одной из широко распространенных. Название деревни Губаново произошло от фамилии ее основателя: «К концу XVIII века – началу XIX южная часть Куртамышского уезда была еще слабо заселена. Сюда и приехал в 1800 году зажиточный крестьянин по фамилии Губанов. От фамилии первого поселенца произошло и название деревни – Губанова. На избранное Губановым место жительства стали переселяться и другие крестьяне» [2].

Как правило, предания, объясняющие названия именем человека, не содержат поэтических подробностей, чем резко контрастируют с топонимическим преданиям, основанным на народной этимологии и построенным на фантастическом сюжете с широким использованием образительно-выразительных средств. Они существуют в форме коротких сообщений. Предания с развернутым сюжетом в Зауралье единичны. Об Иванушкиной горе, расположенной в Катайском районе, на берегу реки Синары, в народе рассказывают удивительно трогательную историю: «Давно это было... Среди березового леса стояла небольшая усадьба, в которой жила помещица, владелица недалеко расположенной водяной мельницы. Жестокая, своенравная

была помещица. И не только с окрестными крестьянами была она такая, но и своего единственного сына Ванюшу держала в ежовых рукавицах.

Но вот бывает же такое: не в мать пошел характер сын – был тих и приветлив, мягок и ласков в обращении, за что и любили его крестьяне и называли ласково Иванушкой. И полюбились ему простая крестьянская девушка, да так полюбились, что души он в ней не чаял и не видел для себя иного счастья, кроме как с ней одной. Да не суждено оно им было: мать Ванюши резко воспротивилась, запретила ему и думать о мужичке. И как ни умолял сын – осталась непреклонной.

Слаб был Ваня духом, не пошел он против материнского слова, решил лучше покончить с собой, чем жить в разлуке с любимой. А порешив так, однажды вышел из дома и бросился с горы вниз... Погиб Иван, а горка эта с той поры и стала зваться Иванушкой» [4, коллекция «Катайск-2005», 74].

2 Вторая версия топонимического мотива – «происхождение названия селения от наименования местности, в которой оно было основано» [30, 71], или локативный тип образования топонима. Данный мотив в зауральских преданиях немногочислен. О названии села Терсюкского в народе говорят так: «Давно было. Во время нашего татаро-монголов на Русь на данной территории осело ранее кочевавшее татарское племя. На месте села Терсюкского было татарское кладбище. И сейчас при строительстве новых зданий находят черепа и кости людей. Раньше здесь протека глубокая и бурная река Терсючок – так назвали ее татары, что в переводе означает «глубокая вода». Сейчас река эта обмелела. Но по ее названию и стали называть это село Терсюкское» [4, коллекция «ШР-84», 1].

Данное предание совмещает две версии топонимического мотива: в основе названия реки – народная этимология, а село получило название по реке. Объединение довольно частотное. Топонимического мотива в одном тексте – явление довольно частотное.

3 Третья версия топонимического мотива – топонимы, обозначающие этническую принадлежность» [17, 282]. Деревня Колмаково получило название по некогда пришедшим на здешние места колмыкам: «Рядом с Яутлой Колмаково есть. А это Колмаково там, говорят, колмыки где-то есть. Там, говорят, муж с женой, колмыки пришли и тоже эту Колмакову организовали. Жили там и

мирские и двоедане» [4, коллекция «Шатрово-2004», 23].

4 В ряде преданий повествуется о происхождении названия деревни, природного объекта от какой-либо особенности местности. Данную версию топонимического мотива мы предлагаем разделить на следующие:

А) топонимы, в основе которых лежат особенности природного и животного мира края. Изучая список населенных пунктов Курганского округа, можно выделить целые группы деревень, связанных с особенностями животного мира края: «от пернатых края получили названия: Казаркина, Куликова, Селезнева, Тетерья, Лебяжье, Гагарье, Гусиная, два Коршуновых и четыре Утичьих. С рыбной темой связаны названия: Щучье, Налимова, Окунева, Карасева, Чебачье и каким-то образом Раково. В лесных местах встречались названия: Волчье, Русакова, Беляковка, Зайкова, Лисья. Природные особенности отражали названия: Травная, Островная, Пещаное, Глубокая, Речная, Озерная и Заозерная, Полой и Заполлой, Речкино, Межборное, Сосновское, Ольховка и т.д., причем эти названия были присущи более чем 20% населенных пунктов» [11, 201]. Название озера Птичье объясняют следующим образом: «На юге Куртамышского района есть озеро Птичье, названное так из-за большого количества гнездящейся на нем водоплавающей птицы. В озере был большой запас пресной, пригодной для питья воды и рыбы. По названию озера получила имя и образовавшаяся на его берегу деревня Птичье» [2];

Б) топонимы, в основе которых лежат отличительные черты объекта (очертания, размер, цвет, запах, характер почвы и др.). На основе сходства с лицом человека названа гора Охонины брови в Катайском районе: «В Булыгину ехать есть местечко – Охонины брови. Там такая гора очень высокая, посмотришь, очень высокая. И вот ей дали название старинны люди Охонины брови. Там лес-от – брови, а нос – камень, гора. Похожа очень на лицо человека. Охонины почему? Видать, Охоней кого-то звали. Сей-час она еще больше. Я раньше часто там ездила к зятю в гости в Булыгину. Теперь Булыгиной-то нет, и Медведевой нету. А Охонины брови стоят и будут стоять» [4, коллекция «Катайск-2005», 21]. Акцент в предании ставится именно на схожести человеческого лица и горы. Информант не знает, почему холм носит название Охонины;

В) топонимы, указывающие местоположение, расположение

объекта по отношению к другим. М.Г. Бакшеева называет такие топонимы названиями-ориентирами [5]: «Вехотевскую улицу называют так потому, что по этой улице выезжают в деревню Вехти, Банная – раньше на улице была общая баня, Центральная – расположена в центре деревни» [2].

5 Топонимы, образованные от наименования объекта культового назначения. Примером может служить предание о названии местечка Крестик: «По реке Синаре на правом берегу при впадении в нее маленькой говорливой речушки, привольно раскинула свои избы деревня Марай. А по правую сторону Марайки, подарившей деревне свое название, возвышается покатая гора, поросшая сейчас березовым лесом. Эту возвышенность люди издавна величают Крестиком... Когда-то, в старые времена, на вершине горы стоял большой деревянный крест, к которому приходили люди, чтобы здесь, в тиши, под бесконечными сводами храма небесного помолиться Богу о своих печалях и радостях» [4, коллекция «Катайск-2005», 73].

Обычай устанавливать кресты на возвышениях, перекрестках дорог повсеместно известен в северных районах Зауралья, где большую часть населения составляют переселенцы из северо-русской части России. На Русском Севере, в частности в Поморье, по замечанию В.Ф. Старкова, кресты выполняли несколько функций в зависимости от их места установки. Кресты, установленные в пределах становищ или рядом со становыми избами, являлись культовыми сооружениями, что было особенно важным в условиях продолжительного изолированного обитания. Культовая функция крестов сохраняется и в зауральской традиции. В вышеприведенном предании оговаривается, что крест – это место обращения к Богу. Другие же функции поморских крестов в Зауралье, отмеченные В.Ф. Старковым, не сохранились. К ним относится, в частности, хозяйственная функция, когда кресты играли роль «своего рода “заявочных знаков” на промысловые участки» [35, 41].

Произведения, в основе сюжета которых мотив происхождения топонима от наименования объекта культового назначения, нередко включают в свою структуру легендарные мотивы. В предании об известной в наших краях Крестовской ярмарке (второе название – Ивановская ярмарка) присутствует легендарный мотив чудесного появления иконы: «Известно, только по преда-

тем, что оно напоминает косогорье на берегу Яузы на окраине Москвы три с лишним столетия назад. Самый конец стольного русского города у яузской излуки был местом поселения немцев...

Слово это в допетровские времена и особенно после увеселений Петра Великого в слободе было популярным в народе и порой имело иронический смысл. Известно, что поселения по Исети начали свою историю во II половине XVII века. Сходство местечка на Исети с московским Кокуем, возможно, и определило название деревни» [20, 6].

А.Ю. Рудаков в статье «Тюркская топонимика Южного Зауралья» приводит перевод слова Кокуй. Оно происходит от «тюркских слов кок – «синий» и уй – «долина», «низменность», то есть «синяя долина» [29, 35].

Таким образом, все версии топонимического мотива, выделенные Н.А. Криничной, зафиксированы нами на материале зауральских топонимических преданий. В целом на основе зауральских материалов нами выделено тринадцать разновидностей топонимического мотива:

- 1) топонимы, образованные от имени (посессивный тип образования топонимов);
- 2) название селения, образованное от наименования местности, в которой оно было основано (локативный тип образования топонимов);
- 3) топонимы, обозначающие этническую принадлежность первопоселенцев;
- 4) топонимы, в основе которых лежат особенности природного и животного мира края;
- 5) топонимы, в основе которых лежат отличительные черты объекта (очертания, размер, цвет, запах, характер почвы и др.);
- 6) топонимы, указывающие местоположение, расположение объекта по отношению к другим;
- 7) топонимы, образованные от наименования объекта культового назначения;
- 8) топонимы, обозначающие социальную или половозрастную принадлежность (титул);
- 9) топонимы, обозначающие род занятий основателя или жителей селения (местности);
- 10) топонимы, в основе которых наименование местности,

- откуда пришли первопоселенцы;
- 11) топонимы, образованные от названия исторического события или связанные с историческим событием;
- 12) топонимы, образованные от имени исторического лица;
- 13) топонимы, в основе которых народная этимология.

Обратимся к рассмотрению роли топонимического мотива в формировании жанровой структуры преданий. Одним из дискуссионных вопросов в современной фольклористике является выделение топонимических преданий. Одни исследователи (В.П. Аникин, А.И. Лазарев, В.К. Соколова, Л.Е. Элиасов) выделяют топонимические предания. Причем, В.П. Аникин и А.И. Лазарев топонимические предания наряду с историческими считают отдельной тематической (внутрижанровой) группой преданий. Высказана и другая точка зрения на топонимические предания. Н.А. Криничная отрицает необходимость выделения топонимических преданий в отдельную внутрижанровую группу: «Топонимическим может быть названо не столько само произведение, сколько содержащийся в нем мотив» [30, 14]. По ее мнению, топонимический мотив имеет широкий спектр применения: он может присутствовать не только в преданиях, но и в других жанрах. Одной из характерных его черт является широкая распространенность и подвижность.

В ходе дискуссии по поводу топонимических преданий выдвинуты следующие вопросы: оправдано ли выделение топонимических преданий в отдельный жанр или же нет? Являются ли топонимические предания самостоятельным жанром или же это раздел исторических преданий? Для того чтобы ответить на эти вопросы, следует обратиться к теории фольклорного жанра.

Мы придерживаемся определения жанра, данного В.Я. Проппом и уточненного Б.Н. Путиловым. Основным критерием при выделении жанра будем считать функцию, поскольку «в фольклоре удерживаются только такие формы, которые для данного коллектива оказываются только функционально пригодными...» [6, ма утрачивает свою функцию, она отмирает в фольклоре...» [6, 372]. От функциональной установки жанра зависит угол зрения на действительность. Функция и отношение к действительности определяют структурные особенности жанра.

В современной науке вопрос систематизации жанров фольклора остается столь же спорным и неоднозначным, как и в

предыдущее время. Существуют различные подходы к классификации произведений устного народного поэтического творчества. На наш взгляд, более перспективным является подход, предложенный Б.Н. Путиловым. Согласно его точке зрения, топонимические предания относятся к области внеобрядовой прозы. Основным признаком жанров внеобрядовой прозы является «установка на рассказывание и невключенность в обрядовую жизнь. Рассказывание вне обряда – это специфический, организованный целой системой правил, этикета, запретов культурный феномен» [28, 172]. Область внеобрядовой прозы делится на два обширных раздела: сказочную и несказочную прозу. Одним из видов несказочной прозы являются предания. Они отвечают за «объяснение прошлой истории, какой-нибудь особенности быта, названия местностей» [28, 271]. Н.А. Криничная уточняет назначение преданий: «первоначально предания призваны были сохранить историю конкретного рода, затем соседской общины, впоследствии – историю определенного селения местности» [30, 10]. Исходя из целевой установки, определяется угол зрения на действительность: для преданий важна не история в целом, а история определенного региона, области, района, селения: «Это устная хроника одного селения или группы селений, объединенных общностью социально-экономических и культурно-исторических условий развития» [30, 14]. Таким образом, предания отвечают за освещение и оценку местных событий. Этим они отличаются от былин и исторических песен, в которых осмысливаются исторические события государственного значения.

Предания как вид – «это исторически сложившая группа жанров, обладающая рядом общих признаков содержания и формы» [9, 32]. В преданиях может идти речь о деятельности исторических лиц, о конкретных исторических событиях, происходивших в том или ином регионе, а также об истории локусов, которая нередко не связана с историческими событиями или личностями. Кроме того, предания освещают историю отдельной семьи, рода. В.П. Аникин выделяет еще одну целевую установку преданий – «объяснение какой-нибудь особенности быта» определенной местности [1, 271], но, к сожалению, он не приводит примеров, поэтому остается неясным, о каких преданиях идет речь.

Общая цель преданий (осмысление местной истории) дробится на более частные, конкретные – осмысление и оценка

исторических лиц и событий, истории локуса, семьи (рода). В соответствии с целевой установкой выделяется три жанра: исторические, топонимические и семейные предания. Они акцентируют внимание на разных аспектах действительности, при этом целостно воспроизводя народную историческую картину мира. Исходя из функции, каждая группа преданий имеет свои особенности структурной организации произведений. Для примера сравним исторические и топонимические предания.

Топонимические предания связаны с определенными, действительно существующими локусами. Они не только характеризуют ландшафт, но и играют важную роль в пространственно-временной организации фольклорной картины мира, подчеркивая уникальность конкретного места. Рассмотрим предание о названии деревни Ковриги: «Название Коврига пошло по возвышенности, расположенной за деревней. Даже когда едешь поездом, видно ее издали. Ну ни дать, ни взять Коврижка».

За набожность и веру хранил Ковригу Бог. Когда-то проходил в этих местах Пугачев со своим войском, сжигал на своем пути деревни и села. И совсем уж было вознамерились они взять Ковригу, да случилось тут солнечное затмение. Потому и осталась Коврига цела.

Проходил по этим местам и Ермак. Ту дорожку до сих пор Ермаковской зовут. Этой стороной ездила на знаменитую Крестовскую ярмарку императрица Екатерина. И тоже в Ковриге память о себе оставила, – мостик Екатерининский» [7, 3].

Отправной точкой для развития сюжета в предании является топонимический мотив, объясняющий название деревни Ковриги. Заметим, что село Коврига – старообрядческое село. Отсюда наличие мотива «хранимая за набожность и веру». Старообрядцам необходимо противопоставить свою веру официальной как истинную и праведную бесовской, идущей от Антихриста. Подтверждением праведности веры является чудесное спасение Богом Ковриги от нашествия Пугачева.

Итак, название локуса и его характеристика – «хранимая за набожность и веру» – организуют первоначальную информацию, мотивы и образы подтверждают первоначальную информацию, содержащуюся в топонимическом мотиве, и развертывают повествование.

События, происходившие в Ковриге, относятся к разным вре-

менным пластам – покорение Сибири Ермаком, восстание Пугачева, время царствования Екатерины II. Один локус концентрирует разное время, ценностно окрашивая его. Народная оценка событий выявляется в соответствии с качествами локуса – отрицательные в понимании народа герои (Пугачев) и явления не могут причинить вред Ковриге, поскольку она хранима Богом за набожность и веру, они обходят ее стороной, не оставляя после себя и следа. А значительные исторические лица, посетившие когда-то деревню, запечатлевают свое присутствие в названиях объектов, принадлежащих Ковриге.

Заметим, что характеристика локуса является важным структурным компонентом произведения, влияющим на развитие сюжета. Нередко в преданиях акцентируется внимание не столько на объяснении названия локуса, сколько на качествах, свойствах места. В сборнике В.П. Бирюкова «Урал в его живом слове» приведено любопытное предание, повествующее о могилах пугачевцев: «В километрах 30-ти от станции Аргаяш, между Свердловском и Челябинском лежит деревня Байрамгулова. Вблизи нее имеются две прекрасные березовые рощи: одна небольшая, другая – с полкилометра в диаметре. А место там в общем безлесое... И меня очень удивили эти рощи, тем более, что в них не видно ни одного пенька: значит тут никто не рубит.

Я стал расспрашивать, что это за рощи. И башкиры мне рассказали, что когда царские войска шли преследовать пугачевцев, то начали переправляться через Миасс. Пугачевцы напали на них, и произошло сражение.

Когда сражение кончилось, то байрамгуловцы с почестью похоронили пугачевцев, поставили над их могилами каменные памятники, насадили деревья и с тех пор берегут это кладбище, как святыню, и никого тут больше не хоронят» (Место захоронения пугачевцев находится в Кулуевском районе Челябинской области недалеко от деревни Байрамгуловой, на правом берегу реки Миасс) [36, 257].

Основой сюжета в предании, как и в предании о деревне Ковриге, является локус (кладбище) и его характеристика («берегут это кладбище, как святыню»). Дальнейшим ходом повествования объясняется почтительное отношение к месту захоронения пугачевцев. В понимании рассказчиков Пугачев и его сподвижники не злодеи, как в предании о Ковриге, а заступники народа. Отста-

ивать интересы народа – дело святое, а потому свято и место, где они погибли. Подчеркивают сакральный статус места березы. Береза «в восточнославянской мифологии – священное дерево» [21, 169]. Народное представление о локусе как о сакральном месте по-иному, чем в предании о Ковриге, оценивает деятельность Пугачева и его сподвижников. Исторические лица и события, включенные в структуру предания, важны не сами по себе, а как доказательство качеств локуса. Необходимость подтверждения или пояснения свойств места приводит к развертыванию топонимического мотива в сюжет.

Нередко топонимический мотив не получает дальнейшего развития, он присутствует в предании в «свернутом» виде. Такие предания существуют в форме коротких сообщений. Однако и в этом случае в основе топонимического мотива, как и любого фольклорного мотива, «должно быть что-то такое, что вызывает особенный интерес и тем самым остается в памяти, что-то не совсем обычное» [32, 26]. Рассмотрим, к примеру, второй вариант предания о названии той же деревни Ковриги: «Название Коврига появилось потому, что за деревней "выросла гора" в форме ковриги, около "релки". Деревня раньше была богатая, а сейчас не до че дожили, все нарушилось, для молодежи нет работы» [4, коллекция «Коврига-2000», 11].

Название деревни получила по форме горы, похожей на ковригу хлеба. В предании не оговариваются необычные качества локуса, поэтому и нет развития сюжета. Если бы необходимо было дать не только объяснение названия, но и характеристику места, то повествование получило развитие, как в вышеприведенных случаях. Но, несмотря на «свернутый» сюжет произведения, основная функция выполнена: дано объяснение, или точнее, осмысление названия села.

Таким образом, топонимические мотивы могут быть представлены в структуре предания в чистом виде, не связываясь с другими мотивами. Появление мотивов, расширяющих и дополняющих топонимический мотив, объясняется стремлением не только осмыслить название места, но и охарактеризовать его. Следовательно, отправной точкой для развития сюжета является топонимический мотив, который может либо открывать произведение, либо завершать его. По мнению В.В. Сокила, «в топонимических легендах и преданиях <...>, соответственно оформлен

текст, который в значительной мере играет стабилизирующую роль. Одной из закономерностей его состава является использование словесных формул, главным образом инициальных и финальных, выполняющих важную коммуникативную функцию» [33, 10]. Финальная формула – это топонимический мотив, завершающий произведение. В.В. Сокил называет его развязкой. Начинаются произведения с финальной формулой указания на хронологические рамки действия (хронологический тип инициальной формулы): «В старые годы было, когда русских еще не было, жили-были одни ордынцы, табунами кочевали» [4, коллекция «Першино-2000», 40], на место действия (топографический тип): «Близ села Таловское находится озеро Малашкино» [18, 48]. Могут называться действующие герои (инициальная формула существования героя): «В Служней слободе жил дьяк Арефа. У него была дочь Охоня» [4, коллекция «Катайск-2005», 68]. Подобным образом строится предание о названии Софьи на холме, бытующее в деревне Петровке Юргамышского района: «Рядом с Марьином болотом находится Софьин холм (инициальная формула). О его происхождении рассказал Денисов Платон Петрович, 1881 года рождения. В.А. Качка, владелец Петровского, велел запрячь в тарантас тройку лошадей, пригласил жену сестры с собой. Он сказал ей, что они едут посмотреть сенокосные угодья. Помещица села. Поехали. Вскоре показалось Марьино болото и рядом с ним высокий холм. Качка приказал кучеру подняться на его вершину. Хотя на него было трудно подняться, но все-таки заехали. Он объяснил жене, что хочет с этого холма полюбоваться красотой своих лесов и полей. Помещик вылез из тарантаса, будто бы нарвать букет цветов своей жене. Кучер в это время ударил несколько раз кнутом по лошадям и, когда они сорвались с места, спрыгнул с козел. Тарантас опрокинулся. Искалеченная помещица выпала из него, потеряла сознание. Лошади забежали в Марьино болото и остановились. Помещица очнулась, но на всю жизнь осталась горбатой. Так, по договоренности с кучером, Владислав Качка решил убить свою жену Софью Михайловну, а ее смерть списать на ретивых лошадей. С тех пор этот высокий холм жители села Петровского называют Софьиным» (финальная формула) [18, 41].

Предание о названии деревни Сумки, напротив, открывается топонимическим мотивом: «Сумки, слышала, называются, потому

му что туда пришли с сумками. Бедные переселялись. А мой прадед из Полтавской области. Они приехали за землей сюда. Стали искать место по своей вере. Поехали в Сумки, а там оказались какие-то бракороборы, это значит их браковали. Наши повернули и опять пошли искать место. Здесь между речками и сели. Из Сумок невест не брали, и наши невесты туда не ходили, потому сказано бракороборы» (старообрядцы – бракороборы жили в гражданском браке и не признавали официальный) [3].

Итак, топонимический мотив может располагаться как в начале, так и в конце произведения, но в том и другом случае он организует сюжет предания, от него зависит выбор других образов и мотивов. Ведущее положение топонимического мотива в структуре преданий, а также существование текстов, содержащих топонимический мотив в «свернутом» виде, позволяет выделить топонимические предания в отдельную жанровую группу, имеющую собственную функцию. В.К. Соколова видит «назначение топонимических преданий – объяснить, почему произошло то или иное название местности, поселения» [34, 202]. На наш взгляд, функция топонимических преданий заключается не столько в объяснении названия, сколько в осмыслении человеком окружающего пространства и себя в нем.

В отличие от топонимических преданий, исторические имеют иную целевую установку. В исторических преданиях о пугачевском бунте важен показ и народная оценка событий. Оценка событий и исторического лица здесь выходят на первый план, тогда как в топонимических преданиях они имеют подчиненное значение. В зависимости от этого изменяется и структура предания: «Когда Пугач-от ходил, в нашу деревню тоже заходил. Тогда деревни-то жгли, народ хватали. Говорили, что стариков не трогали, хватали только молодых... В Ячменевой один старик был. Как эти, кои с Пугачевым-то поехали по деревням, он говорит:

– Молодых только хватают, а меня старика не пошевелят, – и из деревни-то никуда не поехал.

Увидал, что пики забелыхались, едут, стало быть, – старик-от никуда не стал прятаться. А они его схватили, в сноп аржаной соломы завертели, куда-то подвесили и зажгли. Так и сгорел старик-от» [12, 73-74].

Предание начинается с указания на темпоральные границы: «Когда-от Пугач ходил». После указания на время событий, дает-

ся первоначальная их оценка: «тогда деревни-то жгли, народ хватили». Оценка негативная. В народном понимании пугачевское восстание – это разбой, насилие, беспорядок. «Куда ни посмотри, куда ни кинь взгляд, везде с поразительным согласием было одно и то же; везде кишма-кишела картина разрушения тишины и спокойствия: везде творились крестьянский суд и крестьянская расправа» – так описывает А.Н. Зырянов события пугачевского бунта в Шадринском уезде [10, 176]. Опираясь на слова очевидцев, он приводит множество примеров беспощадности и жестокости восставших: «Добросовестного сельского управы Феоктистова, тогда же схваченного, связанного веревкою, загнув руки за спину, и повесили к имевшемуся в волостном правлении шкафу, так что ноги его не доставали до пола; он оставался в висячем положении до самого вечера без чувств. 10 апреля среди улицы били его, изорвали на нем рубашку, привязали к столбу, обливали водою и бросали в глаза грязью...» [10, 142].

Слухи о жестокости восставших явились причиной неприязни крестьянами пугачевского восстания и в деревне Ячменевой. Финальным аккордом, который окончательно доказывает неприязнь народом пугачевского восстания, является описание жесткой расправы над доверчивым стариком, которого сжигают бунтовщики. Усиливает жестокость поступка то, что убивают не здорового, сильного, равного им мужчину, а слабого, беззащитного человека. Безнравственность и неприязнь насилия – это основная идея предания, отсюда и отрицательное народное отношение к личности Пугачева и к его сподвижникам.

Локусы в предании необходимы для конкретизации событий. На конкретные населенные пункты, в данном случае деревню Ячменеву, рассказчик ссылается как на подтверждение рассказа о бесчинствах пугачевцев.

В ряде текстов очень сложно понять, какая из функций является ведущей, какая информация важна для рассказчика – историческая или топонимическая? В данном случае топонимический мотив имеет подчиненное значение или выступает на равных основаниях с чисто исторической информацией. Таково предание о полковнике Подурове: «Полковник Подуров был из этих мест. Долго ходил в походах. Пришло время, возвратился. Слух прошел, жена встречает, не узнала: много лет прошло. Слух прошел, что он погиб. Жена считала себя вдовой. Пришел, значит,

домой и спрашивает, мол, сколько деток у тебя? Она обсказала, что три сына, но все на службе. Тут он признался, что с полком пришел, живой, невредимый. Показал ей рукодельце. По рукодельцу она его и признала. Об этом песню сложили и деревню назвали» [4, коллекция «Усть-Уйское-83», 34].

Таким образом, сравнение топонимических и исторических преданий, повествующих об одном и том же времени – времени пугачевского восстания, иллюстрирует различные функциональные установки преданий. Топонимические предания осмысляют название места и характеризуют его, исторические предания осмысляют исторические события и действия исторических лиц и дают им оценку. Разные функции исторических и топонимических преданий влияют и на структурные особенности произведений. В топонимических преданиях сюжетобразующую роль играет топонимический мотив: он является отправной точкой в развитии сюжета, им нередко открывается произведение либо им может завершаться предание. Но в том и другом случае обуславливает отбор других мотивов произведения. Исторические лица и события необходимы для подтверждения информации, содержащейся в топонимическом мотиве.

В исторических преданиях, в отличие от топонимических, на первый план выходит показ и народная оценка исторических событий и лиц. Поэтому в исторических преданиях важно указание на временной отрезок, о котором в дальнейшем и будет идти речь в произведении. Указанием на временной отрезок и начинается исторические предания, а всем ходом повествования передается народное восприятие и оценка событий и лиц, живших и действовавших в тот или иной временной отрезок. Точное указание мест в исторических преданиях является средством конкретизации происшедших когда-то событий.

Список литературы

- 1 Аникин В.П. Русское народное творчество: учебник. М.: Высшая школа, 2001. 728 с.
- 2 Архив автора работы.
- 3 Архив В.П. Федоровой.
- 4 Архив кафедры истории литературы и фольклора Курганского государственного университета.
- 5 Бакшеева М.Г. Топонимическая конверсия географических аппелятивов: ав-

- торев. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2001. 18 с.
- 6 Богатырев П.Г. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 369-384.
 - 7 Борисова Л. Двоеданы после бани... умываются // Шадринский курьер. 1998. 31 марта. С. 3.
 - 8 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
 - 9 Зуева Т.В. Русский фольклор: словарь-справочник: кн. для учителя. М.: Просвещение, 2002. 334 с.
 - 10 Зырянов А.Н. Крестьянское движение в шадринском уезде Пермской губернии в 1843 году. Очерк по документам и свидетельствам очевидцев // Шадринская старина: краеведческая хрестоматия (II п. XVII – пер. пол. XVIII в.). Шадринск: Изд-во Шадринского пединститута, 1996. С. 116-192.
 - 11 История Курганской области (с древнейших времен до 1861 года). Курган, 1995. Т. I. 370 с.
 - 12 Коллекция В.П. Бирюкова, фонд Р – 2266, № описи – 1, № дела – 126.
 - 13 Котельникова Н.Е. Нормативы, связанные с обретенным кладом, в русской фольклорной прозе // Славянские традиции. Культура и современный мир: сборник материалов научной конференции. М., 2005. Вып. 8. С. 75-81.
 - 14 Котельникова Н.Е. Состав несказочной прозы о кладах и ее традиционная образность в жанрообразующем отношении: дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 136 с.
 - 15 Котельникова Н.Е. Устные предания о кладах и «кладовые записки» // Дергачевские чтения-2000: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: материалы международной научной конференции: в 2 ч. / сост. А.В. Подчиненов. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 292-297.
 - 16 Криничная Н.А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры / отв. ред. В.К. Соколова; АН СССР Карел. фил., Ин-т яз., лит. и истории. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1987. 325 с.
 - 17 Криничная Н.А. Предания Русского Севера [Исслед. и текст] / АН СССР Карел. фил., Ин-т яз., лит. и истории. СПб.: Наука, С.-Петербургское отд-ние, 1991. 325 с.
 - 18 Малозимова Г.М. Современное бытование несказочной прозы в Юргамышском районе: дипломная работа. Курган, 2003. 75 с.
 - 19 Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семантического указателя мотивов и сюжетов // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Тарту, 1983. Вып. 16. С. 115-125.
 - 20 Мещериков В. Кокуй // Сельская новь. 1966. 28 апреля. С. 6.
 - 21 Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / под ред. С.А. Токарева. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. Т.1: А-К. 617 с.
 - 22 Неклюдов С.Ю. Авантэкст в фольклорной традиции // Альманах «Рутения». Проект «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика». Сайт Московского общественного научного фонда «Виртуальная мастерская». Сайт Московского общественного научного фонда «Виртуальные мастерские в общественных науках». URL: www.ruthenia.ru
 - 23 Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Альманах «Рутения». Проект «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика». Сайт Московского общественного научного фонда «Виртуальные мастерские в
 - 24 Неклюдов С.Ю. О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1984. С. 221-237.
 - 25 Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору: сборник статей памяти В.Я. Проппа (1895-1970). М.: Наука, 1975. С. 217-218.
 - 26 Плотников С. В звучании старинных географических наименований столько тайны в каждом слове // Зауралье. 1998. 16 июля. С. 1-2.
 - 27 Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки // Собрание трудов В.Я. Проппа. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
 - 28 Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура: In тетология / Рос. акад. наук. Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). СПб.: Петерб. Востоковедение, 2003. 457 с.
 - 29 Рудаков А.Ю. Тюркская топонимика Южного Зауралья // Зауралье в панораме веков: межвузовский сборник научных трудов. Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2000. С. 32-36.
 - 30 Северные предания: Беломор.-Обонеж. регион / изд. подгот. Н.А. Криничная. Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1978. 254 с.
 - 31 Серафимов А. Ивановская ярмарка в шадринском уезде // Шадринская старина: альманах краеведческий. Шадринск: Изд-во Шадринского пединститута, 1994. С. 96-97.
 - 32 Силантьев, И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. 104 с.
 - 33 Сокил В.В. Топонимические легенды и предания украинцев Карпат: авторев. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 1990. 20 с.
 - 34 Соколова В.К. Типы восточнославянских топонимических преданий // Славянский фольклор: сборник статей / отв. ред. Б.Н. Путилов и В.К. Соколова. М., 1972. С. 202-233.
 - 35 Старков В.Ф. Поморские кресты // Живая старина. 1997. № 3. С. 40-42.
 - 36 Урал в его живом слове. Дореволюционный фольклор / собрал и сост. В.П. Бирюков. Свердловск, 1953. 289 с.
 - 37 Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / подготовка текста, справочно-научный аппарат, предвр., послесл. Н.В. Брагинской. М.: Изд-во Лабиринт, 1997. 448 с.

ГЛАВА III

ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX-XXI ВЕКОВ

3.1 Традиции эпистолярной прозы в переписке

В.П. Астафьева с писателями-современниками (Е.В. Коробова)

Эпистолярная литература имеет давнюю традицию: в античные времена письма сочинялись как литературные произведения, именно поэтому четкую границу между частной перепиской и эпистолярной стилизацией порой трудно установить. В средневековой Европе межмонастырская переписка была средством публичной богословской полемики. К наиболее известным образцам русской публицистики времён Московского царства относятся переписка Ивана IV с князем А.М. Курбским и письма протопопа Аввакума.

В XVII-XVIII веках, по наблюдению исследователей, «форма эпистолярной литературы используется как способ придания непосредственности интеллектуальному общению», и здесь в качестве примера можно привести «Письма к провинциалу» (1656-1657) Б. Паскаля, «Письма к сыну» (1774) Ф. Честерфилда, переписку Вольтера. Вызывает интерес «Дневник для Стелы» (1710-1713) Дж. Свифта, поскольку произведение стало свидетельством того, что с собрания писем начинается история английского социально-психологического романа.

«Использование эпистолярной формы как способа повествования, – отмечает В.С. Муравьев, – породило особую жанровую разновидность, иногда называемую эпистолярным романом». Однако «сколь угодно определённой содержательной эпистолярной специфики она не имеет» [5, 1234].

Говоря о развитии эпистолярного романа в России, Н.В. Логунова обращает внимание на продолжение традиций эпистолярного романа XVIII века в XIX столетии: «...Появляются произведения, в которых реализуются уникальные возможности формы письма, ставшие уже привычными для российской читающей публики» [4, 15]. В качестве примера исследователь называет такие произведения, как «Всеволод и Всеслава. Происшествие,

сохранившееся в письмах» (1803) Н.Н. Муравьева, «Письма из Парижа» (1815) К.Ф. Рылеева, «Письма русского офицера» (1815-1816) Ф.Н. Глинки, «Роман в двух письмах» (1832) О.М. Сомова, «Суд света» (1840) Е. Ганн, «Архив графини Д***» (1899) А.Н. Апухтина. Наряду с эпистолярным романом заявляет о себе и жанр эпистолярной повести: «Переписка» (1854) и «Фауст» (1856) И.С. Тургенева, «Поленька Сакс» (1847) А.В. Дружинина.

Прослеживая традицию, в русле которой развивалась эпистолярная литература XX века, необходимо отметить переписку выдающихся деятелей, имеющую несомненное историко-культурное значение. После Второй мировой войны эпистолярная форма приобретает особое значение как непосредственное, подлинное, лирически насыщенное свидетельство. Говоря об эволюции русской эпистолярной прозы в XX – начале XXI века, исследователи выделяют «периоды интенсивного её развития» (1900-1920-е гг. и 1990-2000-е гг.) и периоды кризиса (с 1930-х до середины 1960-х гг.).

Любопытны жанровые трансформации эпистолярной прозы. Так, начиная со второй половины 1960-х годов появляются тексты, которые изначально представляли собой реальную переписку, а потом были объявлены литературными произведениями. Такие сочинения возникают практически синхронно с возвращением интереса к собственно эпистолярной литературе, т.е. к фикциональной (являющейся «плодом авторского вымысла») переписке.

Современное литературоведение различает понятия «письмо как речевой жанр» и «письмо как композиционная форма речи в эпистолярной прозе». Теоретическим обоснованием подобного разграничения стала концепция М.М. Бахтина о речевых жанрах: «Каждое отдельное высказывание индивидуально, но каждая сфера использования языка вырабатывает свои относительно устойчивые типы таких высказываний, которые мы и называем речевыми жанрами» [2, 159]. К речевым жанрам наряду с другими видами учёный относит письмо «во всех его разнообразных формах» [2, 206]. Он разделяет речевые жанры на первичные (простые) и вторичные (сложные), относя ко второму типу публичные, драмы, научные исследования всякого рода, большие публицистические жанры. Первичные жанры, входящие в состав более сложных образований, трансформируются в них и приобретают

особый характер: утрачивают непосредственное отношение к реальной действительности и к реальным чужим высказываниям.

Процесс трансформации письма как первичного речевого жанра в сложное «вторичное» жанровое образование нашел реализацию в произведениях 2000-х годов, основанных на реальной переписке: С. Довлатов – И. Ефимов «Эпистолярный роман» (2001), В. Астафьев – В. Курбатов «Крест бесконечный. Письма из глубины России» (2002), Н. Толстая «Письма из Москвы» (2006). В этом же ряду и «эпистолярный дневник» В.П. Астафьева «Нет мне ответа» (Иркутск, 2009), в который вошли письма писателя за полвека (1952-2001 гг.).

Виктор Петрович Астафьев ушел из жизни 29 ноября 2001 года. Российской и мировой культуре еще предстоит осмыслить феномен выдающегося Художника слова и Человека. И в этом осмыслении основным источником является не только огромное литературное наследие писателя, но и мемуарный источник – письма Виктора Петровича, раскрывающие известные и неизвестные страницы его жизни и творчества.

В конце семидесятых годов Виктор Астафьев пишет повесть «Твердь и посох: Переписка 1962-1967 года». Это произведение отображает переписку автора с его ближайшим другом, который являлся литературным критиком, Александром Макаровым.

В этой книге Астафьев воссоздаёт картину того времени, когда строгие рамки цензуры не давали многим писателям раскрыть свои таланты. Поэтому данная рукопись была издана лишь в 1988 году. Об этом произведении можно сказать, что это своего рода исповедь автора о себе самом, о том времени, о литературическим документом и представляет огромную ценность для литературы.

В 2002 году вышла в свет переписка Виктора Астафьева с Валентином Курбатовым «Крест бесконечный. Письма из глубины России». Составитель книги – известный журналист и издатель Геннадий Сапронов. Виктор Астафьев последние годы своей жизни вел переписку с литературным критиком и другом Валентином Курбатовым. Основными мыслями, которые были в ней изложены, являлись переживания о жизни народа, о литературе и культуре, а также о происходящей за последние десятилетия деградации. В основу сюжета книги легла история жизни двух

деятелей отечественной культуры, созданная так, как ее видел каждый из авторов.

Эта книга писалась долго – двадцать восемь лет. Письмо, написанное в далеком августе 1974 года, в котором Валентин Яковлевич Курбатов вспоминал свою первую личную встречу с Виктором Петровичем на его полувековом юбилее, где на бегу лишь обмолвились несколькими словами, и положило начало их многолетнему эпистолярному роману, верной и нежной дружбе. Они были связаны не только творчески, но, как оказалось, и географически – один провел в послевоенном Чусовом детские, а другой волею судьбы – молодые годы. В этом вечно задымленном, почерневшем от сажи городке старшекласник Курбатов впервые увидел на школьном вечере писателя. Потом жизнь развела их – Валентин Яковлевич Курбатов жил в Пскове, а Виктор Петрович Астафьев вернулся на родину, в деревню Овсянку. Но судьба соединила их многолетней дружбой и перепиской.

Переписка Астафьева и Курбатова содержит 251 письмо и подтверждает неподдельность жанра. Даже в описках, даже в умолчаниях, даже в уклонениях от прямыни мастерства, в осознанности общественного веса, в подлинности душевного состояния, в невозможности уклониться от правдивых высказываний. Хотя один входит в переписку уже в ранге всенародно признанного писателя, а другой в ту пору – не признанный еще критик.

Курбатов на каждое астафьевское письмо отвечал двумя-тремя письмами, в которых уже чувствовался индивидуальный стиль критика. В них присутствуют разговорность, живое движение писательских замыслов, скрытая недоговоренность, желанное и раздражение друг другом, усталость и бережность, желание истины и след общей литературной жизни переходных лет. В них пример искренней дружбы двух творческих личностей, которые в принципиальном споре остались верны собственным убеждениям и уважительны друг к другу.

Эта переписка относится к 70-90 годам. Письмо, за ним ответ... Астафьев пишет: «Глаз у меня опять разболелся – веко распухло и глядело все в красных жилках, и ровно бы песок в нем... Какая тяжелая, сжигающая, как на огне, наша работа! Да мало кто знает об этом – видят лишь, когда шляемся, пьем...» [1, 128].

Вот еще несколько писем: «А пишу я вот что – у тебя голова хоть и 68-го размера, но и в нее может прийти простейшая мысль, а не обиделся ли Виктор Петрович на замечание? (“Пастух и пастушка”). Повторяю еще раз, что я работаю профессионально и отношусь к литературе как профессионал, а это значит – своя голова на плечах, ей и думать и разбираться. Обижаются в литературе люди случайные, дамочки в брюках, которые не работают, а играют в литературу. И самолюбие у них впереди работы» [1, 223].

А про жену Марью Семеновну Астафьев пишет: «А Маня ... Она у меня злосчастный человек! Поехала в город, что-то занесло ветром глаз... Две ночи не спала, и я отправил ее к врачу. Она даже и Блока не смогла прочитать...» [3].

Сплавливаясь по реке Абаканы, Астафьев посетил стоянку старообрядцев Лыковых и под впечатлением произведений Мельникова-Печерского пишет: «Наверное, терпение старообрядцев есть как величайшая, так и не понятая степень культуры. Уж очень часто мы, увидев невежество и невежественного человека, торопимся ткнуть в него пальцем и сказать слово дурак. А так как дураков кругом очень много (дураков, думающих о себе, что они умны), у нас у “шибко умных” работы не убавляется и порой даже во сне рот не закрывается» [1, 380].

В.П. Астафьев: «Мы все уменьшились, Валентин, и время уменьшилось, и даже меня, шибко компанейского человека, все чаще и настойчивей тянет побыть с самим собой наедине, благо рядом еще есть, пусть и усталый, задерганный, больной, но бесконечно мне преданный и достойный человек, друг и помощник, с которым быть я не устал, и друг другу мы все еще не надоели» [1, 485].

«Что-то я полюбил ночи. Вот сейчас второй час ночи, за окном гудит и воеет ветер, дребезжат окна, стучит чего-то на свете божьем и громыкает. А тут за столом сидишь и чувствуешь, при свете лампы, при тихом звучании радио. В тепле и домашнем уюте. Вроде и постоянная сосущая тревога под сердцем дальше или глуше становится. Может, это еще и от того, что днем совсем работать не дают. Да и жить не очень позволяют» [1, 504].

В.Я. Курбатов: «Нынче надо бы друг другу через день писать, потому что уцепиться кроме родных и друзей не за что, а мы наоборот именно теперь и помалкиваем» [3].

На что Астафьев ответил: «Да, конечно надо бы каждый день

по письму писать, да ведь на бумагу-то просочится из души смута и вдали поразит другую душу, которой ныне так легко, коли она не из полена, как Буратино излажена» [1, 516].

В.Я. Курбатов: «Пишу без литературоведческих оглядок и даже и не статью, а просто запись мимолетных мыслей и переживаний. На западе это называется “эссе”. У нас не называется никак и не принимается... И потом из присланных Ваших работ у меня не было “Оды”, которую я люблю бесконечно и которой отзываюсь весь. Словно сам написал. Так что еще раз спасибо» [3].

В.П. Астафьев: «Между тем, я хотел сказать только, что мне тяжело видеть происходящее с нами со всеми, стыдно видеть родную литературу, в которой вчера родные люди собачатся, как враги, вместо того, чтобы увидеться друг с другом и поговорить без посредничества подлых газет и телевидения. И чтобы это кончилось поскорее, я готов стоять посередине. Как и сотни других таких же дураков. И получать обвинения той и другой стороны» [1, 632].

В.Я. Курбатов: «Простите, Христа ради, если где-то примерещилось поучение. Простите, что я не могу вот взять и замолчать. Это было бы очень по-нынешнему: годы и годы были люди близки. Тут р-раз и по сторонам. Это, может, у господ политиков хорошо, а нашему брату как-то не пристало. Слишком это было бы не по-христиански. Тем более – шепну совсем потихоньку – я вины-то своей совсем и не чувствую. У Вас же и учился говорить то, что на душе лежит. Ну, а что померещилось... Вот только с коллективного голоса я никогда не пел. Смолчать приходилось сначала, а “коллективное мнение” выражать нет. Я при всех расхождениях сначала буду дружество беречь, а уж потом частности выяснять. Горе, конечно, что частностей этих очень уж много, но, слава Богу, и терпение у меня не последнее – понемногу разберусь. Конечно, самое-то простое было бы сесть друг против друга, да уж через десять минут и позабыть все как дурной сон, но... И я уверен, что именно из-за этой невозможности приехать друг к другу порвались многие связи и разошлись сердечно необходимые друг другу люди» [3].

В.П. Астафьев: «Побыл с Вами, как в старое время, посидел дома за неторопливой беседой, каковой были письма в прежние времена, отчего их чтение доставляет сегодня такое наслаждение. А уж какую наше время переписку оставит – не знаю. За-

писки все больше и по преимуществу расчетливого стиля. А уж покоя, долгой тишины, сердечного света не ищи» [1].

В.Я. Курбатов: «Сколько Вы прибавили нам родни своими книгами, дорогой Виктор Петрович, и тем спасли от беспмятства наше осиротелое, оборванное злым временем и нечистой идеей сердце! И как безжалостно, но как и целительно сохранили в этом сердце и то, что нам хотелось бы забыть, но чего забывать нельзя, чтобы опять в ту же порочную колею не забежать» [3].

В.П. Астафьев: «Я думаю, что, в конечном счете, все же главное вот это – Енисей, береза на скале, светлая осень, и когда придет последний час, все это и будет видением, а не злодеи, лжецы, лицемеры и ворье. И спасибо жизни за жизнь, а памяти за то, что она очищает прошлое от скверны» [1].

Переписка этих двух замечательных людей, их бесконечные поиски причин бед и горестей, происходящих с нами, поиски ответов на вопросы, мучающие нас, является важной составляющей эпистолярного наследия писателя В.П. Астафьева.

В 2009 году Геннадий Сапронов издал собрание писем В.П. Астафьева. Книга «Виктор Астафьев. Нет мне ответа» вышла в Иркутске. Это эпистолярный дневник писателя из нескольких сотен писем, которые он ежегодно отправлял в разные уголки страны родным, друзьям, знакомым, писателям, в издательства. Его письма не просто искренни, они во многом исповедальны. Перед нами как на глазах вырастает великий писатель и мощный Сапронов. В письмах с предельной искренностью и откровенной прямой остротой отразилась жизнь выдающегося мастера на протяжении пятидесяти лет: его радости и огорчения, победы и утрады, глубина духовного мира и секреты творчества. В письмах страдающая мысль об Отечестве и его народе, частицей которого был В.П. Астафьев.

В литературоведении существует понятие «неавторского цикла», составителем которого является редактор или издатель. Нечто подобное произошло и с книгой «Нет мне ответа», так как составителем «эпистолярного дневника» Астафьева стал Геннадий Сапронов, определивший «жанровую» принадлежность этого сборника.

В заглавие книги вынесена итоговая строка из астафьевского повествования в повести «Царь-рыба» (она же вошла и в эпи-

граф, открывающий эпистолярный дневник): «Всё течёт, всё изменяется – свидетельствует седая мудрость. Так было. Так есть. Так будет. – Так что же я ищу? Отчего мучаюсь? Почему? Зачем? Нет мне ответа» [1, 11].

Несколько сотен писем, расположенных в хронологическом порядке, по предельной искренности и обостренности восприятия происходящего вокруг являются подлинной исповедью писателя, без которой сегодня не понять его личности и творческого пути, не объяснить отношения к прошлому, к пережитому, когда-то и подвигла к творчеству. Писательство для Астафьева – тяжелая работа, о чём он не устаёт повторять начинающим авторам. «Литературу я ставлю на один шаг с тяжелейшей службой и мужской работой» (И. Соколовой, 1973 г.). «Я вообще изнашиваюсь сильно, когда работаю» (В. Юровских, от 6 декабря 1973 г.). Или в другом письме тому же адресату автор восклицает: «На износ живу».

Для Астафьева литературный труд – это и мука, и счастье, но только не легкое занятие для развлечения. «Я же давно знаю, что она (литература) не забава, а одна из тяжелейших работ на свете, и отношусь к ней только как к работе, а не как к способу познать мир свою персону и удивить мир ею, а, следовательно, ни “возноситься”, ни фарисействовать мне некогда» (ноябрь 1963 г. Адресат не установлен) [1, 57].

В одном из писем 1973 года Астафьев заметил по поводу изложенных другими биографических сведений о его жизни: «А биографию надо писать. Пишут все и врут, либо нажимают на жалостливые и выигрышные моменты: “тяжелое детство”, “солдат”, “рабочий” и вот вам – писатель. Так маскируют трагедию личности и литератора, значит, и всего общества, так охотно и поспешно теряющего своё нравственное и национальное достоинство» (Н. Волокитину, 1973 г.) [1, 173].

Астафьевские письма, собранные воедино в эпистолярный дневник, и стали самой объёмной биографией писателя с момента вхождения в литературу, по крупицам из года в год создаваемой им самим. В то же время в них дан и срез литературной жизни на протяжении полувека. Собранные под одной обложкой в хронологической последовательности письма лучше всяких мемуаров раскрывают личность писателя. Будь это традиционный дневник писателя, возможно, не было бы в нём столь широкого

охвата событий, столь многогранного восприятия мира, продиктованных потребностью автора откликнуться на письма адресатов. Именно коммуникативный аспект писем определил их своеобразие и сложную структурно-композиционную организацию всей книги.

В.П. Астафьев раскрывается в письмах как живой человек со своими индивидуальными чертами – внимательный и чуткий к людям, сердечный и благодарный, жёсткий и резкий, не поступающийся своим мнением и своей правдой; как муж и семьянин, сын и отец. Наконец, как товарищ «по цеху», заботящийся о начинающих писателях, помогающий им опубликоваться; требовательный мастер, критикующий и помогающий, радующийся успехам других. Но главное, в письмах речь идёт о процессе создания будущих книг, запечатлено творческое напряжение, в котором постоянно пребывал автор. Он поглощён мыслями о своём труде, произведениях, находящихся в этот момент в работе: будь-то создание рукописи, её последующая доработка, перипетии, связанные с публикацией, требованиями цензурного порядка, переживаниями по поводу «прохождения» произведения. Писатель раскрывает творческую историю многих своих произведений.

В книге «Нет мне ответа» представлено множество фактов, раскрывающих творческий процесс автора: поиск одного единственного слова, звука, точной детали, нужного образа. Живя проблемами литературного сообщества и принимая активное участие в литературной жизни, заботясь о семье и болея душой за неё и свою многочисленную родню, тоскуя по «малой родине», Астафьев более всего стремится к затворничеству и одиночеству, чтобы писать. Творчество для него – это мучительная страдания, власти которой он находится, несмотря на физические страдания (болезни, последствия контузии и ранений, полученных на фронте) и бытовой дискомфорт.

Мотив творческого напряжения, в котором постоянно пребывает автор, является сквозным в книге. Возникает ощущение, будто мощная творческая энергия движет писателем и не даёт ему покоя. Астафьеву, по-видимому, тесно в рамках определённого жанрового канона, в границах художественного традиция. Может быть, поэтому он в лучших отечественных традициях эпистолярного жанра пишет пространственные письма, очень разные по характеру изъяснения чувств (в зависимости от адресата), в

которых его способность живописать отчетливо проявляет себя. Так, в одном из писем от 7 апреля 1975 года читаем: «Утром едва расхотелся. Истопил печь и сел работать. Сделал немного, только беру разгон в новой главе. Глядь, с верхнего плёса пошла льдина. Дыбится, ломается, кусты на пути гнёт и режет. Пообедав, отправился на реку. Потихоньку пошёл я по берегу к устью Сиблы, соображая, где потом и как можно будет рыбачить. Пришёл к Сибле, она разлилась, затопила кусты, бушует, грязная, взъерошенная, издали шумит, словно большой поезд на железной дороге.

Но вот на той стороне вскипел белый бурун, донёсся шум, треск, что-то ахнуло, сломалось, и я увидел, что вся льдина двинулась, пошла почти незаметно глазу! А речка, только что быв неживой, покрытой серым и мокрым, закружилась, забурлила, в ней и по ней оказалось так много всего скрытого толщей льда – и бурунчиков, и стрелочек, и каких-то холодноватых, но бойких светлячков, идущих от острова» [1, 205]... «Как прекрасна эта живая, трепетная река, пусть немножко холодноватая, тёмная и жуткая с виду, но тело её дышит, плоть, переполненная силами, куда-то стремится, чего-то ищет, ждёт. Снова я подумал о своей дочери на сносях, о том, что жизнь, как и чем бы её ни усмиряли, берёт своё, всё хочет рожать, продолжать себя в нас» (7 апреля 1975 г., Сибла. Ю. Алексеевой и Е. Капустину) [1, 204].

Переписка для автора становится в некотором смысле творческой лабораторией, в которой он оттачивает своё слово, использует широкую палитру изобразительных средств, стремясь живописно передать увиденное. Процитированный фрагмент красноречиво свидетельствует об этом.

Исследователь эпистолярного жанра Н.В. Логунова отмечает характерное свойство, присущее форме письма: «Мир в письме формируется из разномасштабных и разнокачественных явлений и происшествий, связи между которыми скорее не логические, а ассоциативные: политематичность письма позволяет представить настоящий “калейдоскоп” мира героя. Такие качества текста и мира, компетенции автора сближают письмо с дневником» [4, 15]. Это наблюдение в полной мере соответствует специфике эпистолярного дневника Астафьева, состоящего из писем, создававшихся на протяжении полувека. Они запечатлели не только хронику жизни писателя, его взаимоотношения с близкими людьми

ми и литературным окружением, особенности творческого процесса, но и эволюцию взглядов автора, его восприятие русской классической и современной литературы, размышления о её будущем и о состоянии русского языка.

Письма свидетельствуют о том, как близко к сердцу Астафьев принимает всё происходящее в стране: «Что-то будет? Уцелеет ли Россия, и мы вместе с нею?» (28 мая 1990 г., Овсянка. В.А. Линнику) [1, 444]. Так заканчивается одно из его майских писем 1990-го года. Размышляя о «тщете слов и пустопорожности суеты», Астафьев замечает: «Скоро слово никому не нужно будет совсем... Художники новых времён будут идти не от жизни, а всё от той же литературы, от зауми и беспочвенной выдумки. Их уже много, находящихся между небом и землёй, но ближе к ничейному пространству, а будет ещё больше, они выдоят до крови всё молоко, всю жидкость из великой литературы прошлого и станут перепевать друг друга, да и уже перпевают» (5 июня 1990 г., Овсянка. З.Б. Чернышовой, Н.П. Веселовой) [1, 444].

Современное состояние общества и культуры в родной стране вызывает у Астафьева горькие размышления о культе зла, об утрате морали и духовных ценностей, об ответственности «властителей дум» перед читателями. В одном из писем он с болью говорит о том, что «люди, толпа на земле всегда были недостойны своих гениев», которые удерживали своих «собратьев по роду и по земле» от того, чтобы «опуститься обратно на четвереньки». «Гениям среди нас уже делать нечего, мы у края жизни, морали» [1, 489].

«Еще никогда так открыто не проповедовалось зло в его омерзительном облике, и только так возможно восприятие этих, к сожалению, передовых художников, совершенно точно выражающих распад времени и морали совершенно разнузданными средствами. Будто никогда и не существовало такое понятие, как изящная словесность, благородство в обращении со словом и в отношениях с читателем» (16 февраля 1992 г., Красноярск. В.С. Камышову) [1, 488].

Прочитав рукопись повести прозаика и поэта В. Болохова, Астафьев в февральском письме 1991 года, адресованном автору, даёт повести резкую оценку: «Я считаю твою повесть антилитературой, и коли существует антижизнь, то и литература, ею рожденная, должна была явиться. И думаю, что половина чи-

тателей поймёт антиязык литературы подобного рода. Ведь мы и сами не заметили, что более чем наполовину наш обиходный язык уже состоит из блатного сленга, косноязычия и сквернословия. Не знаю, есть ли будущее у литературы подобного рода? ...» (5 февраля 1991 г., Красноярск. В. Болохову) [1, 459].

«Антилитературе», «антикультуре» Астафьев противопоставляет «классическую русскую культуру и прежде всего литературу» – прозу Бунина, Тургенева, Гоголя, Пушкина, сравнивая её с глотком «чистого воздуха» (5 февраля 1991 г., Красноярск. В. Болохову) [1, 459].

Воспитанный на образцах русской литературы XIX века, хорошо знающий мировую классику, писатель в отношении к своему делу остаётся традиционалистом, отказываясь признавать постмодернистские новации. В письме В.Я. Курбатову от 10 февраля 1998 года он пишет об утрате эстетических критериев в оценке современной словесности: «...В "Литературке" ("Литературная газета") новая волна мыслителей разбирает и обмысливает творцами современности варимую словесность – при этом ребята, литературой вскормленные, от неё же и хлеб насущный имеющие, совсем попрали земные ощущения и ориентиры дорожные, что литература называли верстовыми столбами. Они не замечают, что литература от литературы приняла массовый характер и давно уже несёт в своём интеллектуальном потоке красивые фонарики с негасимой свечкой, обёртки от конфеток, меж которых для разнообразия вертятся в мелкой стремнине несколько материализованных щепок, оставшихся от строившегося социализма» [1, 632].

Этой литературе автор эпистолярного дневника отказывает в жизнеспособности: «Белокровие охватывает литературу, занимающуюся строительством "новых" направлений на прежнем месте и из уже давно отработанных материалов», только не тех, что «сработали» Пушкин, Лев Толстой, Достоевский, Лесков (10 февраля 1998 г. В.Я. Курбатову) [1, 632].

К состоянию современной литературы Астафьев постоянно возвращается в своих письмах, в одном из которых вновь напоминает об ответственности писателя перед читателем: «Живём и работаем абы как, и это после той блистательной литературы, которая за нашей спиной не то что неосвоенная, не постижимая умом, но даже и не прочитанная как надо (Гоголь, прежде всего)» (2-3 июня 1993 г., Овсянка. О.М. Хомякову) [1]. И сам спасается

работой, чтобы «отвлекала от суеты и помогала забыть», чтобы «не особо остро раниться о современную жизнь...» (9 августа 1993 г., Овсянка. Адресат не установлен) [1, 520].

Эпистолярный дневник автора интересен тем, что в нём представлена картина литературной жизни, воссозданная «изнутри», участником литературного процесса. Так, в 1990-е годы писателя беспокоит ситуация с литературными периодическими изданиями, тревожит будущее журналов и альманахов. Он много внимания уделяет критическому состоянию культуры в провинции. А после посещения Перми его «охватило горькое чувство оттого еще, что в городе, где ранее была ключом литературная жизнь, шумела культурная нива», на него повеяло пустыней (3 сентября 1998 г., Овсянка. Адресат не установлен) [1, 641]. Резко негативно Астафьев отзывается о писательском съезде, состоявшемся в июле 1992 года.

Много страниц занимает переписка Астафьева с курганскими писателями – В.Ф. Потаниным и В.И. Юровских.

Виктор Потанин считает Астафьева своим литературным учителем, об этом свидетельствуют многочисленные письма писателей друг другу. В них мы видим и оценки Астафьева произведения Виктора Потанина, и разговоры «за жизнь», и приглашения к путешествиям, которые вскоре осуществились. Не случайно Виктор Потанин написал об этом повесть «Последний пароход».

Обратимся к письмам... «Дорогой Витя! Я рад и счастлив, что могу написать тебе одобрительное письмо, ибо мне было бы тяжело, если бы твоя повесть не понравилась, и пришлось бы писать горькую правду, стараясь при этом не убить тебя, потому как я знаю, что ты – человек ранимый и довольно одинокий в своей рабочей грусти и сердечной печали.

Хорошая повесть! Чистая и горькая, как и вся жизнь наших несчастных и добрых людей, особенно женщин. Всю ты свою тихую душу, всю сосредоточенно-умную печаль вложил в эту вещь. Спасибо тебе, спасибо за язык – так он меня порадовал своей земной первозданностью, своей обыденной красотой и благозвучностью. Словом, приехавши с Тульщины, я тут же дал восторженную рецензию на твою повесть и оставил ее в отделе прозы «Нашего современника» с настоянием, чтобы печатали ее в первом номере 70-го года.

Не всегда, далеко не всегда мои восторги и мое негодование

разделяют в журнале, чаще даже и наоборот. Но я все же верю в благополучный исход с твоей повестью, и она будет, должна быть на страницах нашего журнала. Особенно я рад тому, что повесть твоя более зрелая по исполнению и мысли, чем предыдущие вещи. Растешь ты сильно в прозе! Изобразительность твоя, звук твоей прозы меня растрогали и покорили до глубины души.

Обнимаю тебя, дорогой, и желаю всегда быть тем, чем ты есть – светлая и чистая душа твоя исторгнет еще не одну прекрасную страницу в нашей литературе. Верю в тебя, надеюсь на тебя, и это укрепляет во мне веру в наше литературное будущее... Исправленную немного и сокращенную повесть посылай прямо в «Современник». Я в скором времени уеду на Урал, и всю осень буду работать там над книгой о войне.

После посещения могилы Толстого много дум и усталости во мне. Но об этом не напишешь. Об этом когда-нибудь поговорим. Твой В. Астафьев» (11 сентября 1969 г. В. Потанину) [1, 150].

А вот еще одна астафьевская оценка. «Дорогой Витя! Был я в Греции, ездил на остров Патмос, где, сидючи в пещере возле древнего монастыря, Иоанн Богослов написал книгу «Апокалипсис». Она там, в пещере, и лежит по сию пору как святыня, и я ее зрел.

В Афинах пришлось вступать в греко-светское общество, а мне «Литературку» с твоей статьей дают. Я давно не видел ни телевидения нашего, ни газет, угнетенных бедностью женщин твоим не видел, а сердце-то о них болит. Вот и растрогался твоим приветом с Родины. Хотел сразу тебе описать и книгу послать, да не вышло» (1988 г. В. Потанину) [1, 415].

Писал Виктор Петрович и о своих литературных планах: «Дорогие Люся, Витя, Катенька, Анна Тимофеевна! Сидим мы тоже в деревушке Сибле, залиты по уши водою – четвертый год у нас все лето льет дождь, а нынче так и всю Европу залило... Я и сам в эти дни ничего не мог делать, даже читать, а потом уж совсем в пессимизм ударился и давай себя за волосы вытаскивать всем в трясины душевного мрака, заставил себя потихоньку читать, из трудиться, и... разошелся, начерно заканчиваю драму, которую давно придумал, а все не мог за нее засесть. Я все думаю над трилогией о войне, она у меня уже обрисовалась, в общем-то, и на будущий год, жив буду, приступлю к этой невероятно трудной работе, и хватит мне ее, наверное, до конца дней моих. До это-

го хотелось бы расширить дорогу – написать об А.Н. Макарове, собрать в кучу “затеси”, сдать в “Современник” книгу публицистики, подготовить второй том собрания сочинений, да и кино-театральные дела сбегать. На “Ленфильме” идет полным ходом подготовка к постановке фильма “Таежная повесть” по главе из “Рыбы” “Сон о белых горах”. На “Мосфильме” Булат Мансуров начинает подготовку к двухсерийному телефильму по “Пастуху и пастушке” – тот сценарий я буду делать сам, это передоверять нельзя, такую секс-историю сочинят, что и вовсе от телевизора отставников и вековух не оторвать будет» (14 июля 1978 г. Семье В. Потанина) [1, 259].

Были и поздравления, и в них были откровения человека, писателя Виктора Астафьева... «Шестьдесят лет, Витя, противная дата, по себе знаю. Тут как бы упираешься в срок, полученный на суде Божьем, все ты жил, жил, избывая тебе положенные дни, а дальше уж ты сверхсрочник, уже не живешь, а доживаешь. Хвори плотнее подступают, редуют родственники, куда-то в тень, что ли, западают друзья и товарищи. Уж на общих фотокарточках оказывается все больше мертвых, чем живых, и меня вот настигла болезнь-наваждение пенсионная – читать некрологи в газетах и смотреть на кладбище, кто как и где лежит, да прикидывать, как я тут размещусь. А размещусь я рядом с дочерью, устала она там одна, да и дружнее, а может, и теплее вместе.

Мне идет 74-й год, и все эти “чужачества” мне простительны, а тебя пусть минуют сии “блаженства”, сулящие мысли и закидоны совсем нешуточные, но зато вечные.

По возможности будь здоров, пусть под крышей дома твоего будут мир и покой, а на столе не переводится хлеб и соль, да хоть иногда пусть пишется и думается о работе, что только в ней, нашей изнурительной и прекрасной работе есть и забвение от дней и дел текущих, от действительности этой проклятой, от зла и одичания земного.

Я вот вместо того, чтоб летом отдохнуть, втянулся в работу и заканчиваю повесть под хорошим названием “Веселый солдат”. Она как бы замыкает цикл повестей о послевоенной жизни – “Так хочется жить”, “Обертон”, “Таежная повесть” – о сверхтяжелой жизни нашей с Марией Семеновной, которая совсем у меня рассохлась, но еще держится ради внучки, хотя из дома уже почти не выходит, да и дома-то чаще лежит...

Обнимаю тебя и целую. Поклон всем твоим близким и друзьям. Преданно твой Виктор Петрович» (29 сентября 1997 г. В. Потанину) [1, 627].

Еще с одним нашим земляком, шадринским писателем В.И. Юровских, была у Астафьева длительная дружеская переписка. В книге «Нет мне ответа» представлено 19 писем к Василию Юровских. Виктор Петрович радовался успехам зауральского прозаика в литературе, делился своими творческими и жизненными планами.

«Дорогой Вася! Очень рад, что ты появишься в нашем журнале. Маловато, правда, они отобрали, но лиха беда начало!...» (6 декабря 1973 г. В. Юровских) [1, 179].

«Не обижайся, что я не отзываюсь на твои письма. Я действительно работаю много над “Царь-рыбой” и наконец-то хоть начерно написал самую большую и главную главу. Теперь вся книга в сборе, в разной степени готовности глав, но это уже ближе к концу, дорабатывать я умею, приучил себя домучивать, же к концу, набрасывать я умею, профессионал-литератор? Черновики-то иначе какой бы я был профессионал-литератор? Черновики-то набрасывать все горазды, это самая сладкая сметана в работе, слизывает ее пальцем, как блудня-мальчишка, а дальше-то начнется самая что ни на есть мужицкая, если не конская работа, дальше-то и проверяется, куда ты и насколько годен...» (23 июня 1975 г. В. Юровских) [1, 213].

«Дорогой Вася! Мне всегда приятно получать твои бодрые и трепетные письма, все в них о природе, о работе... Я живу все еще тяжело. Написать книгу, которая бы всколыхнула пусть не общество, а хотя бы отдельную публику, трудно, а потом еще надо нести на себе, как крест, груз гнева, боли и настороженности, вызванных ею. Очень “Царь-рыба” оказалась для моего здоровья и больной головы книгой тяжелой – до сих пор мучаюсь с нею...» (5 сентября 1976 г. В. Юровских) [1, 235].

Письма В.П. Астафьева девяностых годов изобилуют оценками новых литературных произведений, выбор которых свидетельствуют о художественном вкусе писателя и его человеческих привязанностях. Он радуется успехам Евгения Носова и высоко оценивает его рассказ «Красное, желтое, зеленое»: «Увядающе-прекрасный и светлый островок среди параш, камер, казарм, общаг и московских квартир, где маются интеллектуалы с похмелья» (18 июня 1993 г., Овсянка. В.Я Курбатову) [1, 516]; хвалит

Алексея Варламова за повесть «Рождение» и Михаила Черкасского за книгу «Сегодня и завтра, и в день моей смерти».

Особо выделяет произведения Михаила Кураева, Леонида Бородин, Инги Петкевич и других. В письмах выражается отношение Астафьева к писателям-современникам, которое чётко дифференцируется: от восхищения до резкого отрицания. Так, уважительно и тепло Астафьев относится к С. Залыгину, В. Быкову, Ю. Гончарову, И. Акулову, Л. Леонову, А. Солженицыну, Н. Рубцову, Ю. Нагибину, Ю. Сбитневу; по-дружески, с нежностью к Е. Носову, К. Воробьеву; слишком эмоционально воспринимает творческую позицию В. Распутина, В. Белова, Ю. Бондарева; негативно отзывается о С. Есине.

В 1990-е годы его многое не устраивает в отечественной литературе, о чем свидетельствуют и письма, хотя в них преобладает оценка общественно-политической ситуации, нежели литературной. Свободно мыслящий, резкий в суждениях и оценках, Астафьев прежде всего полагается на свой эстетический вкус, собственный духовный и жизненный опыт, не желая разбираться в «новой» литературе, не доверяя «молодой» критике. И в основе эстетических взглядов писателя лежит убеждение в том, что художественная литература призвана воспитывать, воздействовать на жизнь, меняя её к лучшему. Так, в одном из астафьевских писем 1995 года читаем о том, что не пишется и одолевают «мысли о беспомощности своего дела», тревожит вопрос, задаваемый самому себе: «Книжек-то вон сколько, а сделали они людей лучше? Надежда только на Бога и на время...» (1995 г. Адресат не установлен) [1, 573].

Для понимания восприятия писателем литературной ситуации 1990-х годов важно учитывать его «ощущение» самого себя во времени, которое он переживает остро и оценивает жёстко. В письме писателю и другу Евгению Носову признаётся: «Весь праздник, и день рождения свой, и этот горький День Победы постараюсь пробыть в тайге. Там я себя равноправным существом чувствую, а здесь, как деревянная куколка на нитке: и дёргают, и дёргают со всех сторон...» (20 апреля 1995 г., Красноярск. Е.И. Носову) [1, 558].

К войне у бывшего фронтовика Астафьева особое отношение, не случайно, одним из сюжетообразующих мотивов эпистолярного дневника является авторское осмысление войны. «Глав-

ными темами астафьевского творчества», по словам критика Валентина Курбатова, являются «война и мир, тьма уничтожения и свет обновления» [3]. Так, первый рассказ писателя «Гражданский человек» (1951) был посвящён войне, как и многие последующие произведения, включая итоговый роман «Прокляты и убиты» и повести 1990-х годов, составившие своего рода трилогию: «Так хочется жить», «Обертон», «Весёлый солдат».

В письме к А.М. Борщаговскому (22 ноября 1965) писатель признаётся: «На очереди небольшая повесть о войне. А я писать о войне всякий раз боюсь. Боюсь перед памятью убитых друзей сделать что-нибудь недостойно, слукавить, а ещё памяти своей боюсь. Иной раз так и думаю, что сдохну, разворошив всё и забравшись в нутро войны. Словом, всякий раз будто перед взаимным боем. Оттого и так мало я написал о войне – увиливаю всё» (22 ноября 1965 г., Быковка. А.М. Борщаговскому) [1, 77]. В контексте «новой» прозы писателя о войне – произведений 1990-х годов – эти слова воспринимаются как программные. Поражает драматически сложное нравственно-психологическое переживание, вызванное темой будущей повести.

Будучи сквозной в письмах, тема войны раскрывается в разных формах: в фактах биографии, в сведениях об однополчанах, в особом отношении к ним и к писателям-фронтовикам, в оценке работ историков и литературных произведений о войне, в воспоминаниях о ней, в изложении творческой истории военных повестей, в раздумьях об итоговом романе.

Военная фактография Астафьева представлена во многих письмах. Так, в одном из них он вспоминает: «Летом 41 года – учился в ФЗО на станции Енисей, поработал полгода и на фронт. Воевал сперва на Брянском фронте, а потом всё время на 1-м Украинском. Воевал рядовым солдатом в артиллерии, был трижды ранен (бойкий наскочет!) и рядовым снят с учёта в 50 лет» (14 апреля 1979 г. М. Шламову) [1, 268]. Писатель активно переписывается и с однополчанами, часто вспоминает своих фронтовых друзей.

У Астафьева, на протяжении нескольких десятилетий вынашивавшего замысел создания романа о войне, собиравшего материал о ней, постепенно вырабатывается своя философия войны. В апреле 1983 года он пишет резкое письмо в редакцию газеты «Московские новости» по поводу полемики Василия Мо-

розова и Александра Самсонова, опубликованной на страницах газеты в 13-м номере: «Советские историки в большинстве своём, а сочинители и редакторы Истории Отечественной войны в частности, давно потеряли право прикасаться к святому слову "правда"».

Вся двенадцатитомная История создана, с позволения сказать, "учёными" для того, чтобы исказить историю войны, спрятать концы в воду, держать и дальше наш народ в неведении относительно наших потерь и хода всей войны, особенно начального её периода» (апрель 1983 г. В редакцию газеты «Московские новости») [1]. Как фронтовик, знающий о войне не понаслышке, страдающий от наслоений лжи о ней и близко к сердцу принимающий эту ложь, Астафьев обострённо воспринимает и болезненно реагирует на искажение исторической правды. Именно поэтому писателю важно донести до читателя свою правду, показать ту войну, которую он знал, добраться до её «нутра».

Остановимся подробнее на истории создания романа «Прокляты и убиты», который важен для понимания творческой эволюции писателя и который до сих пор в полной мере – в том числе и в контексте художественной литературы о Второй мировой войне – не осмыслен. Замысел романа о войне возник у Астафьева, по-видимому, по завершении повести «Пастух и пастушка», в процессе её доработки. В одном из июньских писем И. Стрелковой 1974 года он упоминает о том, что у него «вечерне написанный лежит второй уже год роман о войне». Причем, эта работа не даёт писателю покоя, 9 августа того же года в письме А. Михайлову он вновь возвращается к роману: «Собираюсь всерьёз и вплотную заняться военной темой после Царь-рыбы» [1, 186]. Для исследователей творческой истории произведений Астафьева особое значение будут иметь все упоминания, связанные с будущим романом.

Эпистолярный дневник, хотя и выстроен в хронологической последовательности, отличается фрагментарностью, спонтанностью, «незапрограммированностью», и тем отчётливее проявляется в нём главная мысль, владеющая автором: создать эпическое произведение о войне. В одном из летних писем 1978 года он признаётся: «Я всё думаю над трилогией о войне, она у меня уже обрисовалась, в общем-то, и на будущий год, жив буду, приступлю к этой невероятно трудной работе, и хватит мне её, на-

верное, до конца дней моих» (14 июля 1978 г. Семье В. Потанина) [1, 259].

Через три года, перебравшись из Вологды на постоянное место жительства к себе на родину в Сибирь, Астафьев в коротеньком письме от 29 августа 1981 года, адресованном В.В. Воробьевой, упоминает и о романе: «В Сибири всё ещё устраиваюсь, но и помаленьку начинаю работать. Осенью надеюсь начать свой роман. О войне. Годы летят, а всё кажется, что главная книга всё ещё не написана. Что она впереди» (29 августа 1981 г. В.В. Воробьевой) [1]. Вспомним, что это пишется уже после выхода повести «Последний поклон», эпическое начало которой сразу же было отмечено литературной критикой (Н. Яновский определил жанр книги как «лирический эпос»).

И уже приступив к созданию романа, автор в письмах делится планами, рассказывает о том, как продвигается его труд. Однако работа над книгой периодически прерывается: то из-за романа «Печальный детектив» (1985), новых глав «Последнего поклона» и других произведений, то из-за многочисленных поездок, писательских «представительских» и прочих обязанностей, то из-за домашних забот и семейных горестей. Но причина, возможно, и совсем в другом. В письме 1985 года Г.Ф. Шаповалову Астафьев с горечью восклицает: «После поездки (в Японию – Е.К.) сидел дома, много работал. Не знаю только, зачем. Просят, умоляют написать о войне, напишешь – не проходит в печать: всем нужна война красивая и героическая, а та, на которой мы были, с грязью, вшами, подлецами комиссарами вроде начальника политотдела нашей дивизии – такая война никому не нужна, а врать о войне я не могу» (1985 г. Г.Ф. Шаповалову) [1, 348].

В письмах речь о военном романе заходит вновь уже в конце восьмидесятых годов, автор сообщает В.А. Линнику, что вторая и третья книги написаны, и он заканчивает работу над первой (24 ноября 1989). В связи с началом публикации в 1992 году в «Новом мире» романа «Прокляты и убиты» Астафьев сообщает Евгению Носову: «В 10-11-м номерах "Нового мира" собираются печатать мою первую книгу романа, готовлюсь ко второй и вижу, какая "лёгкая" была первая. Одолею ли? Надел сам на себя хомут и ташу на стёртой шее» (Август 1992 г., Овсянка. Е.И. Носову) [1]. В связи с публикацией второй романной части «Плацдарм» в 1994 году («Новый мир», №№ 10-12) Астафьев жалуется в пись-

ме В.Я. Курбатову: «Роман начал печататься, и никакой радости у меня от этого нету, пришлось сокращать семь листов, резать по живому, многое успели зарезать без меня, и теперь я вижу, что под нож попало, как водится, самое живое, кое-где и логики уж никакой нет» (7 ноября 1994 г., Овсянка. В. Болохову) [1, 544].

Роман «Прокляты и убиты» сразу же после его публикации оказывается в центре жёсткой полемики, многие фронтовики его не принимают. Они пишут Астафьеву, и он вынужден объяснять свою позицию, спорить, убеждать. По этому поводу автор размышляет: «Что же касается неоднозначного отношения к роману, я и по письмам знаю: от отставного комиссарства и военных чинов – ругань, а от солдат-окопников и офицеров идут письма одобрительные, многие со словами: “Слава богу, дожили до правды о войне!..”».

Но правда о войне и сама неоднозначная. С одной стороны – Победа. Пусть и громадной, надсадной, огромной кровью давшаяся и с такими огромными потерями, что нам стесняются их оглашать до сих пор. Вероятно, 47 миллионов – самая правдивая и страшная цифра.

Ох уж эта “правда” войны! Мы, шестеро человек из одного взвода управления артдивизиона – осталось уже только трое, – собирались вместе и не раз спорили, ругались, вспоминая войну, – даже один бой, один случай, переход – все помнили по-разному. А вот если свести эту “правду” шестерых с “правдой” сотен, тысяч, миллионов – получится уже более полная картина» (1 марта 1995 г., Красноярск. Г. Вершинину) [1, 551]. Позиция Астафьева, проявившаяся в романе, высказывалась им и ранее – в письмах своих оппонентов и вести нелёгкий для него самого и для другой стороны разговор.

В литературную летопись Второй мировой войны В.П. Астафьев, несомненно, вписал свою страницу. Может быть, поэтому он так долго «болел» своим романом, так мучительно размышлял о противоречиях, итогах и уроках войны.

И еще один аспект военной темы представлен в эпистолярном дневнике – это его письма, адресованные писателям-фронтовикам: Евгению Носову, Вячеславу Кондратьеву, Юрию Бондареву и др., а также оценка их произведений о войне, представленная в книге. При этом Астафьев радуется успехам

собратьев по цеху, рекомендует их произведения своим адресатам, проявляет удивительные внимание, чуткость и доброту. Так, его отличает совершенно особое отношение к Евгению Носову, которого Астафьев высоко ценит и дорожит его дружбой. Автор эпистолярного дневника стремится помочь вдове Константина Воробьева, чтобы восстановить справедливость по отношению к писателю драматической судьбы, пишет Вячеславу Кондратьеву сразу по прочтении его повести «Сашка» («очень хорошую, честную и горькую книгу собрал») [1, 309].

Материал книги «Нет мне ответа» настолько насыщен, уникален и значителен, что невозможно охарактеризовать его во всём объёме и глубине, масштабности и своеобразии в одной статье. Письма Астафьева, расположенные последовательно по годам от 1952-го до 2001-го и объединённые в одну книгу, в совокупности составили эпистолярный дневник, организованный хронологически и тематически: основными «сюжетообразующими» линиями книги стали биография и личность автора, творческий процесс и его эволюция, современная литературная жизнь, осмысление войны и переоценка стереотипов.

Несмотря на то, что воедино собранные астафьевские письма вписываются в русскую эпистолярную традицию, автор творчески развивает и переосмысливает её. В.П. Астафьев создал новую форму эпистолярного повествования, приближающую к писательскому дневнику. Синтетическая природа жанра позволила ему запечатлеть жизнь духа на фоне исторической действительности второй половины XX века.

Много больных и важных вопросов оставил нам Виктор Астафьев. Он и сам всю жизнь ими терзался, так и не найдя ответа на многие. В его письмах, на первый взгляд, все просто и ясно. Однако за ними стоит тяжелая, полная драматизма жизнь и судьба бесконечно талантливого и трудолюбивого человека. В этих письмах – уроки жизни и уроки литературы, духовное завещание писателя следующим поколениям.

- Список литературы**
- 1 Астафьев В.П. Нет мне ответа... Эпистолярный дневник 1952-2001. Иркутск: Издатель Сапронов, 2009. 720 с.: ил.
 - 2 Бахтин М. Проблемы речевых жанров // Собр. соч. М.: Русские словари, 1996. Т.5: Работы 1940-1960 гг. С. 159-206.
 - 3 Крест бесконечный. Письма из глубины России. Виктор Астафьев, Валентин

- тин Курбатов. Иркутск: Изд-во «Издатель Сапронов», 2002; Твердь и посох. Переписка 1962-1967 года. Виктор Астафьев, Александр Макаров. Иркутск: Изд-во «Издатель Сапронов», 2005.
- 4 Логунова Н.В. Русская эпистолярная проза XX – начала XXI века: Эволюция жанра и художественного дискурса. М., 2011. С. 15.
- 5 Муравьев В.С. Эпистолярная литература: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1234.
- 6 Смирнова А. Литературная традиция и эпистолярный дневник В.П. Астафьева. Poilog. Studia Neofilologiczne nr 2. 2012.

3.2 Жанровая переключка в повестях В. Астафьева и В. Шукшина (Т.В. Казачкова)

1 В. Астафьев «Зрячий посох»

Творчество В.П. Астафьева многопроблемно и многожанрово. Рассказы, повести, романы – все вызывало интерес читателей и не оставалось без внимания критики. Создана большая научная литература. Достаточно назвать имена таких исследователей, как Е. Елина, В. Семенова, С. Шкловский, И. Гринберг, В. Стеценко, А. Журавлева, И. Золотоусский, А. Овчаренко и многие-многие другие. Все они писали о произведениях В. Астафьева, давая ему то просто хвалебные, то восторженные, а то и спорные оценки. Откликнулась критика и на произведение «Зрячий посох» (статьи А. Овчаренко, А. Эльяшевича, Е. Ивановой, П. Ульяшова, В. Огроцко, опубликованные в журналах «Москва» (1984. №4), «Октябрь» (1990. №4, 1989. №7)) и др. Произведение появилось в печати в 1982 г. Содержанием «Зрячего посоха» являются письма известного в 50-60-е годы критика А.Н. Макарова, адресованные В.П. Астафьеву, и комментарии к ним самого писателя, его размышления, навеянные письмами.

Критики единодушно хвалили писателя за «свежесть, неповторимость, психологизм образов», за эпический размах и правду жизни, за «естественность и сердечность русской народной речи» и т.д., но не было единодушия в одном – в определении жанровой природы произведения: А. Эльяшевич относит «Зрячий посох» к документальной прозе, Е. Иванова считает произведение повестью, а то и романом «о жизни современного интеллигента», особо отмечая правду жизни, «вспоминательную достоверность» [3, 265]. П. Ульяшов отвергает «вспоминательную» основу произведения, считая, что «это просто книга – размышление о судьбе,

о жизни, о литературе, о человеческой памяти и душевной щедрости» [6, 11]. П. Ульяшов соглашается с мнением А. Овчаренко и А. Эльяшевича, что это «автобиографическая проза», так как «материалом для автора чаще всего служит его собственная жизнь» [6, 12].

Жанр произведения определить действительно нелегко: В. Астафьев, создавая книгу, вероятно, не заботился о чистоте жанра.

В современной критике «Зрячий посох» неоднократно относился к эссе.

Эссе, по А. Захаркину, – это жанр критики, литературоведения, характеризующийся свободной трактовкой какой-либо проблемы...; автор, анализируя проблему, не заботится... об аргументированности выводов, общепринятости вопроса и т.п. Исходя из этого, относить «Зрячий посох» к эссе кажется нам неправомерным, хотя его признаки, несомненно, присутствуют в произведении. В. Астафьев, действительно, как и положено в эссе, «свободно трактует» избранную в том или ином письме проблему, но в отличие от эссе любой вывод, любое теоретическое, философское размышление аргументирует, опираясь на факты, детали.

Так, вспоминая о первой личной встрече с Макаровым в 1964 году, о том, что они, зрелые опытные люди, «сразу же подружались без натуг и притирок», Астафьев объясняет тем, что письма «подготовили почву для... какого-то жадного и естественного стремления в общении друг с другом» [2, 24].

Рассказывая о том, как они с Макаровым рыбачили на родной речке Быковке и только он, опытный рыбак, смог наловить «на ушку хариусов», он объясняет причину этого печального явления: «...водохранилище нарушило нерестилища хариуса... осенью его, скапливающегося в ямках и не знающего, куда катиться, нещадно выбивали, загоняли в саки, да еще явились с какой-то химией “рыбаки”». Из короткой зарисовки возникает экологическая проблема, которая во весь рост встанет в «Царь – рыбе».

Иногда отдельный жизненный факт приводит автора к размышлениям и обобщениям. Наблюдения за кремацией тела А.М. Макарова наводят Астафьева на печальные думы о нравственности, о неуважительном отношении к таинству смерти, об утрате народных традиций. «Как же это? – горестно размышляет

писатель. – Куда бросить горсть земли? Куда кинуть мокрые от слез платочки?.. И где тот горестный момент... когда ударяются первые комья земли о крышку гроба... когда старательно прохлопают бугорок, и кто-то упадет в могильную землю лицом и долго не смогут отнять его от этой земли, увести от могилы...» И совсем уж кощунственно звучат громкие слова распорядительницы: «Всё, всё, товарищи! Уходите!.. У нас очередь...» [2, 233-234].

Таким образом, мы можем говорить не о какой-то одной проблеме в произведении, а о широкой их гамме – проблематике экологической, нравственной, а в других комментариях – о политической, литературной. Здесь, кроме того, высокохудожественные образы и родной природы, и российского села, и эпический образ Родины. Как лейтмотив звучит образ речки: «Течет речка, и в перекатом речном говорке слышится не только лязг колючего железа, но и звон серебра и чуть картавенький, всегда веселый говор радетеля всего живого» [2, 246]. Образ речки Быковки особенно волнует автора, так как с ним связано его детство, к нему он возвращается неоднократно. Все эти наблюдения приводят к выводу, что «Зрячий посох» к жанру эссе отнести нельзя.

То же можно сказать и о жанре мемуаров. Главные их жанровые приметы – документальность, очерковый способ типизации, невозможность поэтического домысла в обрисовке исторических деталей и событий, безусловная схожесть с автобиографической повестью. Автобиографических кусков в произведении сколько угодно. Создавая «Зрячий посох» в конце 70 – начале 80-х годов, Астафьев вспоминает о начале шестидесятых, когда он познакомился с Макаровым, и о конце шестидесятых, когда критик умер. Размышляя о вечных проблемах бытия, писатель в комментариях вспоминает о счастливых или трагических событиях своей жизни. То же делает в своих письмах и Макаров, особенно в «письме-исповеди», где мы видим и «бесхлебные» 1913-1923 годы, и тридцатые, и сороковые. Время написания письма-исповеди Макарова и комментариев Астафьева как бы сливаются, наслаиваясь одно на другое – в этом своеобразное проявление хронотопа в «Зрячем посохе». Видимо, и к мемуарной литературе произведение отнести нельзя. Ведь воспоминание – не главное, главное то, что переживает автор в момент создания каждого комментария к письмам критика. Астафьев не заботится и о документальности своих воспоминаний, без чего мемуары не-

возможны. Он пользуется правом предположения, размышления, домысла. Вот какова, например, его точка зрения на развитие прогресса, с которой вполне можно не согласиться: «В прошлом трудовому человеку не хватало времени для безделья. Сегодняшний же человек по воле прогресса освободил себя от полного труда, отбарабанил свою смену, и хоть трава не расти. А “свободу”... куда девать, не знает и пускается поэтому в разгул, в накопительство, в пьянство. Ухватились за то, что и без труда дается, – жуем солому (так бы я назвал массовую культуру), да еще и облизываемся» [2, 196].

Из приведенного текста видно лицо и характер комментатора: его страдающая за Родину и человека душа сквозит в каждом слове. Таким образом, «Зрячий посох», на наш взгляд, не эссе и не мемуары, хотя элементы этих жанров наблюдать в произведении можно. Благодаря ретроспективности воспоминаний героев, границы произведения расширяются, и оно приобретает размах широкого эпического полотна. Переписка идет на широком историческом фоне. Эти наблюдения приближают нас к точке зрения Е. Ивановой и А. Овчаренко, которые считают «Зрячий посох» повестью, но повестью весьма своеобразной.

Да, налицо спокойное повествование о событиях в России 40-70-х годов. Каждое письмо Макарова можно рассматривать как отдельный эпизод из его жизни и жизни страны. Исторический и литературный фон, на котором изображены «эпизоды», придаются произведению средней формы, как уже говорилось, размахуют крупному эпическому произведению. Повесть населяет большое количество персонажей. Перед нами оживают образы А. Фадеева, А. Твардовского, К. Симонова, К. Воробьевых и других писателей – реально живших людей, представляющих реальное время (признаки документальной прозы). Но в то же время, как и положено в повести, мы видим художественные образы: прежде всего художественный образ автора – гражданина, патриота, умеющего ценить хороших людей, человека с доброй памятью. С какой теплотой пишет он о Соколове Василии Ивановиче – заведующим детским домом, как благодарен своему «старшему другу» А.Н. Макарову! Как восторгается жизненным подвигом бригадира Петра Латышева, который «кормил страну в тяжелые послевоенные годы».

В лирических отступлениях перед нами автор-философ, ав-

тор-лирик. Как стихотворение в прозе, воспринимается внутренний монолог писателя о родной деревне Быковке, где когда-то побывал у него Николай Рубцов и написал пронзительные строки:

Деревня Быковка, Россия.
Двадцатого века печаль...

Его «младший друг» хотел еще приехать в Быковку «подышать тишиной... насладиться безлюдьем и поработать в уединении», но... «не довелось ему еще раз побывать в моей серой, забытой Богом и людьми деревушке. Не досмотрел, не доработал, не дожил... Отправился туда, где нет ни снов, ни болезней, ни скорби, а жизнь бесконечна» [2, 15-16].

Особенно ярко образ автора обозначается еще одной особенностью повести – ее публицистичностью: здесь и точное место, и время действия, и «живые герои», и актуальные проблемы современности с оттенком «вечности». Как и положено в публицистике, от конкретного, реально существующего факта Астафьев идет к общему. Судьба бригадира из колхоза «Красный пахарь» Чусовского района Пермской области приводит к размышлениям о положении народа вообще.

Резким контрастом народному подвигу выглядит позиция «власть имущих»: «Не любили и не любят блистательные наши вожди русскую деревню, вспоминали и вспоминают о ней только тогда, когда нужда припрет, когда некуда деваться, когда без нее, постылой, пропадет все, и величие идеи тоже, когда требовалось выкачать из нее хлеб, силу кровь» [3, 226]. Никто, пожалуй, кроме Астафьева, до перестройки не мог с такой смелостью заступиться за русскую деревню, страдая за судьбы страны. Боль писателя слышится в контрастности понятий: страна «насаженная», деревня «обездоленная», вожди «блистательные», идеи «великие». Ирония, сарказм писателя по поводу «блистательных вождей» в полную силу прозвучат в последних крупных произведениях писателя: «Прокляты и убиты» и «Веселый солдат».

С меньшей болью размышляет писатель-патриот о состоянии родной природы. Люди надругались и над его любимой речкой, где «потоптаны купавы, вырваны Марьины коренья... чернеют язвы костров; запруды новоселов-бобров нарушены», может, и их самих «перебили туристы».

Не отстает от автора и его собеседник А. Макаров, который

любуется «веселой речкой Озёрна, ожерельем из омулков, низанных почти на ручеек», страдает за судьбу родной деревни Осташково, обреченной на вымирание (а сколько сегодня «умерших» деревень!), за трагическое положение последних деревенских старух. Открытость авторской позиции, характерной для публицистики, – «лирики в прозе» (А. Кузьмин), пронизывает для публицистики, – «лирики в прозе» (А. Кузьмин), пронизывает нами происходит. В лирических отступлениях он позволяет себе известную пафосность. Размышляя о судьбе Родины и народа, Астафьев пишет: «О, Родина моя! О, жизнь! О, мой народ! Что вы есть-то? Чего еще надо сделать, чтобы прозреть, воскреснуть, не провалиться в небытие, не сгинуть? И если ты еще есть, мой народ, может, вслушаешься в вещи слова современного гонимого поэта: "А может, ты поймешь сквозь муки ада, сквозь все свои кровавые пути, что слепо верить никому не надо и к правде ложь не может привести"». Астафьев искренне страдает по поводу того, что «совершается дома», «проповедует любовь враждебным словом отрицания»: «Я очень люблю свою Родину, но не в нынешнем ее облике – в гражданской глухоте и полураспаде, в уже и не люблю, больше жалею как старую, неизлечимо больную, немощную мать... и все чаще и чаще тянет меня забыть... унести куда-нибудь от напыщенных, из ума выживших, дряхлых вождей, обвешанных золотыми самонаградками...» [2, 374].

Публицистичность проявляется и в широте проблематики. Не может многоопытный писатель, как и его корреспондент, не касаться положения литературы, не размышлять о правде жизни и правде искусства...

С одной стороны, «усталая, обескровевшая, замолкшая деревня» без детских голосов и смеха, раньше срока состарившиеся женщины, с другой – «угодливые дельцы снимают на киноленте селения, где счастье бьет через край», где заливается «жизни – радостный певец»: «Посмотри, милый друг, на полях золотые разливы, – это наша любовь расцветает вокруг, как же не быть мне счастливой» [2, 226]. Горький вывод делает здесь писатель: «Двурушничество искусства околпачивает народ». Как не сказать о растлевающей роли современного искусства! Астафьев всегда писал с «приглядом вперед», определяя суть и цель литературы. Естественно не проходит мимо этих проблем и Макаров в своих письмах. После московского пленума о поэзии, где он вы-

держал, слушая современных «гениев», всего полдня, критик раздражается по поводу ее уровня и ссылается на статью С. Наровчатова в «Правде», где тот «стишки какого-то молодого гения выдает за гражданственность и пишет о нем рядом с Бергольц и Смеляковым... а в этих стишатах гражданственность покупная, заимствованная, бестрепетная». Беспокоит и Астафьева «обширное литхозяйство» в литературе России: «Куда она идет? Как идет? С чем? И кому? Каковы ее недуги и где ее стержень, которого надлежит держаться?» Надежды литературы он связывает с писателями «из глубины России», с такими как Валентин Распутин, Василий Белов, Виктор Лихоносов, Виктор Потанин, Василий Юровских, Владимир Тендряков, Анатолий Жигулин и другие, скорбит по поводу безвременной кончины В. Шукшина, Н. Рубцова, А. Вампилова. Он горестно размышляет: «...отчего, почему в России так повелось, что большие ее таланты часто покидают сей мир в расцвете сил, а то и до одного расцвета?» [2, 246]. Таких монологов на злободневные проблемы общества в письмах и комментариях – масса, что и дает основание называть произведение публицистическим, лиричным.

Таким образом, проанализировав точки зрения критиков на жанровую природу произведения В. Астафьева «Зрячий посох», нельзя не прийти к выводу, что это повесть, но повесть характерно новаторского. Ее жанровое своеобразие заключается в том, что в ней есть элементы эссе, мемуаров, автобиографической прозы, исповедальность, свойственная эпистолярному жанру, но главное, на наш взгляд, – ее публицистичность, принципы очерковой типизации, многопроблемность. Достоинство публицистики, созданной большим мастером в том, что злободневные проблемы, которых он касается, приобретают характер вечный. Так и здесь: все проблемы – нравственные, философские, экологические, литературные – не потеряли своей актуальности, и повесть В. Астафьева станет «зрячим посохом» для начинающих педагогов и писателей, да и вообще российских граждан.

2 В. Шукшин. Повесть-сказка «До третьих петухов»

... И ни церковь, ни кабак –
Ничего не свято.

Нет, ребята, все не так.

Все не так, ребята ...

В. Высоцкий

Читая повесть-сказку В. Шукшина, невольно вспоминаешь гражданское и эстетическое кредо писателя: «Человеку надо говорить не сильно подслащенные комплементы, а полную правду, какой бы горькой и жесткой она ни была. Это необходимо хотя бы уж из-за одного уважения к человеку, о котором пишем и снимаем фильм. И, может быть, высшая форма уважения в том и заключается, что не надо скрывать от человека, каков он на самом деле. Изюм всех сил буду стараться рассказать правду о людях. Какую знаю, живя с ними в одно время» [12, 412]. Сказать горькую правду о человеке, о том, каков он, писателю помогает жанр повести-сказки. Через сказку Шукшин мастерски реализует возможности сатиры. Этот жанр в свое время «сослужил службу» Салтыкову-Щедрину как писателю-сатирику, Н.В. Гоголю, а в XX веке – В. Высоцкому. В сказке автор не ограничен в выборе персонажей, обстоятельств, места действия и при необходимости создает литературного времени и пространства помогает создать такую модель общества, в которой можно рассказать о том, что беспокоит, тревожит в тенденциях развития современного писателю общества.

К жанру повести-сказки В.М. Шукшин «примерялся» еще в середине 60-х годов, создав повесть-сказку «Точка зрения», в которой был зачин: «В некотором царстве, в некотором государстве жили – были два человека – Пессимист и Оптимист» [11, 417]. Представлены обобщенные образы народных характеров. Для одного из них «все в жизни плохо, пошло, неинтересно, все хронические подлецы, а хороших людей выдумывают писатели». Для другого «жизнь – сплошные устремления вперед... как бы стометровка... остается только петь» [11, 417]. Есть в сказке Волшебный человек, который при помощи волшебной веточки на одном и том же «материале» из реальной жизни показывает точки зрения и Пессимиста, и Оптимиста. В результате читатель понимает вред и опасность двух крайностей: огульного очернитель-

ства, беспросветного пессимизма, с одной стороны, и, беспочвенного оптимизма, своеобразной «маниловщины» – с другой.

Опубликована повесть-сказка в журнале «Звезда» (1974. №7). «Точка зрения», на наш взгляд, была своеобразным подступом к итоговому произведению писателя – повести-сказке «До третьих петухов», в которой обитают известные фольклорные герои. Это и традиционный Иван-дурак, и его защитники – Илья Муромец и Гулевой Атаман – носители добра в устном народном творчестве, это и сказочный Медведь. Есть и другая сторона: Баба Яга, Змей Горыныч, черти – носители зла, извечные враги человека. Особенность повести-сказки Шукшина в том, что все фольклорные герои претерпели трансформацию соответственно времени действия, они живут в современном мире.

Бабу Ягу не устраивает «избушка на курьих ножках», ей нужен «котэджик», у Змея Горыныча каждая голова имеет свои функции. Первая, самая «умная», – идеолог, вторая – комментатор событий, третья, глупая, видит в Иване только «филе или отбивную». Они советуются друг с другом, ощущают свою силу, особенно против Ивана. Изменились и черти, они не хотят жить в болоте, как положено в фольклоре, им нужны монашеские кельи, чтобы превратить их в бордель. Сказочный Медведь более опытен, чем Иван: «Дите ты, чистое дите», – сочувствует он Ивану. Он считает себя умнее человека. И, конечно, главный герой повести-сказки Иван, в отличие от фольклорного, живет не в ротондальском доме, а в библиотеке, в «высшем обществе» литературных героев XIX века, которые смотрят на него свысока, он для них «низкий герой». Он из фигуры легендарной превращается в реально действующего нашего современника. Его история определяет композицию и движение сюжета.

Фантастический план повествования переплетается с реальным, поэтому и повесть-сказка, в которой всего на пятидесяти страницах В. Шукшин сумел показать, что с нами происходит и куда мы идем. Воссоздана реальная картина духовной жизни общества 60-70-х годов, далекая от идеальной. Не вызывает сомнения утверждение В. Апухтиной: «Сказка синтезирует в гротескно-фантастическом плане типы и характеры повестей Шукшина. «Энергичные» (пьеса «Энергичные люди» – Т.К.) преобразуются в сказочные чудовища» [1, 74]. «Энергичных», «мудрецов» с печатями автор и выводит в образах гадов, чертей, показывая их сущ-

ность, скрываемую под разными масками: изящными и красивыми (черти), излучающими силу и спокойствие (гады), ученость и благообразие (Мудрец).

Повесть-сказка подчеркивает: время действия – наши дни, хотя фольклорные мотивы, сюжеты и образы как бы зашифровывают день сегодняшний, сопрягая его в то же время с днем вчерашним, но подтексты во всех случаях прочитываются. Зная жизнь во всех ее проявлениях не понаслышке, Шукшин болел болями Родины и пытался постичь причины и следствия того, что происходит. Неслучайно же он много лет отдал работе над «Степаном Разиным». Когда корреспондент «Литературной газеты» спросил Шукшина о том, почему он вдруг обратился к далекой теме, Василий Макарович ответил: «Не вдруг... тема началась давно и сразу: российское крестьянство и его судьба» [8, 448]. Так и здесь: главные размышления о судьбе не только крестьянства (хотя Иван и крестьянский сын – по сказкам), но и народа, России в целом.

Произведение было опубликовано после смерти писателя и удивило всех самой возможностью публикации: настолько смелым было оно в своем воинственном неприятии того, что с нами происходит. Ведь «Мудрецы», к одному из которых сказочный Иван-дурак ходил за справкой, были живы и обладали «всеми печатями», обладали властью.

Переключку жанров, связь времен мы видим уже на первой странице. Вполне реальная библиотечка, призванная «сеять разумное, доброе, вечное», говорит по телефону с подругой (писатель всю жизнь страдал по поводу надругательства над родным языком) так, что герои русской классики не понимают, о чем речь. «Я думала, это пшено. Он же козел... пойдём поточёмся... пойдём к Владику... Я знаю, что он баран, но у него «Грюндик» – посидим... Будет Тюлень... да все они козлы, но надо же расстрелять врамя!» [10, 499]. «Слушатели» решили, что подруги собираются в зоопарк.

После ухода расстроенной «библиотечки», которая пришла, что «она сама козел» (недооценила одного из «козлов»), начинающего у которого есть машина и он кандидат «каких-то наук»), начинается фантастика – общее собрание литературных героев. Все до боли знакомые герои: Чацкий, «не то Онегин, не то Печорин», Обломов, Акакий Акакиевич и другие – элита. Они и размышляют

о судьбе Ивана – одного из главных героев не только русской народной, но и литературной сказки. Он символизирует народ, смешливый, находчивый, часто ленивый, но, если его «подтолкнуть», будет победителем: богатым мужем царевны или просто красавицы и умницы. Ивану в его путешествии за живой водой, за яйцом, в котором смерть Змея Горыныча, за скатертью-самобранкой и т.д. помогают силы природы: Сивка-Бурка – вещая каурка, щука, царь-птица и др., так как все поиски ради доброго дела. Шукшинский Иван, как и все библиотечные «жители», претерпел серьезные изменения. Во-первых, он раб коллективного решения, во-вторых, в отличие от фольклорного Ивана, имеющего конкретную цель, он идет «туда, не знаю куда, и за тем, не знаю зачем». А потому ему никто не помогает. Он сам принимает решения в трудной ситуации, тем самым приобретает жизненный опыт в незнакомом ему мире современности, «набирается ума». Это уже функция повести: она отражает развитие характера героя, нравственное состояние среды, в которой он действует, взаимоотношение личности и общества. Шукшину, как и Высоцкому, фольклор важен постольку, поскольку способствует отражению действительности, в данном случае – сатирическому.

Изменились и «законные жители» библиотеки, пришедшие в наше время из XIX века. «Лишние», живущие в библиотеке, помнят, что их упрекали в безразличии к народу, его чаяниям, они знают, что декабристы были «слишком далеки от народа», отсюда поражение. Они, жители библиотеки, «слышали», что «народ – движущая сила истории», а потому в ход пошли новые ярлыки, в моде новые сословные признаки, предметом гордости становятся народные родословные. «Я сама тоже из крестьян, – начала Бедная Лиза, – вы все знаете, какая я бедная...» [10, 450]. Даже Онегин, который возвращался с гуляний, когда «Петербург неуязвимый уж барабаном пробужден», «с презрением» обращаясь к «оппозиции» – Илье Муромцу – заявляет: «Не делайте вид, что только вы одни из народа. Мы – тоже народ» [10, 450]. Даже Обломов кричит, что надо обратиться к историкам литературы «они подтвердят, что он «хороший, безвредный, только лодырь беспросветный». Но сущность всех этих людей не изменилась. У них все по-прежнему: у народа своя компания, у них своя.

Как только щелкнул дверной замок после ухода библиотекаряши, герои «повскакали со своих полок», и, судя по всему, начался

«второй раунд» общего собрания по вопросу, что делать с Иваном-дураком, не имеющим отношения к «высокой» литературе.

Писатель показывает, что взаимопонимания с народом (здесь Иван-дурак, Илья Муромец, Гулевой Атаман) никогда не будет. Лейтмотив собрания: «Надо что-то делать!» Бедной Лизе «стыдно, что Иван-дурак находится вместе с ними... позорит ряды», «неловко рядом с дураком сидеть» Обломову, все «одоряды», «неловко рядом с дураком предложение Лизы отправить брительно зашумели» в ответ на предложение Лизы отправить Ивана-дурака к Мудрецу за справкой о том, что он умный. Возмутился один Муромец: «Чушь какую-то выдумали – справку!» К нему присоединился Атаман, началась «междоусобица», по слову Лишнего. Казак взялся за саблю, выручил всех из возможного побоища Акакий Акакиевич криком: «Закрыто на учет!» Это всегда выход из положения. «Все замерли» [10, 450].

Сцена смешная, но подтекст – из реальной жизни: «Без бумажки ты букашка...» Сколько раз сам писатель должен был доказывать, что он «умный»: несколько лет пытался запустить в дело сценарий о Степане Разине, разрешили только перед смертью. Не успел! Как не хотел худсовет утверждать на роль Пашки Колокольникова Леонида Куравлева! Спас положение С. Герасимов, и по выходе фильма все убедились, что автору не надо было никакой «справки»: он знал народную жизнь изнутри и понимал, что делал. Режиссер открыл дверь в большое искусство талантливейшему артисту, который оправдал его ожидания.

На первых же страницах произведения проявляется мастерское, виртуозное владение писателя словом, искусством диалога, виртуозное владение писателя словом, искусством диалога. Сам писатель объяснял пристрастие к диалогу тем, что он избавляет от многих описаний. Здесь это особенно важно: ведь сказка – жанр малой прозы. «По одежке встречают, по уму провожают», – говорит народ. Так, язык – это тоже наша одежда. Язык является средством создания характеров всех участников событий. Каждый из героев изъясняется на своем языке. Речь Ивана – речь крестьянского сына: пословицы, поговорки, просторечие, частушки, народные песни, вульгарная лексика, фразеологизмы и т.д. «Карга старая! Ишь, ты, какой невод завела!.. Иванушкой она звать будет. А я на тебя буду горб гнуть? А ху-ху не хо-хо, бабуленька?» [10] – совсем по-крестьянски, по-мужицки «отбрил» он Бабу-Ягу. Или: «Вульгарите», – говорит «господин в цилиндре» о библиотекарше. «Требую удовлетворения!» – вскочил Лишний.

«Илья, я тебе слова не давал, – сердито стукнул по столу ведущий собрания. – Просьба: не повторяются... Мы должны принять решение!» «Закрой хлебало, а то враз заставлю чернила пить», – это Илья Муромец. «А пошли на Волгу... Сарынь на кичку!» – крикнул Гулевой Атаман» и т.д. Но, поскольку выгодно быть народом, жить как бы с думой о нем, некоторые внешние атрибуты «народности» литературные персонажи из XIX века приобрели (на всякий случай!), научившись кое-чему у «низких», фольклорных героев. Обломову, например, библиотекаря «глянется», он же, Обломов, призывает: «Дело надо делать, а не гулять!» На какое дело способен Обломов, все знают. Новая поза! Романтический Ленский заявляет Онегину, что тот «Лодырь. Шулер. Развратник. Циник». А тихая, сентиментальная Бедная Лиза грубит самому Илье Муромцу – противнику похода за справкой: «Если ты сидишь, то и все должны сидеть?! Не пройдет у вас, дядя Илья, эта сидячая агитация! Я присоединяюсь к ведущему: «Надо что-то делать... Если к третьим петухам не принесет справку... пускай убирается от нас... в букинистический» [10].

Псевдонародность Бедной Лизы дает возможность связать с ней особо ненавистный Шукшину тип бывшего деревенского жителя, нахватавшегося в городе всевозможных «культурных обносков», которые как бы дают ему право презирать свои истоки. Так и Лиза, «окультурившись» в общении с соседями по книжной полке, ощущает свое превосходство над «серым» деревенским человеком. Шукшин смело проводит параллель: Лиза – Змей Горыныч. Тот восхищается Бедной Лизой: «Очень хорошая девушка. Я отца ее знал». Фольклорные же герои: и Иван, и Муромец – знают ее истинную цену. Лиза решила «облагодетельствовать» Ивана обещанием выйти за него замуж, если придет со справкой: «На кой ты мне черт нужна, – грубо сказал Иван. – Я лучше царевну какую-нибудь стрену...» – «Не связывайся, Иван, – махнул рукой Илья. – Все они... не лучше этой вот. – Показал на Лизу». Вот этот библиотечный паноптикум и предъявляет претензии к народному характеру, который символизирует Иван.

И отправляется-таки Иван в свой многотрудный поход не по воле отца, а по решению общего собрания «законно проживающих» в библиотеке литературных героев. Отправляется не на поиски невесты или на охрану отцовского добра, как фольклорный Иван, а за справкой о том, что он умный. Один Илья Муромец

понял идиотизм этой затеи: «Не ходи, Ванька! Чушь, какую-то выдумали – справку» [10, 501]. Но ... большинство голосов на общем собрании – дело серьезное. Сам автор это хорошо знал.

Отличительной чертой сказочного сюжета является многособытийность, троекратность. Герой должен пройти через ряд испытаний, которые по мере развития сюжета усложняются. Змей Горыныч, черти, встреча с Мудрецом. Трижды попадает Иван в экстремальные ситуации. Но, в отличие от фольклорной жизни, как уже говорилось, ему не помогают чудесные силы, и все препятствия он должен одолеть сам. В подобных ситуациях и проявляется сущность человека. На что способен человек из народа, каков он, можно ли на него положиться – над этим и размышляет писатель, показывая злоключения Ивана-дурака в нашей повседневности.

Иван мастеровит, как и положено мужику (теремки с братьями рубили), он одарен художественно: песней раскрасное, он мого Змея Горыныча, хорошо пляшет, понимает прекрасное, остроумен, смел. Не зря он всем нужен: Бабе Яге – «котэджик» построить, Горынычу – песней душу согреть, Мудрецу – развлечь его окружение, рассмешить «Несмеянушку», а главное – чертям, чтобы захватить монастырь. Преодоление каждого препятствия стоит ему больших унижений и, более того, – вреда, ущерба другим людям. А все потому, что сама идея идти за справкой – идея ложная, потому и уязвим Иван, и неудачлив. Иван занят не своим делом, тем более, что сам-то он дураком себя не считает. «Как это про себя поверю, что я дурак», – говорит Иван Бабе Яге. Она правильно оценила его: он бесхитростный, а потому тягаться ему с обществом «энергичных», деловитых, лживых хитрецов не под силу. Совершенно прав Владимир Сигов: «Мужик до тех пор остается самим собой, пока его единственными, по-настоящему важными заботами будут хлеб, дом, мир, дух» [5], а не справка о том, что он умный. Эта мысль просматривается и у В. Распутина в повести «Пожар».

Первое препятствие – встреча с Бабой Ягой. Писатель осовременивает фольклорный образ. Интересно, что в том же 1974 году В. Высоцкий в «Куплетах нечести» пишет:

Я – Баба-Яга, вот и вся недолга,

Я ежжу в намазаной ступе.

Я к русскому духу не очень строга,

жить в болоте... хочут в кельях, – страдает Медведь. – Музыка заводят, пьют, безобразничают... бабенок всяких ряженных подпускают, вино наливают – сбивают с толку, оглушают стражников, чесотка мировая!..» [10, 517].

Черти «правят бал» у стен монастыря, растлевающая окружающий мир: Медведь у них курить научился, «напивался уже два раза... медведицу избил... льва в лесу искал... Стыд головушке!.. С ними пропадешь». «Охомутали» черти Ивана. Они, как и Баба Яга, встретили его приветливо, проявили интерес к его озабоченности, уточняли только, какую справку надо: Иван нужен им «для дела».

И снова Шукшин погружает нас в реальность, в повесть о нашей жизни (как не вспомнить «Дьяволиаду» М. Булгакова!). Черти могут «сделать любую справку», надо только понять какую... «Есть о наличии, об отсутствии», есть «в том, что», есть «так как», есть «ввиду того, что» «несмотря на то, что», «с тем, что», «бывает характеристика, аттестат»... и т.д. Современная бюрократическая машина, которая может убить не только «скромного делопроизводителя "спимата" Короткова», но и любого человека. Сам Шукшин вспоминал, как один из чиновников в течение двух часов, «грустно улыбаясь», доказывал ему свою значительность, а писатель, напрягаясь изо всех сил, поддакивал и как бы проявлял «интерес»: справка-то нужна! Сегодня можно купить любую справку в метро, на рынке и даже в государственном учреждении. Далеко вперед смотрел Шукшин, описывая диалог Ивана с чертями.

Черти при помощи Ивана «захомутали» и стражника: вместо, иронической песни «Разве ты мужчина!» они запели крестьянину-сибиряку по совету Ивана его родную «По диким степям Забайкалья». Писатель останавливает повествование и предлагает читателю «погрузиться в мир песни», создавая гимн во славу русского народного творчества. Этот «прекрасный мир, сердечный и грустный» понятен и дорог не только самому писателю, но и его герою, который был уверен, что песня откроет любые ворота.

«Звуки песни, негромкие, но сразу какие-то мощные, чистые, ударили в самую душу. Весь шабаш отодвинулся далеко-далеко; черти, особенно те, которые пели, сделались вдруг прекрасными существами, умными, добрыми, показалось вдруг, что смысл истинного их существования не в шабаше и безобразиях, а в ином – в

любви, в сострадании.

Бродяга к Байкалу подходит,
Рыбачью он лодку берет,
Унылую песню заводит –
О родине что-то поет.

Ах, как они пели!.. Как они, собаки, пели! Глаза странника наполнились слезами, и он подошел к поющим... А в пустые ворота пошли черти... шли и шли в пустые ворота. Страннику поднесли огромную чару...» [10, 522].

Иван «сделал дело», но чертям надо «сломать» его, полностью подчинить своей воле, иначе они не поведут его к Мудрецу. «Камаринскую!» – велел Изящный черт. – «Пошехонские страдания». Иван плясал и плакал. Плакал и плясал: «Эх, справочка! Дорого же ты мне достаешься!» За что борется Иван, претерпевая унижения? Ведь даже черти, узнав о содержании справки, подумали: «Шиза. Или авантюрист», но, зная порядки, предположили: «Может, устраивается куда».

История о том, как черти взяли монастырь, – один из важных, блистательно выстроенных эпизодов. Цель захвата, по словам Изящного черта, – борьба с примитивом. Монастырь взят, монахи – за забором, и Изящный черт предлагает им как безработным «халтуру»: «У вас там портреты висят... в несколько рядов...

- Иконы... святые наши, какие портреты?
- Их надо переписать: они устарели.
- Монахи опешили.
- И кого же вместо их писать? – спросил самый старый монах.
- Нас» [10].

Автору удается здесь подняться до таких общений, значение которых выходит далеко за пределы проблем, поставленных в сказке. Речь идет уже не только о «деревенском человеке», об Иване-дураке, но и об отношении к культуре народа, к ее непреходящим ценностям, о том, что противостоит лучшим традициям народной жизни. Шукшин предугадал наступление бесовщины, которое мы наблюдаем сегодня и в Европе и, увы, в нашей стране. Мало беспредела Болотной площади, диких плясок на амвоне Храма Христа-Спасителя. С экрана телевизора Леонид Гозман клеветает на Красную Армию, отстаивая прозападный взгляд на Великую Победу, Марат Гельман в своем блоге призывает людей искусства отстаивать позицию геев, атеистов, нацменьшинств:

дергивают плечами в такт чертовой музыке, и сам Иван не заметил, как тоже стал притопывать ногой» [10]. И монахи, и Иван – народный сказочный герой – независимо от своего сознания начинают танцевать под чужую музыку. Черти, видимо, «охомутают» и монахов – это особенно страшно писателю. Попытка «кинуться» на черта не удалась: черти увертливы и вооружены. Они уже учат народ жить: «Какие вы все же грубые... невоспитанные. Воспитывать да воспитывать вас... Дикари. Пошехонь. Ничего, мы теперь за вас возьмёмся... Шел Иван и плакал – так горько было на душе, так мерзко» [10].

Как не вспомнить нашу современную бесовщину, тех, которые обращают в свою веру тысячи неокрепших умов. Если черти «захомутают» весь народ, придется всем, как в цирке, на задних лапах ходить. Нельзя не согласиться с Чалмаевым и Зининым в том, что образ Медведя – своеобразное зеркало души того же Ивана, его возможная судьба, если «черти» окончательно обжигут монастырь, Россию [7, 320].

Иван опомнился, раскаялся, но позже: «Где была моя голова дурная?! Где она была, тыква?! Я виноват, братцы, я виноват!..» [10]. А в монастыре опять грянула музыка, «послышался звонкий перестук копыт по булыжнику – черти били на площади массовую чечетку» [10]. «Напьюсь водки, возьму оглоблю и пойду крушить монастырь! – грозит Медведь.

– Нет, Михайло Иваныч, не надо. Да ты и не попадешь туда, – грустно заметил Иван. Всему природному, настоящему там места нет» [10, 510].

В библиотеке Ивана и Атамана встретили шумно и радостно: «целую печать» принес! Цену ей определил Илья: «Дай печать. А чего с ней делать.... Вот печать – а дальше что? Этого не знал никто. Этого и Бедная Лиза не знала.

– Садись, Ванька, на место и сиди, – велел Илья. – А то скоро петухи грянут.

– Нам бы не сидеть, Илья! – вдруг чего-то вскипел Иван. – Не расслаживаться бы нам!.. Пришел – кругом виноват. Посиди тут!..» [10, 510].

Существует мнение, что Иван просто «подделывается» под соседей по книжной полке. «Надо что-то делать!» – с этого начинается сказка, этим и заканчивается. Конечно, нет: Иван, вырвавшийся из-под книжной обложки, познал жизнь, провинился перед

ней и его «надо что-то делать» звучит по-другому. Это ведь и его крик души, и самого писателя: «Вечно кого-то боимся, кого-то опасаемся. Каждая гнида будет из себя... великую тварь строить.... Не хочу! Хватит! Надоело!» [10, 538].

Шукшин сегодня как никогда актуален. «Третьи петухи», возвещающие рассвет и отступление бесовских сил, еще не прокричали над Россией» [5, 12].

Список литературы

- 1 Алухтина В.А. Проза Шукшина. М., 1986.
- 2 Астафьев В.П. Зрячий посох. М., 1998.
- 3 Иванова Е. О смелых поводырях // Новый мир. 1989. №7.
- 4 Овчаренко А. Герой и автор в творчестве В. Астафьева. М., 1986.
- 5 Сигов В. Еще не пели третьи петухи // Литературная газета. 1999. №30.
- 6 Ульяшов П. Возвращенный долг // Литературная Россия. 1988. №27.
- 7 Чалмаев В.А., Зинин С.А. Литература. М.: Русское слово, 2011.
- 8 Шукшин В.М. Архив. // Собр. соч.: в 5 т. Екатеринбург, 1992. Т.5.
- 9 Шукшин В.М. Бюро пропаганды советского искусства. М., 1976.
- 10 Шукшин В.М. До третьих петухов // Собр. соч.: в 5 т. Екатеринбург, 1992. Т.2.
- 11 Шукшин В.М. Монолог на лестнице. // Собр. соч.: в 5 т. Екатеринбург, 1992. Т.5.
- 12 Шукшин В.М. Нравственность есть Правда. // Собр. соч.: в 5 т. Екатеринбург, 1992. Т.5.
- 13 Эльяшевич А. Четыре октавы бытия // Октябрь. 1990. №4.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема жанра – это проблема классификации произведений, выявления в них общевидовых признаков. Картина, возникающая в процессе рассмотрения диалога различных жанров, позволяет выявить любопытные закономерности, характеризующие литературный процесс и жизнь общества в целом.

Процессы контаминации, срастания, взаимопроникновения жанров позволяют авторам оживить, активизировать восприятие читателей. Творческий процесс не примиряется с шаблонами, стереотипами, расширяя рамки освоенной действительности.

Смена парадигмы доминирующих жанров происходит в связи с изменением методов, направлений, течений. Сложные связи существуют также между доминирующими жанрами и социально-политической обстановкой в стране. Так, эпоха романтизма, вольнолюбия активизировала жанры, в которых наиболее полно был представлен душевный мир личности: элегию, дружеское послание, а также романтическую поэму, балладу и повесть. В 1840-е годы в России происходила резкая смена парадигмы жанров. В недрах натуральной школы родился новый метод – критический реализм. Литература обращалась к действительности, созданию типических характеров, которые были извлечены из глубин русской жизни. Созданные в то время персонажи до сих пор объясняют всему человечеству особенности русской ментальности. Закономерно было появление в ту эпоху жанра физиологического очерка и романа, который вобрал в свою орбиту другие жанры (житие, идиллию, исповедь, проповедь, альбу и др.), делая их наработанный десятилетиями потенциал собственным достоянием, хотя при этом сами простые жанры (Einfache Formen) сохраняли в чуждом для себя пространстве собственную суверенность, существовали ассоциативно, но при этом весьма определённо, очевидно.

Основой жанрового деления в лирике служит тематика лирического переживания, возникающего в результате различных жизненных впечатлений поэта. Исследуя историю русской октавы, имеющей шлейф определенных культурно-тематических ассоциаций, целесообразно было проследить функции данной строфы в идиостиле каждого конкретного поэта. Поэты не только осваивали богатство данной формы, но и перерабатывали ее,

подчиняя своим художественным задачам. Октава не была локализована в каком-либо определенном жанре, но поэтическому мироощущению русского поэта XIX века больше соответствовала элегическая октава Жуковского и Пушкина.

Судьба жанров, бесспорно, соотносится с эволюцией общественного сознания, которое устремлено к более тонкому и точному познанию себя и мира и соотнесено с общечеловеческой направленностью к спрессовыванию истории, смыслов, опыта в компактных формах.

Взаимосвязь видов и жанров крестьянской культуры в селе Вознесенском Далматовского района обусловлена переплетением вербального искусства с этнографией, пониманием крестьянской жизни в единстве материального и духовного. В живом бытовании устные рассказы и предания переплетаются с легендами. Жанр семейных преданий необычайно актуализирован общественным и личностным интересом к родовым преданиям являющимся

Отличительной чертой исследуемых семейных преданий является их наполненность бытовыми деталями, а также историческими реалиями, конкретизирующими время и место. Драматизм жизни крестьян в 20-30-е годы, вовлечение села в социальную вражду способствовали актуализации в семейных преданиях элементов исторических преданий.

Полевые этнографические материалы, собранные среди старообрядцев Южного Зауралья, включают различные устные произведения. Это записи рассуждений информаторов на исторические темы, пересказы популярных сюжетов из Священного писания. Большинство имеет письменные аналогии, как канонического, так и апокрифического характера. «Народная Библия» тематически оказывается гораздо шире своего канонического оригинала, а структурообразующим элементом ее служит народная этиология. Осмысление книжных текстов и преобразование лубой информации из внешнего мира происходит у старообрядцев в категориях традиционного сознания. Все это находит воплощение в бытовании исторических легенд и апокрифов. Включение книжных текстов в сферу актуальных верований (этиологических легенд) и использование известного приема, позволяющего объяснять события прошлого с помощью, или на примере событий настоящего способствуют адаптации коллективного религиозного опыта в повседневности.

Отечественную прозу отличает сложное переплетение различных направлений, течений, многообразие форм выражения авторского мировидения. Но в этом огромном культурно-эстетическом пространстве отчетливо просматривается одна общая тенденция – активное экспериментирование со всеми элементами формы и содержания художественного произведения.

Традиционные жанры удивительно органично вписались в современную литературную ситуацию, отразив культурный кризис и поиск путей выхода из него. Так, в последние десятилетия XX века заметно трансформировался роман. Нельзя не согласиться с Н.Л. Лейдерманом в том, что сегодня «растеряна культура многофигурного, симфонически сложного и композиционно сложенного романа, которым гордилась русская реалистическая словесность» [1]. В постмодернистской ситуации на смену целостному эпическому полотну пришла даже не единая альтернативная концепция реальности, а множество дробных, разрозненных.

В монографическом исследовании жанровые тенденции XX-XXI веков рассмотрены как в аспекте анализа общих тенденций, так и в специфике отдельных жанров. Например, эпистолярный жанр в творчестве В.П. Астафьева, который создал новую форму эпистолярного повествования, приближающуюся к писательскому дневнику. Открытием В.М. Шукшина стал жанр повести-сказки.

Синтетические жанровые новообразования свидетельствуют о специфическом художественном мышлении современных авторов, стремящихся отобразить сложную и многоликую действительность путем моделирования новых жанровых форм. Сегодня практически все исследователи признают, что современные писатели упорно ищут новые художественные структуры, которые могли бы с наибольшей полнотой передать не только усложняющуюся реальность, но и внутренний мир героя-современника. Это закономерно влечет за собой моделирование новых форм. Данная тенденция проявляется как в русской, так и в зарубежной литературе.

В результате исследования рассмотрены основные формы проявления различных тенденции в русской прозе XX века, установлены основные пути «гибридизации» различных жанровых форм, выявлены основные способы трансформации жанров (синтез жанровых моделей, отрицание жанрообразующих доминант исходной модели, нарушение соответствия элементов

жанрового инварианта, намеренное обыгрывание тех или иных доминантных черт исходной жанровой модели, «свертывание» жанра), исследованы варианты жанрового синтеза в отечественном романе рубежа XX-XXI веков, введен в научный оборот ряд произведений, ранее не исследованных или мало исследованных, в которых выявлены наиболее значимые, константные жанрообразующие черты.

Список литературы

- 1 Лейдерман Н. Теоретическая модель жанра // Лейдерман Н., Липовецкий М. Практикум по жанровому анализу литературного произведения. Екатеринбург, 2003. 48 с.
- 2 Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011. №1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/>.

20,00

Научное издание

ДИНАМИКА ЖАНРОВ В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Коллективная монография

Редактор: О.Г. Арефьева

Подписано в печать 14.10.14	Формат 60x84 1/16	Бумага тип 80 г/м ²
Печать цифровая	Усл. печ. л. 11,25	Уч.-изд. л. 11,25
Заказ №257	Тираж 100	

Редакционно-издательский центр КГУ.
640000, г. Курган, ул. Советская, 63/4.
Курганский государственный университет.

ISBN 978-5-4217-0279-5



9 785421 702795

Курганский
государственный
университет



редакционно-издательский
центр

43-71-07