

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«АЛТАЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

АЛТАЙСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Сборник научных статей

Выпуск 10



Барнаул

Издательство
Алтайского государственного
университета
2023

УДК 82.09(571.150)(082)

ББК 83.3(2Рос-4Алт),49я431 + 63.3(2Рос-4Алт)-7я431

А 521

А 521 Алтайский текст в русской культуре : сборник научных статей. – Вып. 10 / под ред. М.П. Гребневой ; Министерство науки и высшего образования РФ, Алтайский государственный университет. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2023. – 152 с.

ISBN 978-5-7904-2780-0.

Сборник статей печатается по материалам X международной научно-практической конференции «Алтайский текст в русской культуре», посвященной 50-летию образования Алтайского государственного университета, проведенной кафедрой общей и прикладной филологии, литературы и русского языка АлтГУ 15–17 июня 2023 г. Статьи лингвистов, литературоведов, архивистов, работников музеев свидетельствуют о современном состоянии алтаеведения.

Книга рассчитана на филологов, научных работников, аспирантов и студентов.

УДК 82.09(571.150)(082)

ББК 83.3(2Рос-4Алт),49я431 + 63.3(2Рос-4Алт)-7я431

ISBN 978-5-7904-2780-0

© Оформление. Издательство Алтайского
государственного университета, 2023

Т.А. Богумил

**РОМАН-КЕНОТАФ В.Н. ТОКМАКОВА
«СБОР ТРЮФЕЛЕЙ НАКАНУНЕ КОНЦА СВЕТА»¹**

Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул

Аннотация: В статье представлен анализ жанровой специфики романа алтайского писателя. Обозначен жанровый эклектизм, состоящий в совмещении достоверного и легендарного краеведческого материала, детективной, любовной, мистической и философской линии. Интерпретированы некоторые интертекстуальные переключки с зарубежной и русской литературой.

Ключевые слова: локальный текст, образ города, Барнаул, мифопоэтика.

T.A. Bogumil

**"COLLECTION OF TRUFFLES ON THE EVE OF THE END OF THE WORLD" BY
V.N. TOKMAKOV AS A NOVEL-CENOTAPH**

Altai State Pedagogical University, Barnaul

Summary: The article presents an analysis of the genre specifics of the Altai writer's novel. Genre eclecticism is indicated, which consists in combining reliable and legendary local history material, detective, love, mystical, and philosophical lines. Some intertextual echoes with foreign and Russian literature are interpreted.

Key words: local text, image of the city, Barnaul, mythopoetics.

«Вдруг она – “пустая могила”, кенотаф, который создавали для отвода глаз, чтобы пустить таких вот, как я, ищек по ложному следу?» [Токмаков, 2013, с. 192], – задается вопросом о «секте неспящих» главный герой романа В.Н. Токмакова. Этот вопрос может быть поставлен и по поводу жанра данной книги («книжный кенотаф» [Токмаков, 2013, с. 272]) – неоднозначного, эклектично совмещающего в себе признаки различных дискурсивных канонов. Задача настоящей статьи – попытаться распутать клубок авторских самоопределений и не названных, но узнаваемых жанровых традиций.

Задуманный как путеводитель по Барнаулу, роман В.Н. Токмакова содержит в себе фрагменты недовозмозженного замысла. Значительный по объему фактологический материал делегирован персонажам-двойникам: Иодковскому, Ложкину, Бурцеву и Фурманову. В научно-публицистическом нейтральном стиле выдержана также милицейская «справка» Подольского и рассказы журналиста Павлова, задумавшего «книжку документальную написать» [Токмаков, 2013, с. 60]. Симптоматично, что все эти персонажи – alter ego автора в его краеведческой ипостаси – гибнут, подобно тому, как был убит Ленский – воплощение изжитого Пушкиным романтизма. Фольклорно-мифологический материал в силу своей специфики – устное бытование – сконцентрирован в квартире «сумасшедшего поэта» [Токмаков, 2013, с. 52] Васи Полозкова. Богема по-фельетонному пародийна и узнаваема в узких кругах. Карнавальная маска передается по кругу, каждый ее «носитель» становится сказителем городской байки, приобщается к анонимной стихии «всеавторства».

В зоне напряжения между двумя полюсами: историей (серьезной реальностью) и мифом (карнавальной виртуальностью) рождается сюрреалистический образ Барнаула. Мифологизация нашего города, начатая автором в романе «Детдом для престарелых убийц»

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-00496, <https://rscf.ru/project/23-28-00496/>.

(Волопуйск), продолженная в романе «Настоящее длится 9 секунд» (Букаранск), здесь достигает своего апогея. Густо замешанный на архивных фактах, документах, мемуарах, мистических домыслах, литературных стереотипах «локальный текст и миф», мастерски «собранный» автором, по сути, и есть искомые трюфели/клад/дневники. Рукописи, которые не горят и выживают даже после конца света.

В своем патриотическом начинании алтайский писатель, конечно, не одинок. Достаточно вспомнить «сверхзадачу» М. Юдалевича, автора историко-публицистического очерка о Барнауле. Она заключалась в полемике «против укоренившихся ложных представлений» о том, что «наш город в старину был глухотным, темным, невежественным» [Юдалевич, 1992, с. 4]. В.Н. Токмаков свою установку тщательно маскирует, многократно «обзывая» Барнаул «забытым богом», «унылым провинциальным городишкой», «тупиком цивилизации» [Токмаков, 2013, с. 21–22] и все-таки проговариваясь: «Это город с нераскрытым потенциалом. Точнее, с хорошо и намеренно сокрытым...» [Токмаков, 2013, с. 197].

Город в романном мире избыточно инфернален. Чрезмерно нагнетается адская атмосфера с тягучим временем, блуждающим пространством, пеклом-потопом, ожившими мертвецами и расплодившимися гадами. Нарочитость подобного рода могла бы инкриминироваться автору как непрофессионализм, стремление сказать все и сразу, чтобы и наивному читателю стало понятно. Однако, перед нами отнюдь не образчик массовой литературы. «Печальный» [Токмаков, 2013, с. 138] «третьесортный провинциальный детектив» [Токмаков, 2013, с. 193], отягощенный хоррором, или, воспользуемся жанровым самоопределением «Детдома...», «криминально-эротический триллер о современной российской жизни с элементами жестокого реализма» [Токмаков, 2001, с. 3] – все это, в духе постмодернизма, сопряжено с интеллектуальной «игрой в бисер». В отличие от хрестоматийных образцов У. Эко – «Имя розы», «Маятник Фуко» – где развязка, несмотря на мистический флер, сугубо реалистична, Токмаков балансирует на грани между явью и сном. Вернее, снами. Потусторонний мир свободно проникает в как бы реальность, создавая параллельный Барнаул, альтернативные версии событий, двойников и множа истинную – каждая в своей реальности – разгадку преступления. Проблема истины снимается уже эпиграфом-мистификацией: «Этого не было. Но если не было, то именно так. А.С. Пушкин» [Токмаков, 2013, с. 7].

Апокалиптичность города оказывается той крайностью, за которой спасение. В.Н. Токмаков из романа в роман вслед за Ф.М. Достоевским цитирует слова Христа: «Будь ты холоден или горяч, но не будь тёпл» [Токмаков, 2013, с. 267]. Барнаул осуждается героем как «город средний», «ни рыба, ни мясо, ни то, ни сё» [Токмаков, 2013, с. 90]. Барнаул, действительно – город средний. Но в ином смысле. Он стоит в центре Евразии, есть *пуп* континента. Именно поэтому он является порталом между мирами. Поэтому он перенасыщен медиальными пространствами (шкаф, дверь, окно, лестница, колодец) и «переключателями» (телефонные звонки, алкоголь, галлюциногены).

Путеводитель по Барнаулу из документального жанра превращается в детективный «путеводитель-расследование» [Токмаков, 2013, с. 35]. За ним просвечивает экзистенциальный Путеводитель, литературный архетип которого – дантовское путешествие по кругам ада. Жизненно важным оказывается выбор проводника. «Вергилии»–масоны последовательно уничтожаются, одарив, неопита знаниями и перстнем, знаком преемственности (здесь вспоминается культовый перстень из «Детдома...»). Неофит, правда, мнимый, ведающий больше всех братьев. К финалу проясняется, что он и есть таинственный Никодим, брат-невидимка мистического ордена (ср. [Токмаков, 2013, с. 222 и 272]). Здесь герой рифмуется с родным городом: «Барнаул – обычный город-невидимка» [Токмаков, 2013, с. 37]. Именно в таком месте (и человеке) лучше всего хранить тайны.

На роль Беатриче претендуют две женщины: Саша и Вика, «мертвая и живая» [Токмаков, 2013, с. 123]. Героини-антиподы, отражения друг друга, множатся в длинной анфиладе двойников. Каждой соответствует своя линия подобий внутри романа, прозы

Токмакова в целом, культуры и истории. Например, погибшая невеста-русалка Саша, едва не убившая Тараса, это:

– реинкарнация своей прапрабабки Александры Васильевны Боголюбской – *femme fatale* Н. Ядринцева («По ее неожиданной просьбе ... я ношу фальшивую, профессорскую бородку, очки с простыми стеклами, не модную, фетровую шляпу» [Токмаков, 2013, с. 145] «Но мне очень не хотелось бы, спустя полтора столетия, повторить судьбу уважаемого мной публициста-сепаратиста Николая Ядринцева» [Токмаков, 2013, с. 141], т. е. покнчить самоубийством от несчастной любви);

– дочь-близнец (ср. Морелла Э. По) «стремительной и убийственной» первой любви Тараса («Будто передо мной опять стояла Настя – такая же худенькая, с острыми скулами и озорными глазами» [Токмаков, 2013, с. 71]);

– легендарная Голубая Дама («В чертах девушки ощущалось сильное сходство с Сашей Боголюбской. Красавица блистала в пышном, шикарном, голубом, бальном платье» [Токмаков, 2013, с. 227]);

– рифма рыжеволосой Даши-Ранетки, опасной любви журналиста «из той, прежней жизни», превратившейся в тщательно забываемый кошмарный сон, «в неясный сюжет прочитанной когда-то книги» [Токмаков, 2013, с. 119].

Воспоминания о Дашке, существенно отличаясь стилем от основного текста романа, публиковались независимо от него под названием «Радиотишина» («Автограф», 2009, октябрь). Приспосабливая «чтиво» к роману, автор отдает реплику Даши ее двойнику – Саше: «Детектив – это преступление. А преступление – это философия. А философия – это психология. А психология – это любовь. А любовь – это преступление. А преступление – это детектив...» [Токмаков, 2013, с. 138]. Игра словами, копируя дурную бесконечность докучной сказки, обозначает диапазон контекстов, в которых надо рассматривать детектив Токмакова. Попутно кивнем в сторону социального жанра поколенческого романа, неоднократно отмеченного критиками большой прозы Токмакова.

Любовь к Саше – ситуативная цитата предыдущих роковых увлечений героя (Ранетка, Настя) и его двойника Ядринцева. Любовь сопровождает игра культурными реминисценциями: «На улице Гоголя мы нашли старую прострелянную в нескольких местах *шинель*, на улице Пушкина к нам привязались *цыгане*, а на улице Горького перед нами лежала огромная пролетарская лужа. “Осторожно, не окажись *на дне*”, – улыбнулся я...» [Токмаков, 2013, с. 145]. Закрепленность героини в прошлом (тексте) дает только одну перспективу пути – обратную, смертоносную, тупиковую.

Другой вставной рассказ о бытности журналиста в «банде обреченных», рассказ, стилистически близкий «Радиотисине» и выбивающийся из основного повествования, из логики характера Тараса, как видится, тоже существовал автономно задолго до «Трюфелей». В кажущейся эклектичности кроется закономерность: А как еще можно писать о «другой жизни» того, кто мертв и как бы жив, но в аду? Как еще обозначить водораздел между прежним и новым автором?

К эпизодам «той, прежней жизни» относится кошмарное видение, вызванное пилулями Вики. Натюрморт с отрубленной головой и выпотрошенным женским телом возвращает к эстетике «жесткого реализма», характерной для ранней прозы Токмакова. Галлюциногенный мир отмеченного фрагмента опирается на литературные истоки: «муки совести Достоевского, самобичевание Маркиза де Сада и бодлеровский сплин» [Токмаков, 2013, с. 79]. Описанная картина напоминает экфрасис Ш. Бодлера «Мученица. Рисунок неизвестного мастера», где в роскошном будуаре на окровавленной постели бесстыдно лежит безглавый труп прекрасной женщины, а ее голова стоит тут же на столе. Эстетика безобразного мотивирована Токмаковым в раннем стихотворении «Осколки кривого зеркала»:

*Иногда поэзия чтобы выжить
прикидывается мертвой
хищники думают – падаль*

*и проходят мимо
читаю Бодлера
а лето красное все не кончается
а стрекоза все поет
а поэзия все живет* [Токмаков, 2010]

Подтекст данной сцены обнажает дополнительную функцию снов, видений, иных измененных форм сознания – быть не просто зоной виртуального, но областью творчества, исторической и культурной памяти. В подобном ключе читаются другие сновидения героя. По-достоевски звучит тихий смех девушки-старухи [Токмаков, 2013, с. 126], по-булгаковски – подобоострастная просьба мертвеца: «Вы уж похлопочите там за меня, замолвите, так сказать, словечко...» [Токмаков, 2013, с. 244].

Чтобы воскреснуть, надо все вспомнить и окончательно умереть. Тем самым, подлинным медиатором-психопомпом оказывается «ночная бабочка» Вика. Она последовательно проводит героя через «инициации» разного уровня:

– «Я умер – и потом воскрес. Как это и происходит во всех мифах» (оргазм) [Токмаков, 2013, с. 27];

– «я вижу лишь голый пупок (ср. с темой города-центра. – Т.Б.) с пирсингом в виде золотой бабочки <...> проваливаюсь в него с головой как в бездонный сладостный колодец» (пилюли) [Токмаков, 2013, с. 28];

– «...меня прежнего – больше нет. Начиналась *другая жизнь*» (падение в шифоньер) [Токмаков, 2013, с. 30];

– прыжок с Викой в колодец.

Профессиональный статус героини оправдан не менее древним ремеслом героя. Он журналист. Маргинальность и авантюристность обеспечивают мобильность, возможность перехода границ. Вика, кроме прочего, воплощает традиционный тип святой грешницы. Сонечка Мармеладова слышится в диалоге с героем:

«– А ты что, веришь, что там на небесах кто-то есть? – удивился я.

– Конечно, <...> а иначе как бы я в этом аду выжила?

– Ну, а в чем же тогда его милосердие?

– В том, что еще не убили...

– Да уж, слепота веры...

– А любая вера должна быть слепой» [Токмаков, 2013, с. 87].

Бабочка – один из главных образов романа. Ведь стадии формирования бабочки – яйцо, личинка, куколка, взрослая особь – воплощенный символ инициации, в-смерти-рождения. В этом контексте понятен пирсинг на пупке Вики, раздавленная во сне бабочка-душа после знакомства с Дашей. Логично появление имажиниста Вадима Шершеневича (имаго – «истинный облик», взрослая особь насекомых) в момент озарения Вольфа Мессинга, после которого «что-то произошло в нём, какое-то невероятное превращение гусеницы в бабочку <...> был великим мистификатором и авантюристом, а стал почти духовным провидцем» [Токмаков, 2013, с. 48]. С именем Шершеневича в произведении и в реальности связана тема арлекина. Образ шута, дурака в культуре входит в карнавальную пару, на противоположном полюсе которой – царь и бог [Бахтин, 1975, с. 311]. Шут может стать королем. Или не стать. Как произошло с самим имажинистом, потерявшим былую славу. Или с романским потомком великого Андреаса Бэра, оставшимся «личинкой человека», пародийным псевдогероем. Тарас же, имея в анамнезе предка – царского шута Киришу *Гадунова/Адунова* («во мне живёт этот шутовской дух») [Токмаков, 2013, с. 18] смог найти свой личный ад и победить, умереть и воскреснуть. Смог пополнить список «великих неудачников» [Токмаков, 2013, с. 23]: физика А. Эйнштейна, скульптора О. Родена, изобретателя радио Г. Маркони. «Барнаул – город-неудачник, населенный неудачниками» [Токмаков, 2013, с. 196], – презрительно отзывается о городе проходной персонаж. Согласно логике художественного мира романа, и город, и его уроженца Тараса ожидает преображение.

Герой – «человек с неожиданным мышлением» [Токмаков, 2013, с. 13], журналист, детектив, убийца и провидец. Тот, кто ищет не столько разгадки преступлений, сколько ответ на главный вопрос к себе: «...кто ты и зачем здесь?» [Токмаков, 2013, с. 83]. Поиск сопровождается сновидческим блужданием в пространствах и временах. Не случайно, еще один заявленный жанр – хроника, от греч. *chronos*, время. Метафизическим ключом к авторской философии времени выступает образ, лейтмотивный для всего корпуса прозы Токмакова: «И вот я увидел: гигантская мельница в совершенной тишине огромными лопастями перемалывает космическую пустоту. Я увидел людей в странных одеяниях с капюшонами, с желтыми, пергаментными, морщинистыми лицами, столетиями стоящих перед этой мельницей в молчании, и познающих все тайны мира: *знающий – молчит, говорящий не знает*» [Токмаков, 2013, с. 111]. Это вечность, увиденная во сне-откровении другом автора. А «вечность состоит из тысячелетий, тысячелетия из веков, века из годов, года из дней, дни из часов, часы из минут, минуты из секунд, секунды из мгновений. А мгновения состоят из вечности» [Токмаков, 2013, с. 273]. Повторяющиеся из текста в текст блоки есть подлинная реальность, матрица мира, просвечивающая сквозь дурные сны, плохо смонтированный кинофильм. Чуткий Тарас постоянно ощущает на себе взгляд – режиссера и наш, зрителей.

Несколько слов по поводу журнального варианта романа. Напечатанный в сокращении, он утратил ряд причинно-следственных мотивировок, почти лишился линии Вики-Николь, по сути, потерял обязательные для детективного жанра элементы (объяснение получения сведений, логики событий). Возникший эффект дискретного времени, прерываемого лакунами, невесть откуда взявшейся информацией, внезапно возникающими и исчезающими персонажами, конечно, нарушал читательское ожидание игры по правилам. Но появлялось стойкое дикое ощущение распадающегося времени. Если описывать хронику наступающего конца света, то именно так.

Литература

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – 504 с.
2. Токмаков В.Н. Детдом для престарелых убийц. – Барнаул: Амфора, 2001. – 164 с.
3. Токмаков В.Н. Осколки кривого зеркала // Ликбез. 2010. № 69. URL: http://www.lik-bez.ru/archive/zine_number3538/zine_poems3540/publication3560
4. Токмаков В.Н. Сбор трюфелей накануне конца света: роман-хроника. – Барнаул: Мираж, 2014. – 328 с.
5. Юдалевич М.И. Барнаул. – Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1992. – 216 с.

М.П. Гребнева

ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЛОГА И ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ ДРАМЫ СТ. ИСАКОВА «ПРИЗРАКИ»

Алтайский государственный университет, Барнаул

Аннотация: в статье речь идет о драме Ст. Исакова, найденной нами в Архиве Алтайского края при работе над вторым томом антологии «Образ Алтая в русской литературе». В прологе пьесы внимание ее автора привлекает тема творчества, а в первом действии – тема любви. Жанр произведения созвучен революционной эпохе, в которую оно, вероятно, и было написано. В прологе главными оказываются мотивы механизации и театрализации жизни, а в первом действии – мотивы зеркала, оглядки, вышивки и цветов.

Ключевые слова: драма, тема творчества, тема любви, мотивы механизации и театрализации жизни, мотивы зеркала, оглядки, вышивки, цветов.

M.P. Grebneva
POETIC FEATURES OF THE PROLOGUE AND THE FIRST ACT OF THE STEPAN
ISAKOV'S DRAMA "THE GHOSTS"

Altai State University, Barnaul

Summary: The article deals with the drama of Stepan Isakov, which we found in the Archives of Altai Krai while working on the second volume of the anthology "The Image of Altai in Russian Literature." In the prologue of the play, the attention of its author is attracted by the theme of creativity, and in the first act, the theme of love. The genre of the work syncs up with the revolutionary era in which it was probably written. In the prologue, the main motives are the mechanization and theatricalization of life, and in the first act, those are the motives of a mirror, looking back, embroidery and flowers.

Key words: drama, the theme of creativity, the theme of love, the motives of mechanization and theatricalization of life, the motives of a mirror, looking back, embroidery, flowers.

Текст пьесы Ст. Исакова «Призраки» был найден нами в Архиве Алтайского края при работе над вторым томом антологии «Образ Алтая в русской литературе»² и опубликован в сборнике «Алтайский текст в русской культуре» Вып. 9.³

Текст представляет собой рукопись автора. Она интересна во многих отношениях. В частности, в ней неоднократно упоминается об Алтае. Ее главный герой, Костерин, явно стремится к возвращению человека в естественное состояние, а Алтай – воплощение первоначальной гармонии, страна природных, нерукотворных чудес.

Датировка пьесы в материалах архива отсутствует, произведение имеет помету б/д. В ее название вынесено слово «Призраки». Они, как выясняется, бывают разными: живыми и мертвыми, добрыми и злыми, молодыми и старыми, талантливыми и бесталанными.

Призраки – мнимо живые люди. Героя окружают мнимо живые люди, мертвые люди. Призрак его умершей жены, напротив, – воплощение жизни, счастья, радости, света.

Драма, вероятно, написана под влиянием революционных событий, поскольку герои размышляют на эту тему:

Поэт. (мрачно) Революцию бы надо...

Издатель. Р...революцию?.. (Издатель растерянно смотрит на поэта, секретаря, потом идет к хроникеру, который все еще сидит, насупившись в углу)⁴.

Пьеса посвящена современникам ее автора. В ней идет речь о вторжении в жизнь естественных людей цивилизации, зримыми проявлениями которой можно считать машинизацию, т.е. засилье машин, и превращение людей в призраков, в их подобия.

Тема творчества занимает в пьесе не меньшее место, чем тема любви. Она представлена, по преимуществу, в прологе и во втором действии. Первое и третье действие обрамляют центральное действие и посвящены, по преимуществу, теме любви. Точнее, творчество невозможно без любви. Вторжение машин, машинизация в дела любви и творчества чревато необратимыми последствиями.

Особая роль в тексте этого произведения принадлежит Прологу и Поэту, от имени которого он написан. Это своего рода поэтическая декларация не только Поэта, но и самого Ст. Исакова:

«И ты, Человек! Ты стал сух и жилист, как одна из тех тысяч **машин**, которые Ты выдумал. Ты – **машина**!.. И Ты смеешься, когда сердце просит любви...» (с. 220);

² Фонд Р – 1605. – Опись 1. – Дело 31. – С. 1 – 25.

³ Алтайский текст в русской культуре. Вып. 9. – Барнаул, 2021.

⁴ Там же. – С. 235. Далее ссылки на это издание даются в тексте, в круглых скобках с указанием номера страниц.

«Девушки и юноши! Смотрите, я хочу показать вам любовь... А вы, – вы раскройте ваши сердца – дерзко и смело раскройте их. Пусть вспыхнет и разбросится над миром палящим веером любовь Человека – ваша любовь. Пусть она спалит гнилые наросты веков и отбросы **машин!**...» (с. 221).

Мотив машины находится в неразрывной взаимосвязи с мотивами костра, огня, которые характерны для русской литературы периода романтизма, для творчества В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова. Они являются частью поэтического словаря, который был создан для русской литературы В.А. Жуковским, частью инвариантного комплекса поэтических приемов, характерных для реализации демонической темы:

«Где же тебе, человек, вспыхнуть **молнией** и **огненными искрами** рассыпаться в радуге крика любви?...» (с. 221);

«Вам, девушки и юноши, хочу рассказать о любви, вашему слуху хочу доверить биение сердца и показать Призраки, танцующие **при свете костра, догорающего сердца...**» (с. 221);

«Я хочу говорить о том, как он (один человек – М.Г.) разбросил со своим другом **огненный** веер любви. Я видел, как потухал этот веер. Веер потухал, а человека окружали Призраки... Но он не жалел, нет не жалел, что коротка была **вспышка** любви и не боялся Призраков: они, эти Призраки, упоительный сон упоительного мига жизни!...» (с. 221).

Интересно, что имя главного героя пьесы – Костерин, возможно, оно является производным от слова костер.

Человеку, по мысли Исакова, угрожает не только механизация жизни, но и ее театрализация. Он сотворен по образу и подобию божьему, но предпринимает настойчивые попытки вмешаться в божий замысел:

«Ты (Человек – М.Г.), возглавлявший свой разум над вселенной и, в страстных тисках неизъяснимого, перестраивающий храм Творца по своему плану: – расширяя, возвышая, украшая его стены и колонны, арабески, полотна и шнуры, делая их прозрачными и невесомыми!...» (с. 221)

Мир в пьесе Исакова предстает театром со свойственными ему атрибутами – стены, колонны, арабески, полотна и шнуры. Все, что происходит в реальной действительности, напоминает театральные постановки, люди – актеров, наделенных амплуа. Состояние мира таково, что ему соответствует не поэзия или эпос, а драма.

Вероятно, в алтайской литературной среде были распространены размышления о литературных жанрах вообще, о драматических жанрах (трагедия и драма) в частности. Они, по всей видимости, соответствовали потребностям времени. При этом личная драма героя произведения Исакова накладывается на личную трагедию самого автора, потерявшего жену и детей, и соотносится с грядущей общественной катастрофой, с революцией.

Так, в начале второго действия Хроникер скажет:

«Нет, ей богу – та **драма!**.. Ее на прочитали даже до конца... Хотя из вежливости дочитали, а то... А между прочим артист Туберозов в восхищении... В восхищении от моей **драмы** артист да еще Туберозов! Это не баран начинал, а они... А если еще поставить ее в нашем городе, да на афишах напечатать так: **драма** сочинения местного автора такого-то, а? (с. 233)

Позиция Поэта и автора в этом произведении и в прологе, в частности, максимально сближены. Пролог вызывает ассоциации с античными драмами и драмами средневековья.

Между временем действия в основном тексте и в прологе прошло какое-то количество времени: «Поэт, немного постаревший, чем в 3 акте, сидит в глубоком кресле и пишет книгу о любви» (с. 220). Действие протекает на протяжении 5 или 6 месяцев.

Сначала события в драме происходят в городе, а затем – в горах алтайских. Логично было бы предположить, что местом городского действия оказывается Барнаул, Дом писателя с балконом, дом Костерина. Провинциальной газетой, о которой упоминается в тексте и в которой служит редактором Костерин, могла быть «Жизнь Алтая».

Первое действие происходит в Барнауле, но с мечтой об Алтайских горах и Италии. Мечта об Алтае и Италии – это греза о любви и творчестве. Возрожденческие мечты об Италии соседствуют в драме с греческими античными реминисценциями.

Античные реминисценции возникают благодаря упоминаниям о демонах, мотиву зеркала, позволяющему вспомнить миф об Орфее и Эвридике, тем более что Костерин человек творческий, любящий свою жену Катю точно так же, как античный персонаж. О мифе свидетельствует мотив оглядки, мотив зеркала.

Зеркало оказывается проводником в мир мертвых, в загробный мир, который оказывается значительнее, масштабнее, чем реальный мир. Его укрупнению способствуют мифологические и фольклорные представления:

Костерин. Вася! Там, на комод, где... монашки стоит мамино зеркало... Принеси его.

Вася. Сейчас! (Длинная пауза. Затем Вася, досмотрев книжку, идет к монашкам и приносит зеркало). Вот. Оно закрыто было.

Костерин. Закрыто? Да, его и надо закрыть... Я это и хотел сделать. Ну, иди играй. (Не находя, чем закрыть, Костерин кладет зеркало на стол, обратной стороной вверх) (с. 222).

Сын Костерина приносит зеркало по просьбе отца из той комнаты, где лежит его умершая жена. Закрытое прежде зеркало он оставляет открытым, только переворачивая его.

Костерин вторично посылает сына за зеркалом, которое тот уже принес ему. Мысль героя настойчиво обращается к тому, что умерший человек связан с закрытым зеркалом, как и с закрытыми глазами, для Костерина его жена продолжает жить, поэтому для него оказывается невозможным закрыть его:

Костерин. Что? Петя с Надей?... Да, да... Они тоже – магазины строить... Ты о чем спрашиваешь? Пойдем-ка лучше посидим вместе... сиротки. (садятся в кресло; Вася на коленях у Костерина). Вот так... Впрочем, там на комод зеркала...

Вася. Вот это?..

Костерин. Вот это... Значит ты уже принес его. Ну и отлично... Отлично!.. Говорят зеркала закрывать надо, когда... (с. 223)

Костерин оберегает то место, где сидел призрак его жены, тот предмет, который таит в себе ее отражение и который не может быть закрытым. Зеркало – это то, что позволяет жене героя приходить к нему:

Костерин. (Якову Петровичу и Оле – М.Г.) Нет, нет... Вы вот тут сядьте... Да, да... (принуждая себя говорить) Я все с вами поговорить собираюсь... О многом, да вот!.. Костерин. (бросая газету, вскакивая): Вы все заботитесь о чем-то! Кому нужно? Мне покой нужен, а вы... Вон там на комод зеркала стоит, принесли бы сюда...

Оля. Сюда? Его только закрыть надо...

Костерин. Вот принесите и закройте (с. 231).

Зеркало притягивает к себе внимание героя. Он счастлив, когда оно потеряно другими и находится рядом с ним:

Оля. (входя): Я не нашла зеркала...

Костерин. (радостно) Зеркала? Какая вы заботливая, Оля!

Оля (немного в страхе от перемены Костерина): Не нашла... Искала, искала...

Яков Петрович (увидя зеркало на письменном столе) Искала, искала!.. А это что?..

Костерин. И правда: это что? Ха-ха!.. Я и забыл: его еще Вася принес... (с. 232)

Местом пребывания призрака в первом действии драмы оказывается письменный стол Костерина, рядом с которым находится стул. Стол и стул – это и есть средства локализации призрака. Зеркало, которое приносит Вася, Костерин, вероятно, кладет именно на письменный стол. Оно взято из той комнаты, где находится умершая Катя. Костерин сидит в кресле возле стола, а призрак его жены – на стуле:

«За письменным столом, на стуле появляется Призрак – жена. Костерин, еще не видя Призрака, как бы преображается: лицо и глаза делаются светлыми, одухотворенными. Увидав Призрак – жену, он вздрагивает от неожиданности, но тут же счастливо улыбается. (Пауза). (с. 225)

Костерин оберегает место Призрака от Якова Петровича:

Яков Петрович. В покое?.. Я – ничего. С чего ты взял?.. (хочет сесть на стул, где был призрак). Нет, я только так...

Костерин. Не садись там!.. Вот сюда... (с. 229)

Охраняет его от Оли:

Костерин. (страдая) А!! Ну, ладно... Отлично... И отлично – самовар... Да... (Оля хочет сесть на стул, где был призрак)

Костерин. Нет, нет... Вы вот тут сядьте... Да, да...(принуждая себя говорить) Я все с вами поговорить собираюсь... О многом, да вот!.. (с. 230)

Средством визуализации Призрака оказывается не только зеркало, но и пальцы с неоконченной вышивкой Кати:

Егоровна. Ну, смотри... (идет к монашкам). (Пауза. Костерин подходит к пальцам и в глубокой задумчивости рассматривает рисунок, не склоняясь. (с. 225)

(Идет к пальцам, и как давеча опять смотрит на вышивку, глубоко задумавшись. В это время на том же месте появляется Призрак-Жена. Костерин, чувствуя это, возрождается) Я так и знал. Ты не могла покинуть меня, не договорив. (с. 225)

Яков Петрович. Н-да... Вышивала, вышивала... Думала поди – сколько проживет! – и вот... Все мы так: делаем на век, а конец за плечами стоит...

Костерин. Заныл... Шел бы домой... (с. 231)

Она, если можно так выразиться, продолжает вышивать. В первом действии благодаря зеркалу и вышивке Катя продолжает жить и присутствовать в доме Костерина.

Не только зеркало, пальцы, но и цветы наводят на размышления о противопоставленности мира мертвых миру живых. Городские цветы в этом контексте представляются почти мертвыми, срезанными, утратившими силу жизни. Не меняет ситуацию то, что цветы поставлены в воду, в вазочку. Смерть героини и уничтожение ее вазочки свидетельствуют о нарушении связей Кати с миром мнимо живых, переходе ее в мир природы, приобретении ею нового качества. Егоровна покидает комнату, в которой находится Костерин, не подобрав осколки разбитой ею вазочки:

(Егоровна, выждав, когда Костерин повернулся к ней спиной, проносит из комнаты монашек узел, из которого тащится шарфик Кати. Уже у дверей в комнату направо из узла выпадает вазочка и разбивается).

Егоровна. Ах!..

Костерин. (в испуге, подбегая к вазочке) Что ты делаешь, Егоровна?! (с. 226)

На плане предполагаемого жилища Кати и Костерина в горах Алтая герой провидит цветы, на нем запечатлена жизнь с ее мечтами, которых или уже нет, или уже не будет как тех цветов:

Костерин. Вот и комната... (пауза). Вот тут будет стоять **ваза с цветами**... В цветах обязательно шиповник...Потом... здесь на середине... пирамида, – тоже **цветы**... и стеклянный шар – собирает лучи... (с. 227)

Таким образом, в прологе драмы Исаков обращается к теме творчества, о которой свидетельствуют мотивы машинизации и театрализации жизни. В первом действии пьесы речь идет о любви главного героя к своей умершей жене. Костерин не может смириться с фактом ее смерти, на что указывают мотивы зеркала, оглядки, вышивки и цветов.

Литература

1. Архив Алтайского края. Фонд Р. – 1605. – Опись 1. – Дело 31. – С. 1 – 25.
2. Алтайский текст в русской культуре. Вып. 9. – Барнаул, 2021.

ПАРОДИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА

Алтайский государственный университет, Барнаул

Аннотация: Ряд произведений В.М. Шукшина («Вечно недовольный Яковлев», «Энергичные люди», «До третьих петухов» и др.) имеет «пародический», в терминологии Ю.Н. Тынянова, характер, отсылая к шедеврам классической литературы. Смеховая стихия не обходит стороной и самого автора, следствием чего становится появление в шукшинских произведениях автопародийных фрагментов. Сочетание пародической установки Шукшина с автопародийной — скорее закономерность, чем случайность. Поэтому определение некоторых произведений Шукшина как «сатирических» не совсем точно: ближе, чем к сатире, творчество писателя располагается к явлению «народно-праздничного смеха», как он понимался М.М. Бахтиным.

Ключевые слова: Шукшин, пародичность, автопародия, универсальный смех

V.V. Desyatov

THE PARODIC FEATURES IN THE WORKS OF VASSILY SHUKSHIN

Altai State University, Barnaul

Summary: A number of Vassily Shukshin's works ("Ever-Dissatisfied Yakovlev", "Energetic People", "Up to the Third Cocks", etc.) have a "parodic" character, in the terminology of Yu.N. Tynyanov, referring to the masterpieces of classical literature. The laughing element involves the author himself, which results in the appearance of auto-parody fragments in Shukshin's works. The combination of Shukshin's parodic fragments with a self-parody is more a tendency than an accident. Therefore, the definition of some of Shukshin's works as "satirical" ones is not entirely accurate: the writer's works are closer to the phenomenon of "folk festive laughter", as it was understood by M.M. Bakhtin, than to the satire itself.

Key words: Shukshin, parody, self-parody, universal laughter

В рассказе «Вечно недовольный Яковлев» (1974) Шукшин рисует достоверный психологический портрет своего современника, но в то же время, начиная с названия, решает задачу воссоздания образа романтического демонического героя. И хотя этот образ воссоздается на новом материале и в совершенно ином стиле, предшественники Яковлева обнаруживаются среди персонажей русской классической литературы.

Так, один из литературных предков *«всегда настороженного»* [Шукшин, 2014, т. 7, с. 60] Бориса Яковлева — лермонтовский Печорин: «Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова <...> — вот что я называю жизнью» («Герой нашего времени»). Яковлев *«презирал всех <...> ненавидел всех»* [Шукшин, 2014, т. 7, с. 61], то есть испытывал эмоции, характерные для демонического героя. Поэма М.Ю. Лермонтова «Демон»: «И все, что пред собой он видел, / Он презирал иль ненавидел». Борису *«скучно»* [Шукшин, 2014, т. 7, с. 63]. Скука, сплин — обычное состояние романтического героя.

Яковлев горд тем, что *«имеет в городе — один! — однокомнатную квартиру в новом доме»* [Шукшин, 2014, т. 7, с. 61]. Романтический герой, как правило, одинок. Фамилия шукшинского персонажа и название хищной птицы, с которой он имеет сходство (*«походил на ястреба»* [Шукшин, 2014, т. 7, с. 60]), начинаются с буквы «я», что тоже может прочитываться как указание на свойственный романтическому герою индивидуализм, эгоизм. Один из определяющих признаков такого героя — независимость. Яковлев — *«сам себе хозяин»* [Шукшин, 2014, т. 7, с. 61].

Пять раз в небольшом рассказе Шукшина упоминаются папиросы «Казбек». Такая настойчивость заставляет считать название папирос сигналом подключения рассказа к

определенной литературной традиции. На Кавказе развивается действие и романа «Герой нашего времени», и поэмы «Демон». Гора Казбек в этих произведениях Лермонтова также упоминается.

Внешний облик Бориса Яковлева (*«нарядный, даже шикарный»*) [Шукшин, 2014, т. 7, с. 61]) напоминает манеру одеваться пушкинского Евгения Онегина («Как денди лондонский одет»). Яковлев провоцирует на драку своего друга детства Сергея, оскорбительно отзываясь о его жене. Эта драка между бывшими друзьями (сюжетная кульминация рассказа Шукшина) служит аналогом дуэлей между Онегиным и его другом Ленским, между Печориным и его приятелем Грушницким. «Победителем» во всех трех случаях становится демонический герой (Онегин, Печорин, Яковлев).

Имеет смысл вспомнить предысторию дуэли в «Евгении Онегине». Евгений презрительно отозвался об Ольге, в которую был влюблен Владимир Ленский: «Кругла, красна лицом она, / Как эта глупая луна / На этом глупом небосклоне». Тогда и начал назревать конфликт между приятелями: «Владимир сухо отвечал / И после во весь путь молчал». Похожий разговор (впрочем, лишенный пушкинского драматизма) происходит в начале повести-сказки Шукшина «До третьих петухов» (1974). Обломов говорит о библиотекарше: «Хорошенькая. А?» На что «некто в цилиндре, не то Онегин, не то Чацкий» отвечает, морщась: «Вульгаритэ» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 194]. Далее в сказке Чацкий не упоминается, зато актуализируется тема дуэли между пушкинскими героями:

«– Я бы вообще запретил эти дуэли! – крикнул бледный Ленский.

– Трус, – сказал ему Онегин.

– Кто трус?

– Ты трус.

– А ты — лодырь. Шулер. Развратник. Циник» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 197].

«Уж не пародия ли он?» – задавался вопросом вместе с Татьяной Лариной автор «Евгения Онегина», имея в виду пародию на романтического, байронического героя («Москвич в Гарольдовом плаще»). Если пушкинский Онегин – пародия, то шукшинские Онегин, Ленский, Яковлев — пародии в квадрате.

Итак, рассказ «Вечно недовольный Яковлев» может прочитываться двояко. С одной стороны, как вполне убедительное реалистическое произведение (именно так рассказ всегда и воспринимался), с другой – как текст интертекстуально-игровой. Конечно, Борис Яковлев — современный, сниженный, выродившийся двойник героев эпохи романтизма. Подобными осовремененными, выродившимися персонажами классической русской литературы наполнена сказка «До третьих петухов», создававшаяся, как, вероятно, и рассказ «Вечно недовольный Яковлев», в последний год творчества писателя. Принципы и установки, определившие построение рассказа, вышли на поверхность в повести-сказке.

Но эти произведения Шукшина интересны еще в одном отношении. Их главные герои – персонажи в немалой мере автопсихологические или автобиографические.

Борис Яковлев, как мы помним, — *«всегда настороженный»*. О себе Шукшин писал: «Вечно напряжен и собран. И хорошо, и плохо. Хорошо – не позволил сшибить себя; плохо – начинаю дергаться, сплю с зажатыми кулаками...» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 321]. Аналогичный пример: «Яковлев и клуб новый оглядел с презрением. – Сарай длинный, в душу мать-то...» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 61]. Из статьи Шукшина «Монолог на лестнице» (1968): «Клубы в селе... Они, конечно, нужны. Хорошие! Но почему в них, даже в больших и хороших, такая скучная жизнь? Вообще я заметил: где хотят организовать веселье, там его не получается» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 26]. Продолжим сопоставление. Рассказ «Вечно недовольный Яковлев»: «<...> *самодетельность сегодня... Спляшут... – Пойдем выпьем, чем эту муть-то смотреть...*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 62]. Статья «Монолог на лестнице»: «В общем, пошел – клуб <...> лекции с танцами. Не ходили. Опять рассылали активистов по селу – собирать на лекции и на танцы» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 27].

По мнению О.В. Тевс, «<...> Яковлев в своем стремлении к крайним ситуациям гораздо ближе автору, нежели “простодушный, мягкий” Сергей, живущий средней обывательской

жизнью. С фразой Яковлева, брошенной в финале: “– Скучно живёте, граждане <...> Тошно глядеть на вас”, – переключается высказывание самого писателя: “Да, я б хотел и смеяться, и ненавидеть, и так и делаю. Но ведь и сужу-то я судом высоким, поднебесным – так называемый простой, средний, нормальный положительный человек меня не устраивает. Тошно. Скучно”» [Тевс, 2000, с. 207-208].

О Борисе Яковлеве едва ли можно сказать, что судит он «судом высоким, поднебесным». Хотя есть в рассказе намек даже на такое качество героя:

«– Зря церкву-то сломали, – сказал вдруг Яковлев ни с того, ни с сего.

– Как это? – не понял Сергей.

– Некуда народишку приткнуться, смотрю... То бы хоть молились» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 62].

Главный герой сказки «До третьих петухов» Иван-дурак — тоже персонаж для Шукшина в какой-то степени автопсихологический и автобиографический. «*Мне в огне не гореть <...>*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 201], – говорит, например, Иван, отправленный Бабой-Ягой в печь. В биографии Шукшина был эпизод, когда его семье посчастливилось уцелеть в печи: после ареста М.Л. Шукшина «<...> Мария Сергеевна в порыве отчаяния, такого, что горше не бывает, решила было уйти из жизни: втиснулась в русскую печь с детьми, так закрыв заслоник, чтобы угореть... Не дали, увидела соседка, спасла деревня...» [Коробов, 1988, с. 6].

Змей Горыныч требует от Ивана удалить из песни о Хаз-Булате убийство: «*Это тоже не надо. Это жестокость*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 208]. Одна из причин, по которым Шукшину много лет не разрешали снимать фильм о Степане Разине, – его жестокость. Тема обсуждалась на заседании Худсовета киностудии им. Горького в 1971 году. Шукшин говорил: «Что же делать, если я в некоторых вопросах категорически не согласен? Вот, например, по вопросу о жестокости Разина» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 156]. Горыныч завершает песню посвоему: «*Они помирились*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 208]. В статье «Монолог на лестнице» Шукшин писал о классиках русской литературы и их «постоянной отчаянной борьбе с могучим гадом – мещанином», который требует, чтобы «конец был счастливым» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 29]. «Могучий гад» – определение, вполне подходящее к Змею Горынычу.

Иван сообщает, что в библиотеке сидит на верхней полке: «*На самой верхней... Рядом с Ильей и донским атаманом*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 208]. То есть, сидят там фольклорные герои, представители простонародья. Возникает аналогия с полатами, о которых персонаж «Энергичных людей» (1974) Простой человек говорит: «полати я любил, потому что там можно сверху наблюдать» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 189]. Сам Шукшин в 1973 г. писал: «<...> я вижу Алтай – как если бы это мои родные полати из детства, особый, в высшей степени дорогой мир. Может, это потому (возвышение-то чудится), что село мое – на возвышении, в предгорье <...>» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 54].

Сюжет современной сказки строится вокруг необходимости получить справку: «*Эх, справка!.. – воскликнул он зло и горько. – Дорого же ты мне достоешься! Уж так дорого, что и не скажешь, как дорого!*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 216]. О получении аттестата зрелости Шукшин писал: «Решил, что смогу, пожалуй, сдать экстерном экзамен на аттестат зрелости. <...> Считаю это своим маленьким подвигом – аттестат. Такого напряжения сил я больше никогда не испытывал» [Шукшин, 1981, с. 97]. Были в жизни Шукшина и другие «справки», доставшиеся ему дорогой ценой – например, московская прописка.

«*Наше дело – петь и плясать*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 223], – внушает Ивану Мудрец. Ситуация, в которой постоянно оказывается Иван, была знакома Шукшину не понаслышке. Одна из его миниатюр называется «Куплеты»: «Как я ходил к бабке Шукшихе (года 4 было) и пел матерные частушки – чтоб покормили» [Шукшин, 2014, т. 9, с. 60]. Сравним также фрагмент автобиографического рассказа «Далекие зимние вечера» (1963): «В трудные минуты жизни, когда нужно растрогать человеческие сердца или отвести от себя карающую руку, Ванька пляшет “Барыню”» [Шукшин, 2014, т. 1, с. 202].

Ситуация «черти в монастыре» тоже имеет отношение к биографии Шукшина. В автобиографическом рассказе «Из детских лет Ивана Попова» (1968) сообщается о периоде обучения Шукшина в Бийском автомобильном техникуме: «Техникум – в городе, точнее, за городом, километрах в семи, в бывшем монастыре. <...> Городские ребята не любили нас, деревенских, смеялись над нами, презирали. Называли “чертями” (кто черти, так это, по моему, они) и “рогалями”» [Шукшин, 2014, т. 3, с. 168].

Та же закономерность наблюдается в повести для театра «Энергичные люди». Персонажи и сюжет повести являют собой пародическую параллель к роману Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Компания мошенников пытается запугать жену «вожака», пишущую об их деятельности прокурору. Вот первая из пародических ссылок на роман Достоевского:

«– Сделаем вид, что мы ее сейчас устроим. Изрубим на куски, а вечером по одному всю вынесем в хозяйственных сумках. <...>»

Аристарх взял топорик, которым рубят мясо <...>» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 174].

Подельник называет Аристарха «идейным ворюгой» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 178] – аллюзия на «идейное» преступление, совершенное Родионом Раскольниковым. Но особенно красноречив в интертекстуальном смысле эпизод с «преподобной Сонечкой» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 191] – иронической параллелью к образу религиозной Сонечки Мармеладовой:

«– На колени! – скомандовала Соня Аристарху» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 186].

Пародируется финал «Преступления и наказания»: «Он вдруг вспомнил слова Сони: “Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю <...>” Он стал на колени среди площади, поклонился до земли <...>». Таким образом, Аристарх представлен в пьесе как комический двойник не только Разина [Плохотнюк, 2000, с. 178], но и Раскольникова.

Причиной появления этих «пародий», было, конечно, не желание Шукшина высмеять классические произведения русской литературы. В терминологии Ю.Н. Тынянова рассмотренные нами выше произведения Шукшина носят не столько пародийный, сколько пародический характер (пародийность и пародичность ученый различал) [Тынянов 1993, с. 371]. Тынянов, кстати, Шукшина интересовал, на его записки Шукшин ссылается в статье «Монолог на лестнице» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 28-29].

Смеховая стихия в творчестве Шукшина давно привлекала внимание исследователей (работы Н.Л. Лейдермана, А.А. Дурова, А.П. Казаркина, П.Ф. Маркина, Т.Г. Плохотнюк, Т.Л. Рыбальченко). В последние годы также появлялись публикации, затрагивающие проблемы шукшинского «смехового дискурса», «смеховой культуры», а также — гораздо реже и скуднее — проблемы пародийности (среди них: [Ольховая, 2009], [Козлова, 2013], [Десятов, 2014], [Шиновников, 2015а], [Шиновников, 2015б], [Новиков, 2019], [Московкина, 2019], [Редькин, 2021]). Существенно однако, что эта смеховая стихия не обходит стороной и самого автора, следствием чего становятся **автопародийные** фрагменты в шукшинских произведениях. Сочетание пародической установки Шукшина с автопародийной — скорее закономерность, чем случайность. Поэтому определение некоторых произведений Шукшина как «сатирических» не совсем точно: ближе, чем к сатире, творчество писателя располагается к «народно-праздничному смеху», как он понимался М.М. Бахтиным. Народно-праздничный смех, согласно Бахтину, амбивалентен и универсален: «он веселый, ликующий и — одновременно — насмешливый, высмеивающий, он и отрицает, и утверждает, и хоронит, и возрождает. Таков карнавалый смех. Отметим важную особенность народно-праздничного смеха: этот смех направлен и на самих смеющихся. <...> В этом — одно из существенных отличий народно-праздничного смеха от чисто сатирического смеха нового времени. Чистый сатирик, знающий только отрицающий смех, ставит себя вне осмеиваемого явления, противопоставляет себя ему, — этим разрушается целостность смехового аспекта мира, смешное (отрицательное) становится частным явлением. Народный же амбивалентный смех выражает точку зрения становящегося целого мира, куда входит и сам смеющийся» [Бахтин 1990, с. 17]. Цитата приведена из книги М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», впервые опубликованной в 1965 году. Шукшин мог

быть знаком с этой книгой, причем похоже, что к концепции Бахтина он относился тоже амбивалентно.

В «Энергичных людях» автопародия на образ «Простого человека», принимающего участие в махинациях спекулянтов: « – *А я люблю избу! – громко и враждебно сказал человек с простым лицом. – Я вырос на полатах, и они у меня до сих пор – вот где! – Он стукнул себя в грудь*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 158]. Сравним, во-первых, внешний облик автобиографического героя-рассказчика в «Мечтах» (1974): «лицо солдатское» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 20]. Во-вторых, сам Шукшин об избе и полатах писал: «Больше всего в родной своей избе я любил полати» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 54].

Еще один мошенник, Брюхатый, сравнивает Простого человека с неким писателем, в котором узнается автор повести:

«– *Деревню он любит! – тоже очень обозлился брюхатый. – Чего ж ты не едешь в свою деревню? В свою избу?*

– *У меня ее нету.*

– *А-а... трепачи. Писатель есть один – все в деревню зовет! А сам в четырехкомнатной квартире живет, паршивец! <...> чего ж ты, говорю, в деревню-то не едешь? А? Давай – покажи пример!»* [Шукшин, 2014, т. 7, с. 159].

В ранней публицистике и художественном творчестве Шукшин призывал крестьян не покидать деревню и вернуться тех, кто переехал в город. В статье «Монолог на лестнице» писатель рассказал о своем споре с молодыми учеными: «у меня получилось, что я для кого-то хотел бы сохранить в деревне “некую патриархальность”, а сам со спокойной совестью пристроился жить в столице. На меня смотрели весело и понимающе» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 23]. В четырехкомнатную квартиру Шукшин переехал в 1972 году.

«*”Рамона” (гарнитур югославский)*» в квартире Аристарха [Шукшин, 2014, т. 7, с. 173] – это, по мнению фотографа А. Ковтуна, югославская «стенка», которая имела в квартире В.М. Шукшина на улице Бочкова: «Потом я снимал Шукшина, играющего с женой в нарды, читающего книгу у югославской стенки («героини» его пьесы «Энергичные люди»))» [Ковтун, 2004, с. 10, 15].

А далее Шукшин пародирует собственный (кино)текст: «*Прощайте... драгоценные мои, – говорил Простой человек, глядя на бутылки. – Красавицы мои. Как я буду без вас?*» [Шукшин, 2014, т. 7, с. 181]. В фильме (1973) и киноповести «Калина красная» Егор Прокудин (которого, как известно, сыграл сам автор) похожим образом разговаривал с березками: «Останови-ка... я своих подружек встретил. <...> Повернулся к березке, погладил ее ладонью. – Здорово! Ишь ты какая... Невеста какая. Жениха ждешь?» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 212]. За эпизод с березками Шукшину пришлось оправдываться (посвятив этому целую страницу) в выступлении 1974 г. «Возражения по существу»: «Допустим, упрек в сентиментальности и мелодраматизме. <...> Если герой гладит березки и ласково говорит с ними, то он всегда делает это через думу, никогда бы он не подошел только приласкать березку» [Шукшин, 2014, т. 8, с. 57, 58]. «Простой человек», будучи, как и Егор Прокудин, добрым, наивным уроженцем деревни, вовлечен в дурные дела нехорошей компанией. Егор Прокудин здоровается с березками, выйдя из тюрьмы. Простой человек прощается с бутылками, собираясь в тюрьму. При этом трагическое звучание «Калины красной» меняется в «Энергичных людях» на комическое – так же, как это произошло в повести с трагическим звучанием романа Достоевского «Преступление и наказание». В рассказе «Боря» (1973) Шукшин задавался вопросом: «Что же жизнь – комедия или трагедия?» [Шукшин, 2014, т. 6, с. 35].

Как видим, в произведениях писателя нередко сюжетные, персонажные и прочие элементы текста, пародически соотнесенные с классическими литературными образцами. Эта тенденция заявляет о себе не только в затронутых выше произведениях, но и в «Точке зрения» (где пародируется гегелевско-марксистская диалектика), в «Страданиях молодого Ваганова» (пародический отклик на роман Гете «Страдания юного Вертера»), в «Двух совершенно нелепых историях», пародически отсылающих к «Фаусту» Гете и к «Слову о

полку Игоре» (подробнее см.: [Десятов, 2014, с. 298-299, 325-326])... Отнюдь не чужды Шукшину также самоирония, автопародия. Но и до сих пор эти стороны творчества писателя редко привлекают внимание исследователей.

Литература:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
2. Десятов В.В. Комментарии // Шукшин В.М. Собр. соч.: В 9 т. Т. 7. – Барнаул, 2014. – С. 261 – 334.
3. Ковтун А. Время Шукшина [Альбом]. – [Б. м.], 2004.
4. Козлова С. М. Смех как предмет, пафос и проблема в повести-сказке В. М. Шукшина «До третьих петухов» // Шукшинский вестник / под. ред. О. Г. Левашовой, Л. А. Чудновой. – Барнаул, 2013. – С. 70 – 81.
5. Коробов В. Василий Шукшин. – М., 1988.
6. Московкина Е.А. Интеллигентоведение как художественный опыт: эволюция характера интеллигента в малой прозе В.М. Шукшина // Ученые записки. (Алтайская государственная академия культуры и искусств). – 2019. – № 1 (19). – С. 79 – 85.
7. Новиков В.И. Шукшин и русская смеховая культура // Алтайский фронт В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад: Сб. ст. по итогам I Международного научного форума. Под. ред. С.М. Манскова и Н.В. Халиной. 2019. – С. 29 – 36.
8. Ольховая А.Ю. «Запрет смеха» в повести-сказке В.М. Шукшина «До третьих петухов» // Филология и человек. – 2009. – № 1. – С. 161 – 166.
9. Плохотнюк Т.Г. Балаганный мир повести для театра «Энергичные люди» // «Горький, мучительный талант». Материалы V Всероссийской научной конференции. – Барнаул, 2000. – С. 174 – 188.
10. Редькин В.А. В.М. Шукшин и М.Е. Салтыков-Щедрин (типология и генезис сатирической традиции) // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. – 2021. – № 3 (70). – С. 62 – 72.
11. Тевс О.В. «Орнитология» В.М. Шукшина // «Горький, мучительный талант». Материалы V Всероссийской научной конференции. – Барнаул, 2000. – С. 200 – 213.
12. Тынянов Ю.Н. О пародии // Русская литература в зеркале пародии. – М., 1993. – С. 361 – 391.
13. Шиновников И.П. Карнавализованный диалог в творчестве В.М. Шукшина (на материале рассказа «Верую!») // Филология и человек. – 2015а. – № 1. – С. 89 – 97.
14. Шиновников И.П. Типология форм смехового дискурса в рассказах В.М. Шукшина // Преподаватель XXI век. – 2015б. – № 3-2. – С. 424 – 433.
15. Шукшин В.М. Вопросы самому себе. – М., 1981.
16. Шукшин В.М. Собр. соч.: В 9 т. (Под общ. ред. Д.В. Марьина). – Барнаул, 2014.

Т.А. Дидусенко

ТАЙНА ВЕЛИКОГО ПОЛОЗА В СКАЗАХ П. БАЖОВА И ПОВЕСТИ П. БОРОДКИНА «ТАЙНЫ ЗМЕИНОЙ ГОРЫ»

Филиал «Саратовская СОШ» МБОУ «Рубцовская районная СОШ № 1»
с. Саратовка Рубцовского района

Аннотация: в статье рассматривается общность тем, идей, образов и мотивов произведений П.П. Бажова и П.А. Бородкина, проблема раскрытия тайны Великого Полоза, которую разгадывают главные герои: старатель Илья и горные мастера, Фёдор Лелеснов и Иван Солёный; приёмы характеристики героев; пейзажные зарисовки.

Ключевые слова: сказ, сборник, повесть, главные герои, тайна, первооткрыватели сокровищ, рудознатцы, Горный змей.

T.A. Didusenko

THE MYSTERY OF THE GREAT SNAKE IN THE TALES OF P. BAZHOV AND THE NOVEL BY P. BORODKIN "SECRETS OF THE SNAKE MOUNTAIN"

Affiliated branch of «The Saratovka Secondary School» of the Municipal Budgetary Educational Organization «The Regional School of Rubtsovsk No1»

Summary: The article examines the similarity of themes, ideas, images, and motives of the works of P.P. Bazhov and P.A. Borodkin, the problem of revealing the mystery of the Great Snake, which the main characters, the prospector Ilya and the mining masters, Fyodor Lelesnov and Ivan Solyony, solve. The article also examines the techniques of the heroes characterization and landscape sketches.

Key words: tale, collection, novella, main characters, mystery, discoverers of treasures, ore miners, Mountain snake.

В 2022 году Колыванскому камнерезному заводу им. И.И. Ползунова исполнилось 220 лет. История возникновения первоначально Колыванской шлифовальной фабрики и Змеиногорского рудника в Змеёве очень тесно связаны между собой. Город Санкт-Петербург, Урал и Алтай – три центра горнорудного производства в России, славящиеся своими произведениями искусства. Первыми исследователями и работными людьми, осваивавшими новые земли Алтая, были выходцы с Урала. Возможно, поэтому ощущается общность произведений П.П. Бажова и П.А. Бородинки.

О людях, раскрывающих подземные тайны и природные богатства, их судьбах рассказывают сборник «Малахитовая шкатулка» П.П. Бажова и повесть «Тайны Змеиной горы» П.А. Бородинки. Красоту Уральских гор и Алтайского заповедного края рисуют авторы в своих произведениях. Глазами Ильи видим мы пейзаж в сказе «Синюшкин колодец»: «Выбрался в какой-то ложок. Посредине место пониже. Тут трава растёт – горчик да метлика. А с боков взгорочки, а на них сосна жаровая. На полянке окошко круглое, а в нём вода, как в ключе, только дна не видно. Вода будто чистая, только сверху синенькой тенеткой подёрнулась и посредине паучок сидит, тоже синий». Глазам старцев-рудознатцев в повести «Тайны Змеиной горы» открылась диковинная картина: «В каменистых берегах, покрытых редколесьем, плескалась, искрилась на солнце вода. На берегах – каменные изваяния причудливых форм, точно сказочные богатыри, которым поручено охранять воду от набегов злых ветров... Светло-зелёная вода так прозрачна, что при тихой погоде впору считать разноцветные камешки на дне, любоваться плавным и бесшумным ходом рыбьей молоди». Акинфий Демидов откровенно признаётся майору Угримову: «...прикипело моё сердце к Колывани оттого, что ещё не изведена она, душа же просит простора».

Первое издание сборника уральских сказов П.П. Бажова «Малахитовая шкатулка» вышло в 1939 г. В предисловии «У караулки на Думной горе» писатель вспоминает: «Звон по вечерам казался таинственным», и детское воображение рисовало и связывало с будкой всякие «страшные истории». Дедушка Слышко в своих сказках поведал про девку-Азовку⁵, про Полоза, про всякие земельные богатства. Дедушка Слышко – Хмелинин Василий Алексеевич, не по росту широкие плечи и длинные руки напоминали, что сила в этом теле была немалая. Свои рассказы называл он «сказами да побывальщинами». Старик рассказывал так, будто он сам «всё видел и слышал». По словам тогда ещё юного и внимательного слушателя, будущего писателя, когда упоминались места, видные с горы, дедушка указывал рукой: поправее вон тех сосен горочка была. Змеиная прозывалась.

⁵ Азовка – мифическое существо, одна из «тайных сил», стережёт клады.

Повторяется у писателей не только название Змеиной горы, но и селения Колывань. В сказе «Горный мастер» Данило отвечает, что ходил в Колывань поучиться у тамошнего мастера. Да и фамилию-прозвище Солёный можно найти и у П.А. Бородкина, и в сказе «Две ящерки» у П.П. Бажова.

Действие повести П.А. Бородкина, написанной в 1966 году, происходит в XVIII веке. Описание Змеиной горы дано предельно точно: «Неподалёку от Колыванского озера примостилась невысокая гора с безлесными отлогими скатами. Гору венчают несколько складок с выходами синих, красновато-бурых, жёлтых камней с чёрными извилинами расселин и прожилок. В летние солнцепёки гора кишела змеями. Они порой сплетались в тугие живые клубки. Гору прозвали Змеёвой» [Бородкин, 1976, с. 27]. Вот как о ней думает бригадир Беэр: «Сия гора – природный кладёзь. Богатства несметные» [Бородкин, 1976, с. 106].

В «Малахитовой шкатулке» Хозяйка Медной горы, Полоз, его дочери Змеёвки⁶ – вся эта «тайная сила» действует по-человечески, вполне сознательно: одним помогает, других наказывает, барам и начальству всегда враждебна. Действиями этой силы рассказчик объяснял многое, что казалось непонятным малограмотному горняку прошлого. «Исчезла жилка – Полоз отвёл; в камне оказалось золото – Змеёвка прошла, след оставила; нашёл человек редкие по красоте и объёму глыбы малахита – Хозяйка горы помогла», – рассказывает дедушка Слышко.

В уральских сказах П. Бажова «тайная сила» на стороне бедного люда, а в повести П. Бородкина является в угрожающем и устрашающем виде: «О рудных сокровищах Змеёвой горы ходили диковинные слухи. Говорили, что под каменным покрывалом горы текли реки расплавленного золота и серебра. Но к ним не было доступа смертному человеку. Зорко охранял сокровище Горный змей – коварное чудовище о семи головах. От одного его пронзительного свиста все живое превращалось в прах» [Бородкин, 1976, с. 27]. Одновременно покровительствует главному положительному герою Фёдору Лелеснову, а для характеристики его противников и завистников «змеиная» лексика используется в отрицательном значении: у приказчика Сидорова «в глазах загорались алчные огоньки» [Бородкин, 1976, с. 42], у Беэра «прищуренные глаза», «нескрываемое презрение» [Бородкин, 1976, с. 106], «разговаривал мягко и вкрадчиво» [Бородкин, 1976, с. 111], «лицо бригадира от испуга стало мраморным» [Бородкин, 1976, с. 113], «в диком страхе скатился с крыльца» [Бородкин, 1976, с. 125], «окаменевшее лицо» [Бородкин, 1976, с. 135].

Как в «Малахитовой шкатулке», так и в «Тайнах Змеиной горы» резко меняется тон повествования в пейзажных зарисовках. Сказочны своей красотой драгоценная руда, самородное золото, узорчатое камень. Так, например, пролегание крупной золотой жилы действительно напоминает большую змею – отсюда и рождается образ Великого Полоза. Выход углекислой меди или её разлом по цвету и форме напоминает ящериц, синий туман над некоторыми месторождениями драгоценных камней подсказывает горняку образ бабки Синюшки. Деловое описание производственного процесса в сказе «Живинка в деле» перерастает в поэтический образ. «По этим вот ходочкам в полных потёмочках наша живинка-палёнушка и поскакивает, а ты угадывай, чтоб она огнёвкой не перекинулась, либо пустодымкой не обернулась» [Бажов, 1984, с. 413]. А в другом сказе живой, реальный огонёк костра обретает образ весёлой затейницы Огневушки-Поскакушки, что «верховое золото кажет».

Общая тема для повести и сказов – тема мастерства простого работного люда. В сборнике «Малахитовая шкатулка» в отличие от повести «Тайны Змеиной горы» ей сопутствует тема человеческого счастья. Героями сказов является рабочий, опытный,

⁶ Змеёвка – дочь Полоза. Мифическое существо, одна из «тайных сил». Ей приписывалось свойство проходить сквозь камень, оставляя после себя золотой след (золото в кварце).

бывалый горщик, тот, что умеет «видеть нутро земли» и находить «знаки земных сокровищ». Таковы дедко Ефим, Кокованя, Семёныч и другие. Образ опытного рудознатца пришёл в творчество Бажова не из «тайных сказов», а непосредственно из реального быта горняков. Об удачном старателе-рудобое поговаривают, что он знает с «Тайной силой», дружит с Полозом, Малахитницей – «пособников имеет, да нам не сказывает», «словинку знает», «Полозов след видел, потому и находит!» Такого опытного горняка, его власть над природой и воспевают сказы Бажова. В сказах появляется гигантский змей Полоз – хранитель золотых руд, его дочери Змеёвки, бабка Синюшка, охраняющая бездонный колодец с самоцветами, девчоночка Огневушка-Поскакушка да козлик Серебряное копытце.

Многозначен образ Великого Полоза, или Горного змея. С одной стороны это враждебная простому человеку таинственная сила, а с другой стороны – символ мудрости, хранитель несметных подземных сокровищ, поиски которых будут тревожить многие поколения. К разгадке тайны Великого Полоза и будут стремиться герои произведений П.П. Бажова и П.А. Бородкина. Обладают своей символикой и названия сказов «Малахитовой шкатулки» и повести «Тайны Змеиной горы».

Народная сказочная фантазия всегда реалистична в своей основе. «Сущность сказочного народного образа в том, что отвлечённое соотношение реальных явлений – понятие, идея – выступает здесь в осязаемой, зримой, материальной форме. Сказочные герои Бажова связаны именно с этой линией народной фантастики: они также олицетворяют реальные явления природы. Фантастика здесь не что иное, как красочное, зримое поэтическое обобщение», – пишет в предисловии к сборнику «Малахитовая шкатулка» литературный критик Людмила Ивановна Скорино.

О сказочных персонажах, о сказочных событиях герой Бажова – старый горняк – повествует с лукавой усмешкой, шутливо подсмеивается над доверчивыми слушателями, причудливо вплетая в свои были небылицы (не любо, не слушай, а врать не мешай), расцвечивает повествование фантастическими узорами, не забывая время от времени подсказывать, как же в самом-то деле было. Выручил старателя Левонтия и его ребятишек не Полоз, а опытный горщик Семёныч. Старые горняки: дедко Ефим, Кокованя, Семёныч, бабка Лукерья и другие – объединяют мир реального с миром фантастического. Они являются хранителями реального опыта рабочих, а также тех легенд, какие возникают в недрах гор, в лесах, на приисках и служат средством поэтизации труда, средством образного эмоционального закрепления этого опыта, что способствует его хранению и передаче новым поколениям. В образах старых горняков – поэзия трудового познания природы. Возникает мотив дружбы и единения человека с «тайной силой». В сказах «Малахитовой шкатулки» именно раскрытие чудесной сущности фантастического персонажа ведёт к сближению его с героем-человеком. Когда перед ребятами появляется Великий Полоз в виде человека в кафтане «из золотой, слыш-ко, поповской парчи», в жёлтой шапке с «красными зазоринами» или рудокоп встречает Хозяйку Медной горы, на которой «из шёлкового, слыш-ко, малахиту платье», то здесь нет ничего, кроме внешнего своеобразия. Но им могут обладать не только Полоз и Малахитница, а и вполне реальные люди.

Ощущение чудесного передаётся Бажовым не через внешнее своеобразие, а путём раскрытия внутренней сказочной сущности образа. В фантастических персонажах его сказов всегда есть что-то мощное, сильное, заставляющее понимать, что не с простым человеком имеешь дело. Сказочный змей Полоз раскрывается через такую деталь: «Мужик такого же росту, как Семёныч, и не толстый, а, видать, грузный. На котором месте стал, под ногами у него земля вдавилась» [Бажов, 1984, с. 198]. Змеёвка, дочь Полоза, пришедшая на рудник в образе простой рыженькой девчонки, смиряет обидчика-старателя: «установилась глазами-то, у Костыки и руки опустились, ноги задрожали, страшно ему чего-то стало» [Бажов, 1984, с. 208].

И повесть П.А. Бородкина также читается как некий сказ о неизведанных и потому наполненных тайнами, чудесами и легендами местах Алтая: Колывани, Синюхе, Змеиногорском руднике. «Фёдор не сбавлял жару – подстёгивало любопытство и

неукротимое желание поглубже проникнуть в тайны молчаливого камня» [Бородкин, 1976, с. 31]. И всё-таки Змеёва гора пусть не сразу, но благодаря настойчивому труду Фёдора постепенно раскрыла свою тайну. Не одну сотню камней разбил Фёдор. Посерел и осунулся от трепетных надежд. Ему вспомнились слова первого учителя, умершего рудознатца Саввы Исаева: «Где охра, кварц и горный хрусталик – там и ищи самородное золото с серебром» [Бородкин, 1976, с. 32]. Поиски увенчались успехом потому, что смог разгадать тайну Змеевой горы: «...здешняя руда хитростью сохраняет свои богатства. Доселе было известно, что самородное золото и серебро жилами залегают, а в Змеёвой горе – гнёздами» [Бородкин, 1976, с. 33]. Жадность, желание скорейшего обогащения побуждали начальство всё глубже вгрызаться в глубь горы, жертвовать жизнями рабочих людей, присваивать природные богатства: «Орт^{7 3} – настоящий подземный дворец. При неровном, дрожащем свете факелов играли изумрудно-зелёные, пурпурно-красные, золотисто-жёлтые цвета. От горных хрусталиков по стенам и сводам выработки бежали дорожки жаркой радуги. Богат орт рудами... Здесь находили разных форм золотистые и серебряные блёстки в кварцевой сини с зелёными отметинами, в чёрных и жёлтых охрах. Тёмно-серая шпатовая хрупкая руда с желтоватыми и красными охрами в каждом пуде содержала от двадцати до тридцати золотников серебра, в шесть-семь раз больше, чем в обычных рудах» [Бородкин, 1976, с. 178].

Огромной внутренней мощью, проявляющейся в одном движении или одной детали, отличается от обыкновенного человека «тайная сила». Эта мощь является поэтическим выражением реальной мощи сил природы. И всё же как в сказах П.П. Бажова, так и в повести П.А. Бородкина человек не преклоняется перед этими силами, не объявляет их непознаваемыми. Он противостоит им, как равный. Человек равен «тайной силе» своей творческой мощью, своим чудесным трудом. «Любознательный пробирщик Иоганн Юнгас через многие опыты установил, что колыванская медь чернеет от присутствия в ней свинца. Он твёрдо уверовал, что свинец содержит серебро, и стал упорно искать способ его отделения» [Бородкин, 1976, с. 69]. И добился своего, добыл настоящее «бликовое» серебро – «бликзильбер». Приказчик Сидоров удивлённо думал: «Чудной саксонец был. Через смерть добился своего. А ради чего пёкса? Правда, жалованье от хозяина получал большое, но похоронить не на что: до последнего алтына всё раздавал рабочим... Чудак!» [Бородкин, 1976, с. 72].

Рядом со старым, опытным рудознатцем в старательском цикле сказов Бажова всегда встаёт второй герой – молодой золотоискатель, рудокоп, в котором опытные горняки и «тайная сила» пробудили ненасытную жажду исканий. Это и есть тот «первый добытчик», которому открываются тайны Змеиной горы. Юными героями Бажова в их поисках руководит не жадность, не стремление разбогатеть, а желание проникнуть в тайны природы. Посулила Синюшка показать Илюхе свои несметные сокровища, но не позарился он на них, – ведь пришёл к волшебному колодцу потому только, что слышал: бабка-то красной девицей оборачивается. Не кланяются герои сказов ни барам, ни богатству. Недаром заветная их мечта, что настанет время и «отнимут, поди-ка, люди у золота его силу». Несмотря на то, что в основе старательских сказов Бажова лежит такая сюжетная линия, как освоение «земельных богатств» и овладение ими, здесь нет столь характерного для фольклорной сказки и для горняцких «тайных сказов» – мотива волшебного обогащения. Нашла рудничная девушка Васёнка дорогой камешек, продали его, «понятно, не за настоящую цену, а всё-таки хорошие деньги взяли. Маленько и вздохнули» [Бажов, 1984, с. 272]. Дети рудокопа Левонтия, получив от Полоза богатое золото, «не то, чтобы дом затейливый, а так избушечку справную» поставили. Мать их нарадоваться не могла, «что хоть в старости свет увидела». [Бажов, 1984, с. 201]. А старик Кокованя, что гонялся за Серебряным копытцем, нашёл драгоценные хризолиты, а всего-то «полшапки нагрёб». Таковы размеры волшебного богатства в сказах Бажова. Оно даёт героям только скромный достаток и, самое главное, не

⁷ Орт – большая подземная выработка.

служит средством наживы и дальнейшего обогащения. Герои Бажова отвергают понятие богатства как материальных ценностей, приносящих доход, наживу. С ними в сказы приходит чисто горняцкое понятие «земельного богатства», то есть природных богатств земли, горных недр, какие по праву принадлежат тому, кто их открыл и добыл. Так и герои повести «Тайны Змеиной горы» Фёдор Лелеснов и Иван Солёный, первооткрыватели сокровищ Змеиной горы, давшей сотни пудов серебра и десятки золота, служат своему делу преданно и бескорыстно, не помышляя ни о каких наградах. Трагически заканчивается судьба Солёного, и Фёдор Лелеснов по стечению обстоятельств не смог получить положенную ему награду, о которой ходатайствовал ради лечения больной супруги Феклуши. Тайна Змеёвой горы состояла как раз в том, чтобы не разглашать до поры до времени, какие сокровища хранит она в себе: «...надобно утвердить высшее горное начальство во мнении, что руды в тамошних краях ненадёжны, истощаются и в конечном пресечение придут в непродолжительное время...» [Бородкин, 1976, с. 36]. Да и сама гора не хотела выдавать тайну бригадирю Беэру и его приказчикам. А Фёдору и Солёному думалось совсем не о награде, а о другом, «чтобы к богатствам Змеёвой горы на пользу себе, наконец, приложил руку человек, иначе терялся смысл рудных поисков» [Бородкин, 1976, с. 73].

Живая природа в образе «тайной силы» восстаёт против мертвящего отношения к её дарам, она жестоко наказывает виновных. Как только кто-нибудь пытается превратить в деньги её чудесные самоцветы, золото, руды, – Малахитница обращает свои богатства в пыль, пустоту, ничто. Беэр не сообщил императрице фамилию первооткрывателя Лелеснова. «Отсчитал Фёдору тридцать серебряных рубликов из положенной награды для домообзаведения на новом месте» [Бородкин, 1976, с. 112]. Обуреваемому жаждой наживы генералу Беэру, которому не хватало сил оторваться от чародейки-горы, так и не удалось постигнуть её тайны, и ничего не унес он с собой на тот свет.

Счастье, заключающееся в обладании богатством, сказы П. Бажова и повесть П. Бородкина осмеивают. Здесь произошло поэтическое изменение сказочной концовки, какая завершает все испытания героев формулой: «Стали жить-поживать да добра наживать». Иронически полемизируя с этой концовкой, Бажов говорит о своих героях, что они «жили-поживали, добра много не наживали, а на житьё не плакались, и у всякого дело было» [Бажов, 1984, с. 289]. Счастье для героев не в приумножении богатства, а в радостях творческого труда и познании мира.

Мотив тайны всегда притягателен для читателя: роман «Таинственный остров» Ж. Верна, сказ «Коренная тайность» П. Бажова, повести «Тайны Змеиной горы» П. Бородкина и «Тайна третьей планеты» К. Булычёва ждут пытливых исследователей, чтобы раскрыть свои тайны.

Литература

1. Бажов П.П. Каменный цветок. – Казань, Татарское кн. изд-во, 1979. – 288 с.
2. Бажов П.П. Малахитовая шкатулка / Предисл. и примеч. Л.И. Скорино. – М.: Правда, 1984. – 480 с.
3. Бородкин П.А. Тайны Змеиной горы. Повесть. Переиздание. – Барнаул, Алт. кн. изд-во, 1976. – 240 с.
4. Литературная мифология Алтая: кол. монография / Е. А. Худенко, А. И. Куляпин, Т. А. Богумил, Н. И. Завгородняя; науч. ред. Е.А. Худенко. – Барнаул: АлтГПУ, 2019. – 178 с.

И.В. Дурново

**ПИСЬМА Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА А.Н. БЕЛОСЛЮДОВУ
ЗА 1910, 1913, 1914, 1916 ГОДЫ В ДОКУМЕНТАХ
ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ**
Краевед

Аннотация: в данном сообщении представлены письма Г. Д. Гребенщикова А.Н. Белослюдову в разные периоды жизни.

Ключевые слова: письма, Г.Д. Гребенщиков, А.Н. Белослюдов, журнал «Сибирское слово», «Сибирские отголоски», В. Н. Белослюдов, Г. Н. Потанин.

I.V. Durnovo

**GEORGE GREBENSTCHIKOFF'S LETTERS TO A.N. BELOSLYUDOV IN 1910, 1913,
1914, 1916 IN THE DOCUMENTS OF EAST-KAZAKHSTAN STATE ARCHIVE**
Local history expert

Summary: In this publication are presented George Grebenstchikoff's letters to A.N. Beloslyudov in different periods of life.

Key words: letters, A.N.Beloslyudov, V.N. Beloslyudov, George Grebenstchikoff, G.N Potanin, magazine "Sibirskoe Slovo", magazine "Sibirskie Otgoloski".

В предлагаемой публикации представлено шесть писем Георгия Дмитриевича Гребенщикова Алексею Николаевичу Белослюдову за 1910, 1913, 1914, 1915, 1916 годы. Из них три написаны на почтовых карточках, которые имеют определенные особенности оформления, и три полнотекстовых письма. В то время А.Н. Белослюдов работал школьным учителем в разных селах Змеиногорского уезда Томской губернии и в городе Семипалатинске, что хорошо прослеживается по почтовым адресам на конвертах документов. Кроме того, интересна география писем Георгия Дмитриевича. Здесь и уже знакомое нам село Колыванское, Барнаул, Томск и, наконец, Москва, из которой Гребенщиков отправляется на войну. Письма написаны не всегда каллиграфическим почерком, в текстах много сокращений, поэтому вероятны разные трактовки тех или иных слов и выражений. Особенности почерка оговариваются: «так в документе». Пропитируем эти письма⁸.

В Шелковниковское Почтовое отделение Томской губернии Змеиногорского уезда учителю с. Лаптева

Алексею Николаевичу Белослюдову

1 ноября 1910 года

Милый Алеша! Удивил ты меня одновременно я посылаю Рудакову заявление на имя управы. Письмо твое милое благотворно подействовало на меня. Всё правда. Вот и я по натуре не домосед, а ты – верно – выручил меня тогда. Работаю я успешно. Сиб[ирские] Отгол[оски] (так в документе) преобразовано в «Сибирское Слово» выписал тебе на 3 лица. Хорошая газета. Номер выходит на днях. Пришлю тебе наложенным платежом, чтобы не потерялась. Газету пришлю за долг. Обнимаю тебя. Семья жмет тебе руку. Буду писать. Ты пиши. Шли рассказы мне.

Твой Георгий. [1.]

⁸ Орфография и пунктуация Г.Д. Гребенщикова

**В Семипалатинск, Крепостная, собственный дом,
Виктору Николаевичу Белослюдову. Для Алексея
На штемпеле Колыванское, Томск, 30.08. 13**

27 августа 1913 г.

с. Колыванское

Алёшенька!

Где ты милый, отзовись подробнее! Я часто получаю твои коротенькие открыточки, но этого мало! Мне хочется слышать о тебе подробнее...

Ты какой-то ветер вольный: нынче здесь, а завтра там. Но спасибо и за открыточки. Они свидетельствуют о какой-то горячей жилочке, которая живет, течет и грустит.

Не был я в Барнауле с 17 июня. Все брожу. Был в Усть-к(аме)ногорске), был в Переключной (плохо читаемый текст), в Никол(аевский) рудн(ик), теперь в Колывани. Все мечусь, ищу, по силам мороку.

Увидишь брата Виктора – скажи ему поклон и извинение, что до сих пор я не послал ему в подарок свою книгу!» (Данное письмо не закончено). [2].

В Зыряновск, Томск губ

д. Быкова учителю Алексею Николаевичу Белослюдову

от Г. Гребенщикова (писатель-сибиряк)

на штемпеле Барнаул 30.01.14г.

«29 января 1914 г.

Барнаул

Милый Алёшенька!

Спасибо тебе, дорогой мой, что ты не забываешь меня! За ласковые письма твои спасибо. А на меня ты не сердись, что редко отвечаю. Знай всегда, что я по-прежнему горячо люблю тебя и преклоняюсь перед твоей работоспособностью, умом и душой твоей. Часто в беседах с друзьями и Людмилой Николаевной я люблю вспоминать твое имя и лелею твой образ, как дорогую старую икону.

Насчет музея узнавал. Плохи их дела – средств нет, но твое письменное заявление со сметой на Григория Николаевича Потанина (мостит и на меня все сложится «может ты меня рекомендовать такой-то) было бы своевременна подача его в Алтайский подотдел Р.И.Г.О. С Тыжновым я поговорю. (Вероятно, это Иван Тыжнов, барнаульский исследователь, член Алтайского подотдела Западно-Сибирского отдела Русского географического общества).

Видел ли ты «Алтайский Альманах»? Не послал ли тебе его кто, тогда пошлем.

Книги Н.Н. Б-ва (так в документе) у меня еще все целы и до сих пор еще к стыду моему, не прочитаны. Он тоже просит меня послать их ему. В марте или феврале в Томск увезу, или тебе послать? Напиши категорически.

Обнимаю тебя крепкий мой, добрый, верный друг.

Твой душой Григорий». [3].

В Семипалатинск, Крепостная ул. Собственный дом

Алексею Николаевичу Белослюдову

Письмо написано на открытке Сибирского Товарищества Печатного Дела

Типолиитография, цинкография и издание газеты «Сибирская Жизнь».

18 ноября 1914 г. Томск.

«Дорогой друг Алеша! Спасибо тебе за память. В моей ты сомневаться не можешь: я часто вспоминаю тебя среди моих друзей. Недавно читал доклад в Обществе изучения Сибири. Весной, а может быть и потом соберусь его прочитать у Вас в Семипалатинске.

Ты уж устрой. Отрывки его буду печатать. Виделись с Ник Ник (так в документе) у Потанина по воскресеньям. Очень красиво ты дописал сказку о Борок (плохо читаемый текст, так в документе). Читал ли ты Сибирскую Старину. Выписываешь ли ежемесячный журнал Миролюбова? (Петроград, Серпуховская, 40, подписная плата, 4 р.). Если можно популяризируй его номера, это замечательный журнал. Кроме того, там будет печататься почти вся сибирская беллетристика. Обнимаю тебя крепко. Виктор Николаевич кланяется. В Петербург нынче едва ли соберусь, хотя охота. Выслать тебе II том «В пространствах Сибири»? Ну, всего лучшего.

Твой Г. Гребенщиков». И приписка с боку почтовой карточки: Томск, Духовская, 15, кв.12. [4].

В Семипалатинск, Крепостная ул. Собственный дом

Алексею Николаевичу Белослюдову

На штемпеле Колыванове

15 июня 1915 г.

Милый Алёшенька!

Читать лекцию в Семипалатинске отпала у меня охота. Боюсь своего Отечества. Приеду повидаться с тобою в августе, а может быть в июле. Но у меня к тебе просьба неотложная: найди и пришли мне 1) программу за 1 и 2 курс классической гимназии, 2) достань у причета Никольской церкви метрическое свидетельство, или выпись о рождении Толи, родился 21 марта 1905 года, крещен в конце марта. Стоимость переishлю немедленно. Будь добр не откажись, исполни поскорее. Обнимаю тебя! Твой Георгий.

С. Колыванское, Томской губернии». [5].

В Семипалатинск, Крепостная ул. Собственный дом

Алексею Николаевичу Белослюдову

На штемпеле Москва

3 февраля 1916 г.

Москва

«Милый Алёшенька! Напрасно ты брюзжишь о том, что мы становимся чужими. Ничего подобного. Мои отношения к тебе прочные, верно, и твои. А что приходится немножечко разбираться, так к тому обязывают время и место. Сейчас иду на войну – старшим санитаром, товарищем уполномоченного и корреспондентом «Дня» и «Русских Ведомостей». В Семипалатинск читать лекцию обязательно прочту, когда кончится война, а может, и раньше. Сказки обязательно пришли в Колывань на имя Людмилы Николаевны. Твою статью в «Сибирской Старине» о твоей поездке прочёл. Прекрасно. Очень радует, что ты такой чуткий и душевный человек. Вот, мой милый, что наше будущее красиво, и Сибирь нас вспомнит добрым словом.

Заглядывай в «День». Прочти «Любаву» в январской книжке «Летописи». Пишу большой роман «Чураевы», который прерван поездкой на войну. Ну, не серчай, не забывай. Обнимаю тебя, милый, хороший друг и брат мой. Твой Георгий». [6].

На этом письме заканчивается переписка между Георгием Дмитриевичем Гребенчиковым и Алексеем Николаевичем Белослюдовым. Письма за 1927 год были ранее опубликованы в материалах «Алтайского текста». Но не заканчивается поиск новых сведений из жизни Георгия Дмитриевича Гребенщикова, нашего земляка, талантливого писателя.

Источники и литература

1. ГАВКО, ф.132, оп.1, д.55, л.6,6 оборот;

2. ГАВКО, ф.132, оп.1, д.55, л.19, 20;
3. ГАВКО, ф.132, оп.1, д.55, л.24, 25, 25 оборот;
4. ГАВКО, ф.132, оп.1, д.55, л.26, 26 оборот;
5. ГАВКО, ф.132, оп.1, д.55, л.28, 28 оборот;
6. ГАВКО, ф.132, оп.1, д.55, л.29, 29 оборот

О.А. Иост

К ПРОБЛЕМЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ОСНОВ ЖАНРА РАССКАЗА В.М. ШУКШИНА

Торайгыров университет, Павлодар (Казахстан)

Аннотация: В статье рассматриваются мировоззренческие основы рассказов Шукшина, в которых отражается мировоззрение русского человека из глубинки, где, по мнению автора, сохранена исконная православная вера предков, и движение самого автора от интуитивного мировосприятия и миропонимания – до полного утверждения мировоззренческой православной позиции

Ключевые слова: Шукшин, рассказ, русский народ, православие, мировоззрение

O. A. Iost

ON THE PROBLEM OF IDEOLOGICAL FOUNDATIONS THE GENRE OF THE STORY BY V.M. SHUKSHIN

Toraigyrov University, Pavlodar (Kazakhstan)

Summary: The article discusses the worldview foundations of Shukshin's stories, which reflects the worldview of a Russian person from the heartland, where, according to the author, the original Orthodox faith of the ancestors is preserved, and the author himself comes from the intuitive world vision to the complete approval of the Orthodox worldview.

Key words: Shukshin, story, Russian people, Orthodoxy, worldview

В начале разговора о мировоззренческих основах литературного творчества следует подчеркнуть, что мировоззрение, понимаемое философами как «совокупность наиболее общих взглядов на мир и на место в нем человека <...> с целью определить свое отношение к миру, найти свое место, обрести смысл и цель жизни» [Кальной, Сандулов, 2003, с. 14, с. 6], действительно есть система различных взглядов на мир, среди которых, на наш взгляд, приоритетными выступают онтологические вопросы, и в первую очередь, «главный», по выражению Ф.М. Достоевского, вопрос «существования Божия» [Достоевский, 1990, с. 117].

Значимость мировоззренческого анализа художественного текста связана с тем, что литература как одна из форм искусства является не только способом отражения, но, в первую очередь, способом постижения мира и человека. Выполняя эту функцию, исследуя предельные вопросы человеческого существования, художник слова не только сам проходит трудный путь личностного становления, но и способствует формированию духовных запросов, развитию нравственных качеств, свойств души другого индивидуума, готового принять ценный опыт познающего человеческого духа. Авторитет писательского слова оказывается зачастую весьма значимым в нравственной и духовной ориентации личности. Особенно это свойственно для русской литературы, которая «возносит душу человека над миром принижающей суеты, очищает и окрыляет ее высшими запросами, высшими интересами» [Иоанн Восторгов, 1995, с. 289].

Мировоззренческий опыт великого русского писателя XX столетия В. М. Шукшина, продолжателя лучших традиций русской классической словесности, предельно значим именно сегодня, когда человечество оказалось в принципиально важной ситуации метафизического выбора, который поистине определит экзистенциальную перспективу мира.

Трудно поспорить с тем, что «...мировоззренческим основанием общественной и государственной жизни на Руси стало церковное вероучение, основывающееся на Божественном Откровении... В основании этого мировоззрения лежала великая мессианская идея о России как о последнем прибежище благочестия; стране, промыслительно предназначенной Самим Господом для исповеднического и страстотерпческого подвига хранения Истин Христовых посреди всеобщей апостасии, вероотступничества и «мерзости запустения» антихристового царства «последних времен» [Митрополит Иоанн, 1995, с. 74, с. 76]. Происходящее ныне с миром четко подтверждает верность данного утверждения.

Основой русского народа и его культуры является православие. «Миссия России быть носительницей и хранительницей истинного христианства, православия... «Русские» определяются православием. Православие оказалось русской верой» [Бердяев, 1990, с. 81].

Соответственно, индивидуальные мировоззренческие установки представителей русской культуры и литературы так или иначе связаны с православием – либо строятся на православной картине мира и человека, либо отталкиваются от нее, выдавая свои, зачастую богоборческие, варианты. Первые находятся на магистральном пути развития русского мира, именно потому и выступают в качестве великих художников слова и мыслителей.

В. М. Шукшин прошел свой путь мировоззренческого движения, представленный в его творчестве, путь, завершившийся принятием исконного для русского народа мировоззрения. Для писателя принципиально значимой в его взглядах на мир была ориентация на представления и деяния предков.

Как известно, 21 августа 1974 года, незадолго до смерти, Шукшин в письме в издательство «Молодой гвардии» написал: «Русский народ за свою историю отобрал, сохранил, возвел в степень уважения такие человеческие качества, которые не подлежат пересмотру: честность, трудолюбие, совесть, доброту. Мы из всех исторических катастроф вынесли и сохранили в чистоте великий русский язык, он передан нам нашими дедами и отцами. Уверуй, что все было не зря: наши песни, наши сказки, наши неимоверной тяжести победы, наше страдание – не отдавай всего этого за понюх табаку. Мы умели жить. Помни это. Будь человеком» [Шукшин, 1976, с. 3]. Вполне закономерно это воспринимается как духовно-нравственный завет писателя не только конкретному человеку или молодому поколению, но и всему русскому народу.

Если в начале собственного творческого и мировоззренческого пути Шукшин во многом интуитивно ощущал, закономерно Божественному дару (все значимые русские художники слова – пророки, несущие Слово Божьей Истины миру), то далее – по мере реализации этого дара свыше, по мере развития своих представлений о человеке, о народе – носитель художественного дара все отчетливее осознавал, уже на уровне разумного постижения мира, значимость русского народа. Писатель прошел традиционный путь формирования мировоззрения: на мировосприятие, которое «есть пассивное созерцание человеком мира на феноменальном уровне в форме эмоционально окрашенных ощущений» (зачастую интуитивное, еще раз подчеркнем) накладывается миропонимание, «более активная форма освоения мира в системе гносеологического отношения субъекта к объекту. Опираясь на мировосприятие, миропонимание оперирует категориями определенности, обусловленности и целостности. Это позволяет миропониманию ориентироваться на постижение сущности мира и ее обоснование» [Кальной, Сандулов, 2003, с. 5 – 6]. И в результате эти две ступени становятся, как и

определяют современные философы, базовой предпосылкой мировоззрения, которое и сложилось по итогу у В.М. Шукшина в форме исконного для русского народа православного варианта.

Указанный процесс отражается, прежде всего, в жанре рассказа, с которого и началось литературное творчество Шукшина. Первые произведения, содержащие зарисовки из жизни простых людей, главным образом, из деревни, выливаются в создание обобщенной характеристики души русского человека, глубоко противоречивой, с присущими ей иногда кардинально противоположными проявлениями, например: непосредственностью, простоватостью, искренностью, открытостью миру, но и хитроватостью, лукавством.

Уже с самого начала писатель, отражая действительность, показывает, что в русском человеке советской эпохи, несмотря на сильнейший атеистический идеологический замес, нет-нет да и прорвется вера в Бога. Главным образом, это явлено в произнесении имени Создателя, в обращении к Нему в сложные моменты жизни. Так, например, в рассказе «Сельские жители», который написан в 1961 году, впервые опубликован в 1962 г. в газете «Труд» 30 апреля 1962 года под названием «Перед полетом», затем в журнале «Октябрь» (1962, № 5), позже включен в первый одноименный сборник рассказов Шукшина, бабка Маланья, оказавшаяся в непривычной для себя ситуации: «энергичная, жилистая, крикливая, очень любознательная» [Шукшин, 1976, с. 16], она не может решиться на полет к сыну («Прямо не знаю, что делать. Прямо ума не приложу» [Шукшин, 1976, с. 15 –16]. Причиной чему – страх, усилившийся после того, как бабка «посоветовалась... со знающими людьми» [Шукшин, 1976, с. 21]: сосед Егор нагоняет – по мере принятия пива – страсти, рассказывая всякие ужасы полета. Именно в минуты наивысшей боязни Маланья восклицает: «Господи, Господи!» – дважды и «Свят, свят!». В данном случае это не пустое присловье, которое на самом деле есть грех призывания имени Божьего всуе. В общей сложности трижды вырывается у бабки (которая, конечно, воспитывалась в детстве в религиозной вере) возглас, свидетельствующий о том, что в ее душе вера и надежда на помощь и защиту Божью не выкорчеваны, затаившись в тайных ее уголках.

Поэтика имени, традиционно используемая авторами, художественно плодотворно функционирует и в творчестве Шукшина. Достаточно упомянуть киноповесть «Калина красная» [Иост, 2012], где имя с его многосоставностью в структуре метафизического содержания текста принципиально значимо. И в данном произведении раннего творчества имя выводит на глубинный смысл рассказа: Маланья в переводе означает «темная»; для подавляющего большинства советских людей того времени (сборник вышел в 1963 г.) проявлением темноты, отсталости была не столько боязнь лететь на самолете (по причине крайне редкой возможности у простых, особенно сельских жителей), сколько – вера бабки. Промысел Божий заключается в том, что Шукшин, скорее, тогда еще не вполне осознанно, но уже будучи пророком – избранником Божиим, честно реализующим данный свыше дар слова, в разгар атеистического советского угара художественно тонко заставляет задуматься именно о мировоззренческих вопросах.

Первоначальное название рассказа «Перед полетом» закономерно заменено на «Сельские жители»: Шукшин в ранний период творческого и мировоззренческого пути показывает, основываясь на уровне ощущений, что в деревне люди несмотря ни на что сохранили веру, и в большей степени, чем городские. Дальше это перерастет у писателя в убеждение. А факт, что сборник издан в издательстве «Молодая гвардия» – то есть обращен, в первую очередь, к молодому поколению – еще раз подчеркивает провиденциальность и творчества, и судьбы Шукшина: он явлен был для того, чтобы посредством собственного возвращения к духовным истокам предков, способствовать возрождению исконного православного мировоззрения русского народа.

Первый сборник Шукшина при всей внешне кажущейся простоте зарисовок обычной жизни «маленького человека» буквально пронизан глубоким онтологическим

содержанием. Так, например, в рассказе «Одни», написанном в 1962 г., впервые напечатанном в журнале «Новый мир» (1963, № 2) и включенном в *сборник «Сельские жители»*, шорник Антип, в преддверии близкой смерти размышляет о смысле собственного существования: «Помирать скоро будем... Я вот всю жизнь думал... Работал! А спроси: чего хорошего видел? Да ничего... Для чего же, спрашивается, мне жизнь была дадена?» [Шукшин, 1976, с. 26].

«На что жизнь дадена?» Главный вопрос, на который каждый человек должен дать ответ прежде всего себе. Вот и жена Антипа отвечает: «Для детей, – серьезно сказала Марфа. Антип не ждал, что она поддержит разговор. Обычно она обрывала его болтовню каким-нибудь обидным замечанием» [Шукшин, 1976, с. 26]. В рассказах Шукшина очень часто женщина демонстрирует не самые лучшие качества: меркантильность, злобность, приземленность – в противовес мужской бескорыстности, беззлобности, устремленности к идеальным проявлениям жизни. В данном рассказе супружеская чета как раз соответствует этим характеристикам. Поэтика имени вновь подсказывает суть персонажа: Марфа в переводе означает «госпожа, хозяйка», а Антип – «упорный, крепкий, отражающий удар». Жена действительно верховодит в этой чете, муж держит удар, правда, когда она переходит грань допустимого (как это случилось однажды, и она сожгла его балалайку), муж – при всей его миролюбивости – способен на крайние реакции (он изрубил все снаряжение шорника и ушел в запой на неделю), после чего Марфа больше никогда не касалась инструмента.

Но у женского имени возникает еще и евангельская аналогия, когда сестры принимают в своем доме Иисуса Христа: «Женщина, именем Марфа, приняла Его в дом свой; у неё была сестра, именем Мария, которая села у ног Иисуса и слушала слово Его. Марфа же заботилась о большом угощении и, подойдя, сказала: Господи! или Тебе нужды нет, что сестра моя одну меня оставила служить? скажи ей, чтобы помогла мне. Иисус же сказал ей в ответ: Марфа! Марфа! ты заботишься и суетишься о многом, а одно только нужно; Мария же избрала благую часть, которая не отнимется у неё» [Лк. 10: 38-42]. Марфа, соответственно, ассоциируется с приземленностью материальных интересов, неумением понять, что в жизни главное. А главное – «благая часть», метафизическая составляющая жизни, которая, в отличие от материальной, не отнимется у человека. Благой она, несомненно, является в случае выбора следования за Христом, исполнения Его заповедей. По преданию, Марфа избрала «благую часть»: уверовавшие во Христа ещё до воскрешения их брата Лазаря и Марфа, и Мария – в числе жен-мироносиц, свидетельниц страданий, смерти и Воскресения Иисуса Христа, которым первым явился воскресший Иисус; от них произошло пасхальное приветствие «Христос воскрес!».

Данная евангельская реминисценция, вызванная именем Марфы, несомненно, расширяет и углубляет смысл рассказа. Жена воспринимает одиночество – соответственно ее ответу на главный вопрос – и страдает, потому что «разлетелись наши детушки по всему белому свету» [Шукшин, 1976, с. 27]. Действительно, если дети – смысл жизни, то, оставшись на старости лет одни, родители должны страдать от бессмысленности собственного существования. Но Шукшин строит свое повествование таким образом, что читатель видит и иную перспективу смысла жизни.

Марфа, интуитивно обращаясь к «благой части», дважды произносит имя Божие, и каждый раз после этого наступают минуты умиротворения. Автор показывает, что именно после заданного ключевого вопроса, на который у Антипа с Марфой разные ответы, наступает время мирного единения, счастливых воспоминаний, музыки: «Заиграл. И в теплую *пустоту и сумрак* избы полилась тихая *светлая* музыка далеких дней молодости. И припомнились другие вечера, и хорошо и грустно сделалось, и *подумалось о чем-то главном в жизни*, но так, что не скажешь, что же есть это *главное*» [Шукшин, 1976, с. 26 <выделено нами – О. И.>].

Первоначальное название «Музыкант» изменено автором на «Одни». И то, и другое название символичны. Видимо, писатель отвергает первый вариант, несмотря на то, что

он нес в себе акцент на идеалистической устремленности Антипа, чтобы у читателя не сложилось впечатления о том, что смысл жизни – в занятии любимым делом. Шукшин говорит о том, что ни жена, ни муж не знают истинного ответа на главный вопрос: «На что жизнь дадена?»

Но то, что именно после второго (а в отличие от предыдущего рассказа, женщина (принципиально важная деталь!) здесь не трижды, а именно дважды – как бы от лица обоих произносит «Господи») упоминания Бога, наступает ощущение, что одиночества нет, художественно и мировоззренчески значимо. «Пели не так чтобы очень уж стройно, но обоим сделалось удивительно хорошо. Вставали в глазах забытые картины. То степь открывалась за родным селом, то берег реки, то шепотливая тополиная рощица припоминалась, темная и немножко жуткая... И было что-то сладко волнующее во всем этом. *Не стало* осени, *одиночества*, не стало денег, хомутов...» [Шукшин, 1976, с. 28].

Одиночество среди людей преодолевается теплотой, любовью, проявляемым друг к другу. «Марфа захлопала.

– Антип, а Антип!.. Прости ты меня, если я чем-нибудь тебя обижаю, – проговорила она сквозь слезы.

– Ерунда, – сказал Антип. – Ты меня тоже прости, если я виноватый.

– Играть тебе не даю...» [Шукшин, 1976, с. 29].

Вот и Марфа оказывается способна принести покаяние, проявить любовь и даже дать шесть рублей на покупку новой балалайки. При всем легком юморе в конце, рассказ очень серьезен. И если персонажи мучаются главным вопросом, не отдавая полного отчета в смысле собственного существования, то автор посредством всех доступных ему художественных средств (поэтикой заглавия, имени, композицией, интертекстуальными реминисценциями и т.п.) говорит о том, почему эти люди не знают ответа. Потому что они *одни* – но не только в психологическом, но, в первую очередь, в метафизическом плане. Они живут без Бога. Шукшин указывает и выход из одиночества – обращение к Господу. Конечно, неверно было бы думать, что достаточно всеу произнести имя Божье, и все будет хорошо. Главное – в исполнении Христовых заповедей. И каждый человек может в любой момент своей жизни начать это делать. Покаяние Марфы привело к кардинальному изменению внутреннего состояния обоих: в душе воцарились прощение, радость, покой, мир, тишь, любовь.

Не менее показательным в плане постановки онтологических проблем является рассказ «Земляки», написанный в 1968 году, впервые опубликованный в журнале «Сельская молодежь» (1968, № 5) под названием «Здесь», позже включенный в очередной прижизненный сборник рассказов Шукшина с одноименным названием 1970 года. В данном рассказе вновь говорится о внутреннем состоянии пожившего уже, осознающего близкий физический конец человека, и соответственно – о смысле бытия человеческого. Текст содержит новый ракурс: старик Анисим остро ощущает красоту окружающего мира.

«Земляки» – редкий по пронзительной лиричности и признанию в любви к родной земле текст не только в творчестве Шукшина, но и во всем наследии русской словесности. Рассказ начинается с пейзажного описания: «Ночью перепал дождь. Погромело вдали... А утро встряхнулось, выгнало из туманов *светило*; заструилось в трепетной мокрой листве текучее серебро. Туманы, накопившиеся в низинах, нехотя покидали землю, поднимались кверху» [Шукшин, 1976, с. 123]. Но природа существует не сама по себе, она дана в восприятии человека: «Стариковское дело – спокойно думать о смерти. И тогда-то и открывается человеку вся сокрытая, изумительная, вечная красота Жизни. *Кто-то хочет*, чтобы человек напоследок с болью насытился ею. И ушел» [Шукшин, 1976, с. 123 <выделено нами – О. И.>].

Понятно, что Шукшин говорит о Создателе всего этого прекрасного мира, венцом которого является человек, всей душой ощущающий благодать, с тихой благодарностью принимающий предстоящий закономерный уход: «И уходят. И тихим медленным звоном,

как звенят теплые удила усталых коней, отдают шаги уходящих. Хорошо, мучительно хорошо было жить. Не уходил бы!

Шагал по мокрой дороге седой старик. Шагал покосить травы коровенке. Деревня осталась позади за буграми. Место, куда направлялся он, называлось кучугуры. Это такая огромная всхолмленная долина - предгорье. Выйдешь на следующий бугор - видно всю долину. А долину с трех сторон обступили молчаливые горы. Вольный зеленый край. Здесь издавна были покосы...

Там бьют из земли, из ржаной, жирной, *светлые* студеные ключи. И вкусна та вода! Тянет посидеть там; сумрачно и зябко, и грустно почему-то, и одиноко. Конечно, есть люди, которым не все равно: есть ты или нет... Но ведь... что же? Тут сам не поймешь: зачем дана была эта непосильная красота? Что с ней было делать?.. Ведь чего и жалко-то: прошел мимо торопился, не глядел» [Шукшин, 1976, с. 123]. Это, конечно, авторское лирическое отступление в гоголевском духе, в котором явлена любовь Шукшина к родной земле, его тихая радость, его благодарность Богу. Пронзает щемящая нежность писателя: «А выйдешь на *свет* – и уж жалко своей же грусти, кажется, вот только вошло в душу что-то *предрассветно*–тихое, нежное; но возрадуешься, понесешь, чтобы и впредь тоже радоваться, и – нет, думы всякие сбивают, забываешь радоваться» [Шукшин, 1976, с. 123].

Как видим, автор в лирической части текста, еще до начала разворачивающейся далее трагической сюжетной ситуации, проводит мысль о том, что духовная (а это именно духовная) радость – от благодарного слияния творения с Творцом – не бесконечна, причем именно человек – виной тому. Для Шукшина принципиально важен факт благодатного состояния возвышенного духа человека, которому соответствует и природное состояние: «Выше поднималось солнце. Туманы поднялись и рассеялись. Легко парила земля, испарина не застила *свет*, она как будто отнимала его от земли и тоже уносила вверх» [Шукшин, 1976, с. 123 – 124]. Но думы-таки одолевают, старик вспоминает страшное время голода тридцатых годов. Композиционно рассказ строится так, что первая треть текста состоит из чередования описания природы (и связанного с ним благодатного состояния персонажа) и его дум (главным образом, связанных с воспоминаниями – тревожных, «когда тихо болела душа», и счастливых. Последние преобладают: «Память все же выталкивает и выталкивает из глубины прожитой жизни *светлые*, милые сердцу далекие дни. Так в мутной, стоялой воде тихого озера бьют со дна чистые родники» [Шукшин, 1976, с. 125]). Думы сопровождают его работу, исконную для крестьянина: «Нет милее работы – косьбы. И еще: старик любил косить один. Чего только не передумаешь за день!» [Шукшин, 1976, с. 125]. И вновь отражается любовь самого автора к этому традиционному сельскому труду: «Сочно, просвистывая, сечет коса; вздрагивает, никнет трава» [Шукшин, 1976, с. 125]. Писатель создает поистине апофеоз – и крестьянского, на самом деле тяжелого физического труда, и душевно-духовной радости от него.

Не случайно первая, условно выделяемая, часть рассказа, в которой преобладает радость, красота, благодать, завершается искренней безграничной благодарностью Создателю, которая сугубо вырывается из души Анисима:

«До обеда, как трава совсем обсохла, старик косил. Солнце поджигало; на голову точно горячий блин положили.

– *Слава Богу!* сказал старик, глядя на выкошенную плешину: отхватил изрядно. На душе было радостно.

Он пошел в шалашик, который сделал себе загодя, когда приходил проведать травы. Теперь можно хорошо, не торопясь поест.

В шалаше теплый резкий дух вялой травы. Звенит где-то крохотная пронзительная мушка; горячую тишину наполняет неутомимый, ровный, сухой стрекот кузнечиков. Да с неба еще льются и скользят серебряные жаворонки-сверлышки,

Хорошо! Господи, как хорошо!.. Редко бывает человеку хорошо, чтобы он знал: вот – хорошо» [Шукшин, 1976, с. 125 <выделено нами – О. И.>].

Еще один композиционный прием использует писатель в данном рассказе: настоящее постоянно чередуется с прошлым, что, конечно, связано с главной сюжетной ситуацией и усиливает мысль о непрерывающейся связи времени, близких людей.

Остальные две трети рассказа посвящены встрече Анисима с городским по внешнему виду человеком, который расспрашивает его о жизни, о семье, о здоровье, о родных. Довольно длинный диалог переходит – сразу после вопроса гостя о брате Анисима, которого все считали погибшим – в лирическое описание: «Синяя слоистая струйка дыма потянулась к выходу. Здесь, в шалаше, в зеленоватой тени, она была отчетливо видна, а на *светлой воле* сразу куда-то девалась, хоть ветерка – ни малюго дуновения – не было. Звенели кузнечики; посвистывали, шныряя в кустах, птахи; роняли на теплую грудь земли свои нескончаемые трели хохлатые умельцы. По высокой травинке у входа в шалаш *взбиралась вверх* божья коровка. Лезла *упорно, бесстрашно*... Старики загляделись на нее. Коровка долезла *до самого верха*, покачалась на макушке, расправила крылышки и *полетела* как-то боком над травами» [Шукшин, 1976, с. 128 <выделено нами – О. И.>]. Божья коровка – образ, посредством которого автор усиливает мысль, с начала рассказа развиваемую – все Божии творения, в первую очередь, человек призван к соединению с Богом в безмерной радости бытия, но результат зависит именно от его желания и усилий. И если Анисим находится в этом блаженном состоянии, сетуя, что думы выводят из него, то гость, по крайней мере, во время их встречи – нет.

После идиллической природной картинки – вновь переход к человеку, которого мучают мысли о собственном бытии: «Вот и прожили мы свою жизнь, – негромко сказал городской старик

– Не грустно, земляк?

– Грусти не грусти — што толку?

– Што-то должно помогать человеку в такое время?

– У тебя болит, што ль, чего?

– Душа. Немного. Жалко... не нажился, не устал. Не готов, так сказать.

– Хэх!.. Да разве ж когда наживеся? Кому охота в ее, матушку, ложиться.

– Есть же самоубийцы...

– Это хворые. Бывает: надорвется человек, с виду вроде ничего ишо, а снутри не жилец. Пристал.

– И не додумал чего-то... А сам понимаю, глупо: что отпущено было, давно все додумал. – Городской помолчал. – Жалко покоя вот этого... Суетился много. Но место надо уступать. А?

– Надо. Хэх!.. Надо» [Шукшин, 1976, с. 128].

В этом диалоге каждое слово – о главном. О смерти, в ракурсе которой и высвечивается суть жизни. Память смертная направляет, по православному мировоззрению, жизнь человека. Если она отсутствует в течение физической жизни, возникая только перед ее концом, то вряд ли эта жизнь наполнена истинным смыслом, тогда и вечная жизнь души вряд ли будет благой. Отношение к смерти у персонажей – разное.

И вновь – воспоминания Анисима, теперь уже о брате, о котором просит вспомнить гость. Воспоминания, вызвавшие у обоих смех от души. А потом: «Долго молчали, думая каждый свое. А жизнь за шалашом все звенела, накалялась, все отрешеннее и непостижимее обнажала свою красу под солнцем» [Шукшин, 1976, с. 130]. Начался рассказ с темы «красоты Жизни», ею же и завершается. Красота – категория духовная. Красота – проявление Божественной Любви. Именно поэтому сразу после приведенной фразы Анисим произносит: «Ну, пойду с Богом...». Обратим внимание, что здесь мужчина упоминает Создателя, причем говорит он иначе, чем в предыдущих текстах

женщины. Он подчеркивает, что Господь в его душе. Благодатное слияние творения с Создателем, описываемое в начале текста, остается до конца.

Разговор заканчивается следующим образом: «Ну, давай, – сказал городской. – Ну и... прощай. – Посмотрел еще раз в самые глаза Анисиму, ничего больше не сказал, пожал крепко руку и скоро пошел в гору, к дороге. Вышел к дороге, оглянулся, постоял и пошел. И опять пропал за поворотом» [Шукшин, 1976, с. 130].

Итак, внутренне состояние двух персонажей – противоположное. С самого начала текста Анисим (имя которого означает «полезный» и «благодетель»), действительно, находится в приподнятом радостном духовном состоянии, чем и творит благо, чем и полезен не только для себя. Именно поэтому: «Старик косил допоздна. Потом пошел домой» [Шукшин, 1976, с. 130]. Символически речь идет не только о доме физическом, но и метафизическом, который – рядом с Богом. Что подчеркивается еще одной фразой, когда жена Анисима, рассказывая о посещении незнакомца, и слыша предположение-догадку мужа о том, что это был его брат Гринька, восклицает: «Господь с тобой!..» [Шукшин, 1976, с. 131].

Имя Григорий означает «бодрствующий, не спящий»: гость-брат, явно не нашедший покоя в физической жизни (автор не уточняет причину его многолетнего отсутствия, ибо важен сам факт его, как и факт возвращения «блудного сына», который, правда, не насмелился признаться брату), уходит в мир иной в подобном же состоянии – «пропал». При этом, для автора принципиально важно подчеркнуть, что персонажи не просто земляки, а именно братья. Поэтому последней фразой текста является: «Брат был. Гринька». При всей разнице духовного состояния, персонажи – именно братья. При чем отца их звали Степаном (в переводе – «венец»). Человек – венец Божественного творения. Всякий. И, соответственно, у всякого человека потенциально есть благодатная перспектива совершенного слияния со своим Создателем. Стоит лишь поверить в Него, принять Его учение, исполнить Его заповеди – т.е. в полной мере реализовать истинный смысл бытия человеческого. Как видим, Шукшин совершенно осознанно отражает данные взгляды и в этом рассказе, и в рассмотренных ранее. К выявленным выше художественным средствам выражения следует отнести и символику света. Из-за ограниченности объема статьи мы лишь выделили в цитируемых текстах всех рассказов слово *свет*, который становится маркером благодатного состояния человека при его движении к Богу.

Итак, рассмотренные тексты, два из которых закономерно стали заглавными ключевыми в сборниках рассказов Шукшина, строятся на отражении мировоззрения русского человека из глубинки, где, по убеждению писателя, сохранена исконная православная вера предков. Причем рассказы отражают движение автора от интуитивного мировосприятия и осознанного миропонимания – до полного принятия и утверждения мировоззренческой православной позиции.

Для Шукшина, особенно в конце его физической жизни, характерна четкая мировоззренческая позиция относительно специфики русского народа, знающего Истину: «Нравственность есть Правда. Не просто правда, а – Правда. Ибо это мужество, честность, это значит – жить народной радостью и болью, думать, как думает народ, потому что народ всегда знает Правду» [Шукшин, 1992, с. 404], – заявил он в интервью 22 мая 1974 года. В.М. Шукшин знал народную Правду и жил ею. Он перенял ее у родного русского народа, который он так любил – именно по причине того, что тот является носителем и хранителем Красоты, Добра, Любви, Истины – Христа.

Литература

1. Бердяев Н. Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 77–144.
2. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30-ти т. – Л.: Наука, 1972–1990. – Т. XXIX (1).

3. Иоанн Восторгов, протоиерей. Полн. собр. соч.: В 5-ти т. – СПб., 1995. – Т. 1.
4. Иост О.А. Поэтика имени в структуре метафизического содержания русской словесности (на материале киноповести В.М. Шукшина «Калина красная») // Православие и русская литература: Сб. ст. Отв. ред. Б.С. Кондратьев. – Арзамас: АГПИ, 2012. – С. 202 – 212.
5. Кальной И.И., Сандулов Ю.А. Философия для аспирантов. 3-е изд. – СПб: Издательство «Лань», 2003. – 512 с.
6. Кожухова Г. П. Самое дорогое открытие. Беседа с В. М. Шукшиным 22 мая 1974 года //shukshin.virtbox.ru/povesti/kalinakrasnaya
7. Митрополит Иоанн. Русь Соборная. Очерки христианской государственности. – СПб., 1995.
8. Шукшин В.М. Избранные произведения: в 2-х т. – М.: Молодая гвардия, 1976. – Т. 1.: Рассказы. Калина красная. – 496 с.
9. Шукшин В.М. Нравственность есть Правда // Шукшин В.М. Собр. соч.: в 5 т. – Екатеринбург: ИПП «Уральский рабочий». – Т. 5: Рассказы, публицистика. – С. 401 – 413.

И.Б. Каланчина

ПОД ПСЕВДОНИМОМ «АЛЕК. АЛЕЙСКИЙ»

Краевед

Аннотация: Статья о жизни и деятельности писателя, журналиста, участника Великой Отечественной войны Афанасьева Александра Алексеевича, одного из первых участников литературного объединения «Звено Алтая» в Восточном Казахстане. А.А. Афанасьев был редактором газет «Сталинская смена», «Красный Алтай» в г. Барнауле, литературным секретарём и корреспондентом газет «Красная звезда», «Знамя Победы» и других. Стихи, рассказы и очерки А.А. Афанасьева печатались в журналах «Сибирские огни», коллективных сборниках.

Ключевые слова: Афанасьев Александр Алексеевич, г. Усть-Каменогорск, литературное объединение, г. Барнаул, журналист, редактор, писатель, Великая Отечественная война.

I.B. Kalanchina

UNDER A PEN-NAME “ALEC. ALEISKY”

Local history expert

Summary: This is an article about life and work of a writer, journalist, participant of the Great Patriotic War Afanasyev Alexander Alekseevich, one of the first members of literary institution “Zveno Altaya” in East-Kazakhstan. A.A. Afanasyev was an editor for the newspapers “Stalinskaya smena”, “Krasnyy Altay” in Barnaul, a literary secretary and a journalist of a newspaper “Red Star”, “The Banner of Victory” and others. Poems, stories and essays of A.A. Afanasyev were published in the magazines “Sibirskie ogni”, public collections.

Key words: Afanasyev Alexander Alekseevich, Ust-Kamenogorsk, literary institution, Barnaul, journalist, editor, writer, The Great Patriotic War.

*Сторонушка соболя!
Толпа угрюмых пихт!
И нежностью, и болью
Звонит тебе мой стих!*

*В утёсах – струнный ветер.
Потоков дальних гул.
Люблю пойти под вечер
В косматую тайгу!*

*Тайги ковёр бескрайный.
Еланей сочных тишь.
Скажи, какие тайны
Ты, Хан-Алтай, хранишь?*



Это стихотворение «Алтай» (первоначальное название «Сибирь»), а также ещё два («Весенний день» и «Комсомолке») были опубликованы под псевдонимом Алек. Алейский в сборнике «Звено Алтая», изданном в Усть-Каменогорске в 1928 г.

На момент написания этих стихотворений автору всего 19 лет. Поэтому вполне оправдана наивность некоторых строк, которые чередуются с интересными образами («...апрель – телёнок у прясел – / порыжевшие чешет бока»,), оригинальными находками («...сугробы в глубокой печали / Проливают ручьи в синеву», «По-весеннему день разукрасил / Самоцветами золото крыш»). Для начинающего поэта неплохой старт, сулящий литературное будущее.

Так кто же такой Алек. Алейский? Под псевдонимом скрывается Александр Алексеевич Афанасьев – один из первых участников литературного объединения «Звено Алтая» в Восточном Казахстане. А.А. Афанасьев запечатлён на фотографии самым крайним справа рядом со своими друзьями, трое из которых, так или иначе, связали свою жизнь с литературой. Это М. Иванусяев-Алтайский – журналист, автор нескольких поэтических сборников, руководитель Усть-Каменогорского литературного объединения «Звено Алтая» в период его становления; Е. Худяков – журналист, заместитель главного редактора газеты «Известия», первый декан факультета журналистики МГУ; Д. Черепанов – писатель, автор более десяти книг художественной прозы.



*Члены литературного объединения «Звено Алтая».
Слева направо: Н. Гребенников, Зильбербарт, Е. Шкарпетина,
М. Иванусяев-Алтайский, Е. Худяков, Д. Черепанов, А. Афанасьев*

Афанасьев Александр Алексеевич родился 22 ноября 1909 года в семье рабочего в Барнауле. Отец его был участником гражданской войны в Сибири, красным партизаном на Алтае. В духе беззаветного служения Советской власти он воспитал своих детей.

В траурные Ленинские недели 1924 г. Александр вступил в пионеры, а в ноябре 1925 г. был принят в комсомол в Усть-Каменогорском педагогическом техникуме. Он был одарённым человеком: в нём горел талант художника и поэта. Принимал активное участие в жизни техникума, обладал даром красноречия, выступал на комсомольских собраниях умно и эмоционально. Оформлял стенную газету, писал хорошие стихи.

На фотографии А. Попова запечатлены члены редколлегии стенной газеты «Всем, всем, всем» Усть-Каменогорского педагогического техникума.



Коллеги по стенной газете и закадычные друзья. Память «Звена Алтая» и педтехникума. г. Усть-Каменогорск. Весна 1927 г. Слева направо:

- 1. Котик Сафонов (IV курс) – талант по муз. части.*
- 2. Проша Смоляков (III курс) – начинающий поэт.*
- 3. Митька Черепанов (IV курс) – начинающий писатель.*
- 4. Шурик Алейский (II курс)*

Во время учёбы в Усть-Каменогорском педагогическом техникуме (1925 – 1929) А. Афанасьев принимал активное участие в деятельности литературного объединения «Звено Алтая». К этому времени относится выход в свет первого сборника литгруппы, в котором Алек. Алейский опубликовал свои первые стихи. Впоследствии Александр Алексеевич весьма скептически отнёсся к своим первым поэтическим опытам. Он писал: «Стихами я баловался до 1930 г. В Барнауле (в литгруппе) скрывал их, как тайный грех своей молодости». [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 1]

После окончания техникума А. Афанасьев работал сначала заведующим избой-читальней на Гусином перелёте в Павлодаре, затем с ноября 1929 г. преподавал русский язык и литературу в школе крестьянской молодёжи районного с. Иртышск Павлодарского округа.

В архиве ГАВКО хранится тетрадь с записями, рецензиями, статьями и рассказами А.А. Афанасьева, относящиеся к марту 1928 – сентябрю 1929 г.

Как рецензент А. Афанасьев был принципиальным и критичным, следуя своим жизненным принципам, преподанным отцом.

«Мы требуем от поэтов формулирования нашей жизни, фиксирования в захватывающей форме нашей социалистической стройки. Ведь поэт – это наиболее наблюдательный, остроумный, быстро схватывающий факты человек, обладающий техникой писательского искусства». [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 2, с. 1]

Со свойственной ему прямоотой А. Афанасьев откликается на поэзию Ерша (видимо, псевдоним).

*Тихо несутся глухие стенания,
Кто-то тоскующе песню поёт.
Поёт он о счастье. Но слышны рыдания,
Знать уж веселье на зов не идёт.*

Ёри

«Где тут новизна? – пишет А. Афанасьев. – О ритме стиха и говорить не приходится. Его у Ерша не было, и нет. Посмотрите на рифму: дождей – полей, шумит – летит, тоска – рабство, крепка – пороша... Это не рифмы, даже не ассонанс и не белые стихи о революции. Это, скорее всего, повлѣкшие стихи моменты с эпиграмными выражениями...

...Поэзия – это производство. Труднейшее, сложнейшее, но производство. Надо браться за перо только тогда, когда нет иного способа говорить, кроме стиха. Надо вырабатывать готовые вещи только тогда, когда чувствуешь ясный социальный заказ. А чтобы правильно понять социальный заказ, поэт должен быть в центре дел и событий. Для лучшего выполнения социального заказа надо быть передовым своего класса. Нужно вместе с классом вести борьбу на всех фронтах. Мы, начинающие, должны представить себе следующее. Поэзия – это оружие борьбы на идеологическом фронте. Каждое стихотворение должно отображать хотя бы небольшой отрезок нашей жизненной стройки. Каждое слово в строке должно быть ступком, определяющим социалистическое содержание. Это мы теперь будем ждать и от т. Ерша.

По поручению редколлегии. Ал. Алейский. 17/XI – 1928 г.» [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 2, с. 1, 3].



*Александр Афанасьев. Фото
1929 г.*

*В эту весну он окончил
педтехникум*

Порой в полемику А. Афанасьев вступал и с закадычными друзьями. Снисхождения не делал никому по принципу «Платон мне друг, но истина дороже».

Вот ответ А. Афанасьева Д. Черепанову по поводу его статьи «Дела – делишки».

«Черепанов, как видно из его статьи, пытается разоблачить нас, начинающих поэтов (хотя по существу и Черепанова мы не можем причислить к старым) ... Я не буду разоблачать здесь всего Черепанова. Я хочу доказать, лишний раз подчеркнуть, почему Черепанов не верит в нашу настоящую радость.

...Черепанов делает вывод: не нужно де, мол, писать о том, что уже написано старшими товарищами и написано лучше нас. А если это понадобится, говорит Черепанов, то нужно писать так, чтобы можно было нескончаемо лет упиваться. Здесь он даже рискнул обокрасть Горького и преподнести его рецепт – писать «кровью сердца». Вот не угодно ли. Начинаям воровать нельзя. А старших за это, я бы сказал, и к ответственности можно.

... Черепанов – учитель. Из педологии он должен знать об индивидуальных особенностях и дарованиях. Ведь окружающее воспринимает каждый по-своему. У классиков много одинаковых тем и сюжетов, но произведений одинаковых нет.

Так почему же не поучиться нам у классиков?» [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, Д. 2, С. 7, 8]

В январе 1930 г. А.А. Афанасьев был назначен инспектором Иртышского района, а в августе того же года – заведующим Голубовской школы колхозной молодёжи (ШКМ). Посещение литобъединения «Звено Алтая» в Усть-Каменогорске не прошло бесследно. Александр Алексеевич много писал. Его корреспонденции часто печатались в павлодарской окружной и краевой газетах «Советская степь» и «Ленинская смена». Поэтому, когда в Иртышске осенью 1930 г. была создана районная газета «Иртышский колхозник», его назначили ответсекретарём редакции газеты и одновременно утвердили корреспондентом республиканской газеты «Советская степь».

Через год Казахстанский крайком ЛКСМ отозвал А. Афанасьева в своё распоряжение и утвердил заведующим отделением животноводства комсомольской газеты «Ленинская смена».

В ноябре 1931 г. из-за отсутствия квартиры в Алма-Ате (жил с семьёй в Доме крестьянина) Александр Алексеевич вынужден был уехать на родину в Барнаул, где три года работал в редакции газеты «Красный Алтай» сначала заведующим отделом советского строительства, затем заведующим отделом новостроев.

Александр Алексеевич принимает активное участие в литературном сообществе Барнаула и продолжает оставаться на позициях пролетарской литературы.

В марте 1933 г. в газете «Красный Алтай» выходит его статья «Будем писателями», основной посыл которой «бороться за Магнитострой пролетарской культуры». Журналист фиксирует события, которые проходят в литгруппе, отмечает положительные и отрицательные моменты в её жизни:

«20 марта на очередном собрании барнаульской литературной группы заместитель редакции газеты «Красный Алтай» тов. Садов сделал доклад о реализации решений бюро горкома партии о работе лит. группы. Докладчик отметил достижения лит. группы в области её роста (с 7 человек группа выросла до 30), в области творческого подъёма (выступление слётов группы в печати, у микрофона, на слётах и т.п.).

Но наряду с этим группа имеет крупные недочёты. Основной из них – слабая организация, отсутствие связей с комсомольскими, профсоюзными и общественными организациями...

Недостаточно также была поставлена работа по творческой и теоретической учёбе, критике литературных, творческих и теоретических ошибок РАППа и проработке итогов пленума Всесоюзного оргкомитета писателей...» [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 3, л. 5]

В мае 1933 г. в газете «Красный Алтай» публикуется его статья «По-ударному развернуть подготовку к Всесоюзному и краевому съездам писателей» с подзаголовком «Работу литгруппы на боевые рельсы». [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 3, л. 7]

С 1934 до начала 1940 г. А.А. Афанасьев – собственный корреспондент газеты «Лёгкая индустрия» по Алтайскому краю.

В начале 1940 г. Алтайский крайком ВЛКСМ утвердил А.А. Афанасьева заведующим отделом пропаганды краевой комсомольской газеты «Сталинская смена». Вскоре он был назначен ответсекретарём, потом заместителем редактора, а затем и редактором этой газеты.

С декабря 1941 по осень 1942 г. он работал заведующим сектором печати Алтайского крайкома партии.

16 июля 1942 г. А.А. Афанасьев добровольцем ушёл на фронт. В составе 74-й Алтайской добровольческой бригады (с мая 1943 г. преобразована в 56 гвардейскую дивизию) 6-го добровольческого Сибирского стрелкового корпуса (с мая 1943 г. преобразован в 19-й гвардейский стрелковый корпус) участвовал в боях с немецко-фашистскими захватчиками до последнего дня войны. Был инструктором политотдела редакции газеты «Сталинская гвардия», заместителем редактора газеты «Боевая красноармейская».

Ушёл в отставку в звании подполковника.

Награждён орденом Красной Звезды, медалями «За боевые заслуги», «За отвагу», «За победу над Германией в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.»

Письма Лидии Афанасьевой мужу на фронт свидетельствуют, что и в военное время Александр Андреевич продолжал сотрудничество с алтайскими периодическими изданиями, а также какое участие принимали труженики Алтайского края в борьбе с фашистскими захватчиками.

«11 января 1942.

Письмо из дома

Милый, где ты, откликнись!

Твоя заметка в «Алтайской правде» 15 декабря наделала переполох. О ней мне позвонила из крайкома П.С. Поташикова. Было очень приятно. Я разволновалась до слёз. В тот же вечер у нас на фабрике проводили сбор средств на постройку танковой колонны «Алтайский колхозник». Состоялось собрание. После выступления секретаря партийной организации слово предоставили мне (девчата настояли). Хотелось рассказать много. Но как только стала говорить о вашей встрече в бою с танком «Комсомолец Алтая», который вместе с вами, алтайцами, шёл громить заклятого врага, голос мой дрогнул и пропал, навернулись слёзы, ораторский пыл сник. Я сразу перешла к предложению: внести на постройку танковой колонны «Алтайский колхозник» не менее двухдневного заработка. Может быть, главной силой моего выступления и были слёзы, потому что, когда я тут же внесла свой пятидневный заработок наличными деньгами, стали выступать стахановцы, ИТР и вносить свои десятидневные и даже полумесячные заработки. Через 20 минут на столе лежала куча денег – более 4 000 рублей! Так мы приняли участие в создании танковой колонны «Алтайский колхозник». [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 13, с. 10]

Из письма А.А. Афанасьева домой.

«19 марта 1943 г.

«Милая, сегодня день твоего рождения. Прими от меня горячее сердечное поздравление, единственный и верный мой друг...

Постоянно думаю о тебе. С тобой у меня связаны все школьные годы, неповторимые годы юности. Помнишь, лет шестнадцать назад, свои стихи я посвящал тебе. Со своими подружками ты подходила к нашей техникумовской стенгазете и читала мои стихи. И возмущалась, и сердилась на меня. Нехорошо, рассуждала ты, показывать людям свои сокровенные, интимные чувства. Ты не понимала и не хотела понять, что то была поэзия. Да, тогда мои стихи казались мне поэзией. А теперь поэзией кажется мне то время, сама наша юность, полная глубоких раздумий, мечтаний и надежд. Из тех надежд сбылось самое важное, самое главное, то, что мы с тобой навсегда соединили свои сердца. Великое счастье, когда люди навсегда сходятся после проявления первой любви.

... Обо мне не беспокойся. Я здоров, несмотря на то, что несколько суток ходил в пимах по раскисшим от дождей дорогам...». [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, Д. 14, с. 76]

В послевоенные годы и до ухода на пенсию А.А. Афанасьев работал в печати:

- август 1946 – июнь 1947 гг. – заместитель редактора газеты «Ворошиловец» (Ленинградский военный округ);
- июль 1947 – сентябрь 1950 г. – литературный секретарь редакции газеты «Защитник Родины» (Одесский военный округ);
- октябрь 1950 – август 1952 г. – помощник ответсекретаря, старший литсотрудник редакции газеты «Красная звезда» (г. Москва);
- сентябрь 1952 – осень 1953 г. – годовичные курсы по переподготовке редакторов при Военно-политической академии им. В.И. Ленина;
- осень 1953 – апрель 1954 г. – литературный секретарь редакции газеты «Знамя Победы» (северная группа советских войск, Польша);

– май 1954 – январь 1959 г. – корреспондент-организатор отдела партийной жизни редакции газеты «Защитник Родины» (Воронежский военный округ);
– с 25 января 1959 г. – пенсионер.

Стихи, рассказы и очерки А.А. Афанасьев печатались в журналах «Сибирские огни», сборниках «Звено Алтая», «Друзья-однополчане», «Герои мирных дней», «Думы солдатские», «Слово – солдатам».

Многие годы жизни А.А. Афанасьев посвятил обработке и подготовке к печати фронтовых дневников под общим названием «Строки огненных лет» о боевом пути 74-й Алтайской добровольческой бригады, 56-й и 22-й гвардейских дивизий. Через личные впечатления автор повествует о едином порыве советских людей, вставших на защиту своего отечества, об их высоком моральном духе, о подвигах, совершённых во фронтовых сражениях, о трудностях и лишениях, которые довелось пережить, о боевом пути 22-й и 56-й гвардейских дивизий, о многом другом. И чем дальше неумолимо отстукивает время, тем больше возрастает значимость фронтовых дневников нашего земляка.



А.А. Афанасьев на фронте. 1943 г. Редактор дивизионной газеты

Вот запись о событиях 9 мая 1943 года.

«Утром меня вызвал подполковник Ширяев и объявил, что по штату дивизии положена газета, и что редактором ее назначили меня.

– Надо срочно заняться делами редакции, – предупредил он. – Прежде всего – название газеты. Покор (политический отдел корпуса. – И.К.) требует представить его на утверждение.

Он испытующе вперил в меня свои белые раскосые глаза.

– Иди. Думайте вместе с Раппопортом. Он будет секретарем редакции. Срок вам на это три часа.

Надо бы радоваться – осуществляется давняя мечта. Снова на любимую газетную работу! Но на душе почему-то тревожно. На плечи ложится такая ответственность!

Григорий Павлович Раппопорт – старый газетчик, мой ровесник. С ним мы били в оргбюро писательской организации Алтайского края, председателем которого был А.А. Стручков.

Раппопорт часто выступал в «Алтайской правде» по вопросам литературы, по истории Алтая и Барнаула. Вдумчивый, грамотный журналист.

Пока я шёл к нему, в голове чередой возникали заголовки будущей газеты: «За Родину», «За нашу победу», «Вперёд на врага», «Огонь по врагу», «Сибиряк», «Гвардеец», «Гвардия наступает», «Гвардейское знамя», «Сибирская гвардия», «Сталинская гвардия» ...

Остановились с Григорием на «Сталинской гвардии». Название самое подходящее, отвечает моменту и духу сибиряков.

Тотчас побежали к нашему старому другу, оформителю журнала боевых действий, что ведётся оперативным отделом в штабе дивизии, к художнику-земляку Сергею Митрофановичу Розе. Упросили его срочно, хотя бы в черновике набросать заголовок – хотелось увидеть его на бумаге, представить на газетной полосе. Старик долго потирал голый подбородок своими чёрными узловатыми пальцами, молча шевелил набухшими, потрескавшимися на ветру синими губами, словно испытывал наше терпение. Потом заговорил с хрипотцой, с воодушевлением:

– Рядом со словами «Сталинская гвардия» следует изобразить гвардейский знак – символ нашей боевой доблести!

Милый наш чародей! Мы готовы были расцеловать этого неуклюжего заскорузлого медведя. Это было великолепно!

Ещё не просохла тушь на ватмане, а мы уже были в политотделе. Наш проект понравился командованию, особенно всех восхитил гвардейский знак, так удачно вошедший важным элементом в заголовок.

Название газеты получило одобрение и в корпусе. И мы снова спешим к художнику. Приказано изобразить заголовок в окончательном виде для изготовления клише. Завтра его отправят в Москву, в цинкографию.

На душе хорошо. Наверное, нет большего удовольствия, чем то, которое венчает успешно завершённое дело». [ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 13, с. 4 – 5]

Остаётся только сожалеть, что фронтовые дневники, свидетельства огненных лет Великой Отечественной войны так и не были изданы.

Писатель, член Союза журналистов СССР, участник Великой Отечественной войны Александр Алексеевич Афанасьев ушёл из жизни 5 февраля 1979 года.



*Последнее фото
А.А. Афанасьева. 1978 г.*

Документы личного архивного фонда А.А. Афанасьева передала архивному отделу Восточно-Казахстанского облисполкома его жена – Лидия Александровна – в 1979-1980 гг. В марте 1986 г. они были разобраны и описаны заведующим и инспектором по основной деятельности архивного отдела С.Е. Черных и А.В. Фирстовым.

Рукописи и типографские оттиски стихотворений, рассказов, очерков и статей, включённых в фонды, позволяют заглянуть в творческую лабораторию их автора, а биографические дневники рассказывают о его жизненном пути.

Литература

1. ГАВКО, ф. 742, оп. 1, л. 2 – 5.
2. ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 13.
3. ГАВКО, ф. 742, оп. 1, д. 14.
4. <https://pamyat-naroda.ru/heroes/person->

В.Н. Карпухина, Н.Е. Никонова, Е.В. Яркова

**СКАЗКА "THE CHARMING MEAD" Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА: ОПЫТ
ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ НАУЧНОГО ИЗДАНИЯ⁹**

Алтайский государственный университет, Барнаул

Национальный исследовательский Томский государственный университет, Томск

Аннотация: В данной статье представлена текстологическая подготовка англоязычной сказки Г.Д. Гребенщикова «The Charming Mead» к включению в комментированное издание англоязычных сочинений. Описывается разработка комментария, который включает в себя обоснование переводческой стратегии на конкретных сопоставлениях оригинала и его текста-дублета или же создание и анализ подстрочника произведения на предмет передачи образности и языковых особенностей.

Ключевые слова: автоперевод, текстология, текстологический комментарий, Г.Д. Гребенщиков

V.N. Karpukhina, N.Ye. Nikonova, E.V. Yarkova

**“THE CHARMING MEAD” BY GEORGE GREBENSTCHIKOFF: THE EXPERIENCE
OF TEXTOLOGICAL PREPARATION OF THE TEXT FOR THE SCHOLARLY
EDITION**

Altai State University, Barnaul

National Research Tomsk State University, Tomsk

Abstract: This article presents the textological preparation of the fairy tale "The Charming Mead" by George Grebenstchikoff, made for the incorporation in the commented English-language works edition. The development of a commentary is described, which includes the substantiation of the translation strategy, including specific comparisons of the original and its doublet text, or the creation and analysis of the interlinear translation in order to convey imagery and linguistic features.

Key words: self-translation, textology, textological commentary, George Grebenstchikoff

Г.Д. Гребенщиков – поэт, писатель и общественный деятель, родился на территории нынешнего Казахстана в с. Николаевский Рудник и еще до эмиграции (с 1920 по 1964 гг.) успел заявить о себе как о самобытном, перспективном авторе, певце не только Сибири и Алтая, но и продолжателе классической русской культуры, в противовес не принимаемому им модернизму. Можно утверждать, что при создании поэтических произведений Г.Д. Гребенщиков реализовал стратегию жизнотворчества [Горбенко, 2016], преследуя в качестве главной цели интеграцию собственного наследия в поле русской классической литературы. В ряде мемуарных произведений, а также в эпистолярной литературе писатель отводил ключевую роль символического «литературного дедушки» не только Г.Н. Потанину, но и Л.Н. Толстому. Этот «риторический» прием позволял Гребенщикову создать для себя образ не просто начинающего сибирского литератора, но также и «потомка» одновременно и крупнейшего интеллектуала Сибири, и авторитетного мыслителя России рубежа веков» [Горбенко, 2016, с. 22].

Эмиграция и, вследствие этого, необходимость заново адаптировать свое творчество к новой среде, подтолкнули Гребенщикова к созданию переложений своих произведений на английский язык (с 1924 г. Гребенщиконы переезжают в США по приглашению Н.К.

⁹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-78-00040 «Литературный билингвизм как творческая стратегия русских писателей-эмигрантов: на материале наследия Г.Д. Гребенщикова (1883 – 1964)», <https://rscf.ru/project/22-78-00040/>

Рериха). Англоязычные сочинения и автопереводы Г.Д. Гребенщикова являются до сих пор практически не изученным аспектом в отечественном литературоведении. Специальное рассмотрение таких текстов в рамках текущего проекта позволит установить специфику художественного метода Гребенщикова-переводчика в сравнении с его основными интенциями следования образцам классической русской литературы и ее поэтическому слогу. Важным элементом, формирующим особое поле автопереводов Гребенщикова, является мотив необходимости устанавливать межкультурные и межнациональные связи между культурными континуумами. Языковой и жанровый синтез, возникающий в процессе создания произведения на иностранном языке или же в процессе перевода собственного произведения, формируется за счет ориентирования на инокультурные ценности, с одной стороны, и трансляции оригинальных культурных интенций, с другой.

Фундаментом научного изучения, составляющим новизну исследовательской проблемы, является корпус автопереводов и англоязычных произведений Г.Д. Гребенщикова, хранящийся в Государственном музее литературы, искусства и культуры Алтая. Ряд рукописей существует в нескольких версиях, от более ранних к более поздним редакциям, на отдельных документах сохранились редакторские пометы, что дает возможность для воссоздания творческой лаборатории автора. На фундамент уже извлеченных архивных документов опирается текущее исследование, осуществляемое средствами историко-литературного, сравнительно-сопоставительного, лингвокультурологического, библиографического и имагологического подходов.

Рефлексия над стратегиями Гребенщикова-автопереводчика требует привлечения ряда неопубликованных материалов на русском и английском языках, что обуславливает особую источниковедческую ценность разысканий. Отдельное исследование, посвященное данной теме, было выполнено в 2020 году [Масяйкина, 2020] и обозначило широкие исследовательские перспективы, связанные как с расширением корпуса и глубоким изучением переводческих стратегий автора, так и с созданием билингвального комментированного научного издания автопереводов и английских сочинений Г.Д. Гребенщикова. Работы, связанные с данным проектом, включают в себя донатор и редактирование текстов автопереводов, большая часть которых не была издана при жизни автора, а также не попадала в фокус внимания при создании собрания сочинений и писем Г.Д. Гребенщикова [Гребенщиков, 2013]. На настоящий момент был набран, расшифрован и отредактирован корпус из 29 текстов общим объемом около 300 тыс. зн., что равняется приблизительно 7.3 авт. листам. Необходимым этапом является создание для каждого из них научного комментария, включающего выявление дефинитивных (опубликованных или рукописных) текстов, их сверку с автографами и копиями, выявление значимых вариантов текста, создание комментария и текстологической справки; создание реального комментария к текстам, включая сбор эпистолярного, дневникового, мемуарного и т.п. материала, касающегося упоминаемых биографических, исторических, культурных, литературных обстоятельств.

Данная статья посвящена описанию процесса текстологической подготовки и создания комментария к англоязычной сказке Г.Д. Гребенщикова «The Charming Mead». Это произведение [здесь и далее цит. по: ГМИЛИКА. ОФ. Д. 56739\113], обнаруженное в архиве ГМИЛИКА, представляет собой машинописную рукопись на 6 листах, подписанную Гребенщиковым («by George Grebentshikoff») и содержащую рукописные правки его же авторства [см. подробнее: Масяйкина, 2019]. Автор определяет жанр произведения как «Russian Fairy Tale». Сюжет сказки убедительно восходит к жанровым канонам. Автор начинает произведение с традиционного для русских сказок мотива богатыря на распутье, затем герой теряет дорогу и, в конечном счете, теряет своего коня. Далее сюжет уходит от мотивов славянского фольклора, попадая в англо-саксонский сказочный континуум. “A skillful witch” [могущественная ведьма] в облике прекрасной девушки опаивает героя, и он погружается в зачарованный сон. Проснувшись, герой идет дальше и становится свидетелем поединка льва и змеи. Оба участника просят богатыря о помощи, суля ему поддержку в

будущем. Герой, решая, что помогать змее недостойно его воинской чести, помогает льву. Лев не рад этой просьбе, поскольку она может повредить его реноме царя зверей, однако соглашается, провезя богатыря тайной тропой и взяв слово никому об этом не рассказывать. Далее следует сцена богатого пира, где герой, выпив слишком много крепкого меда, нарушает свое слово и, поддавшись на провокацию, рассказывает, что пришел не пешком, а приехал на спине у льва. Этот разговор слышит сорока, и данная история становится известной всем остальным обитателям сказочного мира. Наутро к богатырю приходит лев и упрекает его за то, что герой не сдержал слово. Тот объясняет, что язык ему развязал волшебный мед и предлагает льву самому попробовать, что это такое. Лев, попробовав меда, пьянеет, потом засыпает, а герой помещает его на верхушку сосны. Лев просыпается, и богатырь сообщает ему, что он сам туда залез, а помощь в спуске будет оказана, только если лев пообещает помочь в поисках потерянных богатырских вещей. Лев волей-неволей соглашается, и они преуспевают в поисках.

Комментария заслуживает и формальная организация текста: сказка написана разностопным размером, однако малое количество стоп и парные рифмы делают размер звучащим быстро и «шутливо», что роднит текст с традицией русских литературных сказок (А. С. Пушкин, П. П. Ершов). Также важно отметить, что такая форма организации поэтического текста не вполне характерна для сказочных текстов, выполненных на английском языке. Произведение представляет собой литературную сказку, которая является продолжением традиции классических русских писателей (А. С. Пушкин, В. А. Жуковский, П. П. Ершов) как в осмыслении славянского фольклора, так и в заимствовании иностранных элементов. Осмысление традиции проявляется на уровне формы, а также на уровне персонажей (Гребенщиков, так же как и Ершов, иронизирует над своими героями, они не идеальны, что говорит о характерном для литературной сказки углублении характеров фольклорных героев).

Говоря об этом произведении, мы видим гипотетическую для англоязычного Гребенщикова стратегию доместикации, ориентирования на англоязычного читателя, на «иноязычные вкусы», что в определенной степени можно подтвердить дискуссией Г. Д. Гребенщикова и В. Ф. Ульянова по поводу работы над сказкой «Златоглав»: «Художник в некоторых вопросах, касающихся создания и публикации произведения, был весьма категоричен. Он выдвинул Георгию Дмитриевичу ряд условий: материал (текст) должен быть такой, "который будет оправдывать все надежды на его перевод на иностранные языки"; произведение "должно быть написано в духе народных русских сказок"» [Полякова, 2010, с. 226]. В сказке «The Charming Mead» мы видим такие же мотивы и такую же ориентацию, однако применимые к комическому произведению. В комическом же духе выдержан мотив презентации русской культуры в Америке, который являет собой собрание стереотипных маркеров «русскости»: 1) "The Russian mind is quite lazy, // Until something makes it crazy" 2) "Yes, this is his land, // The same wild and vast, // And Russian to the last". Поднимается также и тема «русского» пьянства: конфликт вокруг «пития» вынесен в заглавие, лев подначивает замешкавшегося героя, спрашивая, не пьян ли он ("What are you waiting for? Are you drunk?"), роль волшебного меда является сюжетообразующей (богатырь дает ведьме обмануть себя, выбалтывает секрет, а затем опаивает льва). Образ волшебного напитка является общим для индоевропейских сказочных текстов, однако важно заметить, что данный мотив использовался Гребенщиковым и в других произведениях – речь идет о фонтанах живой и мертвой воды в сказке «Царевич». Кроме того, нельзя не упомянуть, что образ волшебного меда, развязывающего язык, – образ, характерный для скандинавского эпоса, что также является подтверждением адаптации данной литературной сказки к западноевропейской традиции. Достаточно точно можно определить место произведения в структуре творческих поисков Г. Д. Гребенщикова. Очевидна ориентация автора на иностранного читателя; стратегия доместикации, выраженная в превращении славянского сказочного пространства в пространство англосаксонской литературной сказки (о чем свидетельствуют такие персонажи, как лорды, леди, лев, змея и ведьма).

Как правило, научные комментированные собрания сочинений русских писателей не предполагают включения их произведений на иностранных языках, в том числе и автопереводов. Их публикация требует особого формата работы филологов, который значительно отличается от алгоритма действий текстологов, занятых эдиционной подготовкой произведений на родном для автора языке. Исключением можно считать недавние опыты ученых, связанные с творчеством В.А. Жуковского, А.А. Фета и отчасти Ф.И. Тютчева [подробнее см.: Никонова, 2016].

Упомянутая специфика связана с рядом факторов: во-первых, поиск и расшифровка рукописей, зачастую разбросанных по разным архивам или, как минимум, не систематизированных должным образом; во-вторых, необходимость выработать и реализовать переводческую стратегию, чтобы предоставить читателю точный или вольный перевод произведения, в случае, когда отсутствует автоперевод. В-третьих, следует разработать композицию научного комментария, которая будет включать среди прочего и переводоведческий аспект. Однако без обнародования таких произведений знание о наследии того или иного поэта и писателя нельзя считать полным. Англоязычные произведения Г.Д. Гребенщикова не являются исключением. Сказка «The Charming Mead» является интересным материалом для нас в плане изучения и издания. Сказка не имеет русского аналога, то есть ее первое введение в научный оборот способствует расширению представлений о писательских опытах Гребенщикова. Наконец, такие издания вносят значимый вклад в развитие актуальных межкультурных, междисциплинарных связей на уровне специалистов и широкого круга читателей, восполняя лакуны из их истории.

Комментарий к тексту в подобных проектах может начинаться с традиционного паспорта, в который включена информация об автографах, копиях, первопубликации и произведенной сверке по рукописи. Далее дается обоснование датировки, история создания и критической (авто)рецепции. Отличительной характеристикой в данном случае выступает включение в статью комментария обоснования переводческой стратегии на конкретных сопоставлениях оригинала и его текста-дублета или же анализ имеющегося перевода на предмет передачи образности и языковых особенностей. Оно, по сути, если не заменяет традиционный построчный комментарий, то меняет его наполнение. Завершается статья классическим комментированием реалий.

Опыт подобного издания имеется в арсенале томской филологической школы, представители которой выпустили немецкие автопереводы и сочинения В.А. Жуковского в таком формате, при этом издание вызвало оживленный интерес [Собрание немецких сочинений и автопереводов В.А. Жуковского, 2018].

Поскольку текст рассматриваемой сказки Г.Д. Гребенщикова не имеет русскоязычной версии, потребовалось создание подстрочного перевода сказки с английского языка на русский. Этот подстрочник (подстрочный перевод) можно отнести к выполняющим репрезентативную функцию. Н.Е. Никонова, определяя данный тип подстрочника как наиболее распространенный, отмечает: «Такой подстрочник представляет иноязычную поэзию без сопровождения художественного перевода» [Никонова, 2008, с. 180].

Мы полагаем, что одной из ключевых функций подстрочника поэтического текста, который с большой долей вероятности представляет из себя автоперевод текста Г.Д. Гребенщикова с русского языка на английский, заключается в репрезентации творческого метода автора и его стратегий автоперевода, отразившихся в англоязычном тексте сказки.

В «Толковом переводоведческом словаре» Л.Л. Нелюбина подстрочник (подстрочный перевод) определяется как «дословный перевод поэтического текста с соблюдением основных лексико-грамматических норм языка перевода, выполняющий функцию общего ознакомления читателя с содержанием оригинала». Л.Л. Нелюбин справедливо отмечает, что «зачастую подстрочник сопровождается примечаниями переводчика, разъясняющими особенности формы оригинала» [Нелюбин, 2003, с. 156].

Стратегическим решением при создании подстрочника сказки “The Charming Mead” был сознательный буквализм в передаче образных выражений текста оригинала, его

грамматических конструкций и «жанровых формул» русских сказок, перемещенных Гребенщиковым на почву англоязычной культуры. В данном случае мы руководствовались теорией функциональной эквивалентности текстов: перевод (особенно в случае текстов эстетической направленности) должен производить то же самое воздействие, к которому стремится оригинал [Эко, 2006, с. 93]; см. также обсуждение подобной «скопос-теории» перевода К. Райс и Х. Фермеера в: [Комиссаров, 2000, с. 81 – 83]. Например, при подстрочной передаче формульных сегментов русской сказки мы не воспользовались полной версией русскоязычной жанровой формулы, поскольку в англоязычном тексте сказки она видоизменена за счет необходимости использования рифмы:

“The Charming Mead”

Подстрочный перевод

Son, in the limitless Russian space
At the fork of the three winding ways.
Stood the Giant in the puzzled pause,
Facing the warnings, clumsily written:
“To the right – your own end is close.
“To the left – you will perish your horse,
“Straight – you both to the death will be
beaten.
“Oh, no”, was the Giant’s stormy sound, -
“I will go around”
And soon the real trouble was found.

<...>

I was there, *kissing a tiny goblet*
Just to have my whiskers wet.

Сынок, на безграничных русских
пространствах
На развилке трех извилистых дорог,
Стоял Великан в озадаченном
молчании,
Смотря на предостережения,
неуклюже написанные:
– Направо пойдешь – свою смерть
обретешь,
Налево пойдешь – коня потеряешь,
Прямо пойдешь – вас обоих побьют до
смерти.
– Ой, нет, – был громовой голос
Великана. – Я это обойду.
И вскоре началась настоящая беда.
<...>
Я там был, *целуя небольшой кубок,*
Чтобы смочить свои усы.

Поскольку достаточно сложно определить жанр переводимого текста (стилизация под русскую сказку, стилизация под былинку, литературная сказка, рыцарская история), было принято решение не domestizieren обозначения персонажей текста: лексема *the Giant*, именующая главного персонажа, переведена как *Великан*, а не как *Богатырь*; лексема *the serpent*, обозначающая одного из антагонистов главного персонажа, – *змея*, а не *Змий*. В данном случае мы, с одной стороны, старались избежать функционально не обусловленной контекстом русификации (в качестве примера неудачного подбора переводных эквивалентов может выступать перевод баллады Роберта Бернса «John Barleycorn» О. Сенковского «Иван Ерофеич Хлебное-зернышко» (1796)):

Да здравствует Иван Ерофеич!
Наполним в честь ему стаканы,
И пожелаем, чтобы его потомство
Всегда жило и здравствовало в Шотландии.

С другой стороны, еще одним из принципов создания точного подстрочника является стратегическое решение, направленное на то, чтобы избежать стилистически избыточной «приукрашенности» текста (того, что итальянские переводоведы называют *overinterpretation* [Bondanella, 1997, p. 285]). В своем эссе «Искусство перевода» В.В. Набоков относит подобную сверх-интерпретацию при переводе к числу «самых больших зол в цепи

грехопадений переводчика», которое настигает его, «когда он принимается полировать и приглаживать шедевр, гнусно приукрашивая его, подлаживаясь к вкусам и предрассудкам читателей» [Набоков, 2010, с. 432].

Переводческая точность занимает приоритетную позицию на аксиологической шкале при формировании подстрочника. Например, при переводе следующего фрагмента текста были сохранены образные сравнения текста оригинала, и они принципиально не дублировали устойчивых сравнений, используемых в русском языке при описании *величия льва* или *твердости клятвы*:

“The Charming Mead”

Подстрочный перевод

Angrily waving the shaggy mane,
The lion his dignity tried to regain:
“Am I looking like a scurvy jade?
“Am I the creature of shame to be
made?
“I am *the king of all the beasts*,
“I am *the master from the West to the
East.*” <...>
“Pretty well. – The Giant’s rapid stroke.
–
“*My word is solid like this rock.*”
So he saddled the lion’s back
And the grass had hidden their track.

Возмущенно взмахнув косматой гривой,
Лев попытался восстановить свое
достоинство:
«Разве я выгляжу, как жалкая кляча?
Разве я – существо, которое нужно
позорить?
Я – *король всех зверей*,
Я – их *властелин от Запада до
Востока.*» <...>
«Ну хорошо, – был быстрый ответ
Великана. –
*Мое слово так же твердо, как эта
скала.*
И он оседлал льва,
И трава скрыла их путь.

В соответствии с этой стратегией перевода русские фразеологизмы и устойчивые выражения, буквально переведенные Г.Д. Гребенщиковым на английский язык [о его стратегиях автоперевода см.: Карпухина, 2019], восстанавливались в подстрочнике:

“The Charming Mead”

Подстрочный перевод

He didn’t know it was a skillful
witch,
So he drank and *lost his mind and
speech...*

Он не знал, что это была искусная ведьма,
И он выпил, и *потерял свой разум и дар*

Таким образом, для создания подстрочного перевода сказки Г.Д. Гребенщикова, выполняющего, в первую очередь, репрезентативную функцию в параллели к тексту оригинала, который публикуется впервые для русскоязычных читателей, использовались ключевые принципы точности и функциональной эквивалентности. Переводческие приемы, применявшиеся в рамках данных стратегических принципов, были связаны с буквальной передачей образных выражений текста оригинала, его грамматических конструкций и «жанровых формул» русского сказочного дискурса, перемещенных Г.Д. Гребенщиковым в процессе культурного трансфера в пространство английского языка.

Автопереводы и англоязычные сочинения Г.Д. Гребенщикова составляют немаловажную часть литературы первой волны эмиграции, системное введение которой в оборот позволит значительно углубить знание ее истории. Их издание, адресованное не

только исследователям-гуманитариям, но и широкому читателю, запланированное на 2024 г., станет реализацией актуальных межкультурных тенденций в отечественной словесной культуре, а также очередным шагом по возвращению наследия Г.Д. Гребенщикова отечественному читателю.

Литература

1. Горбенко А. Ю. Жизнестроительство Г. Д. Гребенщикова: генезис, механизмы, семантика, контекст: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Ю. Горбенко. – Томск, 2016. – 25 с.
2. Гребенщиков Г. Д. *The Charming Mead*: [рукопись]: Ч. 1 // ГМИЛИКА. ОФ. Д. 56739\113. Л. 1-6
3. Карпухина В.Н. Автопереводы публицистики Г.Д. Гребенщикова // Алтайский текст в русской культуре: сб. ст. / под ред. М.П. Гребневой. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2019. – Вып. 8. – С. 166 – 173
4. Комиссаров В.Н. Общая теория перевода. – М.: ЧеРо, Юрайт, 2000. – 136 с.
5. Масяйкина Е.В. Литературное наследие сибирского областничества: на материале архивов Г. Н. Потанина и Г. Д. Гребенщикова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2020. – 20 с.
6. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 448 с.
7. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – М.: Флинта; Наука, 2003. – 320 с.
8. Никонова Н.Е. Национальная литература на иностранном языке: о корпусе немецких автопереводов В.А. Жуковского и их восприятии в России и за рубежом // Имагология и компаративистика. – 2016. – № 1(5). – С. 103 – 127.
9. Никонова Н.Е. Подстрочник поэтического текста: история, типология и роль в межкультурной коммуникации // Сибирский филологический журнал. – 2008. – № 1. – С. 180 – 189
10. Полякова Т. А. Крестный путь России: искупление (на материале сказки Г. Д. Гребенщикова «Царевич») // Вестник Тамбов. ун-та. Серия: Гуманитарные науки. – 2010. – № 12. – С. 224 – 229.
11. Собрание немецких сочинений и автопереводов В.А. Жуковского / *Gesammelte deutsche Werke und Selbstübersetzungen von V.A. Žukovskij* / Никонова Н.Е., Ковалев П.А., Дубовенко К.И., Вишнякова Е.А. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2018. – 348 с.
12. Гребенщиков Г. Д. Собр. соч.: в шести томах / Г. Д. Гребенщиков; сост., подгот. текста, вступит. ст. Т. Г. Черняевой; примеч. Л. И. Ермаковой, В. К. Корниенко, Т. Г. Черняевой. – Барнаул, 2013.
13. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 574 с.
14. Bondanella P. Interpretation, Overinterpretation, Paranoid Interpretation and *Foucault's Pendulum* // *Reading Eco : An anthology* / Ed. by Rocco Capozzi. – Bloomington; Indianapolis : Indiana Univ. Press, 1997. – P. 285 – 289.

О.А. Киба

**РАЗДЕЛИТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ-АНАЛИЗ В МЕТОДИКЕ
ОБУЧЕНИЯ ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЮ (НА МАТЕРИАЛЕ
«АЛТАЙСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЙ Н.М. РУБЦОВА)**

Алтайский государственный университет, Барнаул

Аннотация: статья посвящена одному из центральных вопросов методики обучения лингвострановедению – анализу аутентичного текста с позиции выраженного в нем концепта национального языкового сознания. Автор доказывает, что разделительный концепт-анализ имеет более сложную природу по сравнению с традиционным выделительно-определятельным анализом и, следовательно, является его второй стадией. Основное внимание в работе уделено лингводидактическим «шагам» концепт-анализа, каждый из которых проиллюстрирован образцовыми текстами русской региональной культуры.

Ключевые слова: лингвострановедение, концептосфера, концепт, субъектно-объектный признак, атрибутивный признак, предикативный признак.

O.A. Kiba

**SEPARATION CONCEPT ANALYSIS IN THE LINGUISTIC GEOGRAPHY
TEACHING METHODOLOGY (ON THE EXAMPLE OF «ALTAI»
POEMS BY N.M. RUBTSOV)**

Altai State University, Barnaul

Summary: The article considers one of the central issues of linguistic geography teaching methodology – the analysis of an authentic text from the position of the concept of national linguistic consciousness, expressed in it. The author proves that the separation concept analysis has a more complex nature compared to the traditional excretory-determinative analysis and, therefore, is its second stage. The main attention in the work is given to the linguodidactic «steps» of the concept analysis, each of which is illustrated by exemplary texts of Russian regional culture.

Key words: linguistic geography, sphere of concepts, concept, subject (object) feature, attributive feature, predicative feature.

Учебный курс лингвистического страноведения занимает важное место в системе языкового обучения иностранных студентов языковых специальностей. Он опирается на базовые знания о культурных реалиях России, полученных в рамках курса страноведения, и расширяет их, переводя знание из плана материальной культуры в план культуры духовной и интеллектуальной. Это достигается благодаря изучению концептов русского языкового сознания, которые традиционно делятся на две концептосферы – «Окружающий мир» и «Внутренний мир человека».

В основе методики преподавания лингвострановедения лежит концепт-анализ, объектом которого служит тот или иной прецедентный текст, т. е. текст, который во всей своей полноте репрезентирует национальное языковое сознание и дает познающему субъекту базовые представления о материальной и духовной культуре страны. Традиционно изучение концептов начинается с текстов, которые являются «универсальными» и представляют общероссийский вариант лингвокультуры. Одним из таких текстов, несомненно, является знаменитая песня «Течет река Волга» (слова – Л. Ошанин, музыка – М. Фрадкин) в исполнении Людмилы Зыкиной, репрезентирующая концепт «Река» в русской лингвокультуре.

Однако для полного охвата всех смыслов национальной лингвокультуры общенационального контекста, как правило, недостаточно, и после изучения основ национальной лингвокультуры учащийся приобщается к региональному контексту. В этом

случае в структуру вузовского курса лингвострановедения включаются образцовые произведения авторов, которые жили в определенном регионе Российской Федерации и писали о своей «малой родине», либо посещали определенный регион в тот или иной период своей жизни и оставили о нем воспоминания в своем творчестве. Ко второму типу относится «алтайский цикл» стихотворений выдающегося поэта Н.М. Рубцова, который, на наш взгляд, может быть включен в общий курс лингвострановедения благодаря сложности и смысловой насыщенности языкового материала. Этот цикл стихотворных произведений был написан поэтом под впечатлением от поездки на Алтай летом 1966 г.

Творчество Н.М. Рубцова достаточно хорошо и детально исследовано в концептуальном плане: в центре внимания исследователей традиционно находится концепт «Родная земля», который проходит сквозной линией через все творчество поэта [Тюрин, 2013; Чернова, 2018]. Однако до настоящего времени поэзия Н. М. Рубцова не включалась в лингводидактические системы по русскому языку как иностранному и не рассматривалась как репрезентант национального языкового сознания в глазах носителей иной лингвокультуры. В ходе нашего анализа мы попытаемся продемонстрировать, как прецедентные тексты Н.М. Рубцова могут открыть для иностранного учащегося русскую культуру на концептуальном уровне.

Первый лингводидактический «шаг» концепт-анализа предполагает последовательное выполнение учащимся следующих операций:

а) определение компонента семантической структуры предложения (субъект / объект, атрибут, предикат) и его возведение к тому или иному признаку концепта;

б) установление синтагматики смысловых компонентов;

в) определение текстовой «диспозиции» смысловых компонентов, т. е. их взаимного расположения в рамках заданной в тексте концептуальной структуры.

Наиболее репрезентативным текстом для демонстрации первого этапа концепт анализа является стихотворение Н.М. Рубцова «Весна на берегу Бии» [Алтайское лето поэта Николая Рубцова: поэзия и публицистика, с. 77 – 78], поскольку на его основе можно показать все основные операции концепт-анализа. Рассмотрим фрагмент этого произведения:

*Сколько сору прибило к березам
Разыгравшейся **полой** водой!
Трактора, волокуши с навозом,
Жеребята с проезжим обозом,
Гуси, лошади, шар золотой –
Яркий шар **восходящего солнца**,
Куры, свиньи, коровы, грачи,
Горький пьяница с **новым червонцем**
У прилавка и куст под оконцем –
Всё купается, тонет, смеется,
Пробираясь в воде и в грязи!*

Концепт «Времена года (весна)» в данном случае выражается через атрибуты в составе словосочетаний «полая вода», «восходящее солнце» и «новый червонец». Весна понимается как время обновления и движения. Семантика движения (выхода «за пределы») в конце рассматриваемого фрагмента сосредоточена в предикатах *купаться*, *тонуть* и *смеяться*. Таким образом, диспозиция компонентов смысловой структуры здесь является результирующей. Такой тип взаимного расположения смысловых компонентов предполагает последовательное перечисление фрагментов единой «картины действительности» посредством атрибутивных словосочетаний (расширенных номинаций действительности) и подведение итога (возможно, промежуточного) в виде предикативного признака, который охватывает своей семантикой все перечисленные автором проявления весны.

Второй лингводидактический «шаг» заключается в определении концептуальной границы в рамках заданной «диспозиции» смысловых компонентов. Дидактическая задача на этом этапе состоит в формировании представления об аутентичном тексте как системе смыслов, каждый из которых принадлежит к той или иной концептуальной зоне. В реальности аутентичный текст существует как нерасчлененное целое, поэтому важно показать все возможные варианты разграничения смыслов, а учащийся затем самостоятельно подберет концептуальный «ключ» к любому подобному аутентичному тексту.

Вариант 1 – разграничение в пределах одного признака:

$$\text{КП } \{A \mid B\},$$

где КП – определенный концептуальный признак; А и В – зоны его текстовой реализации; {...} – существование смысловых зон в пределах одного концепта национального языкового сознания; | – результат операции разграничения смысловых зон.

*...Как я подолгу слушал этот шум,
Когда во мгле горел закатный пламень!
Лицом к реке садился я на камень
И все глядел, задумчив и угрюм.
Как мимо башен, идолов, гробниц
Катунь неслась широкою лавиной,
И кто-то древней клинописью птиц
Записывал напев ее былинный...
Катунь, Катунь – свирепая река!
Поет она таинственные мифы
О том, как шли воинственные скифы, –
Они топтали эти берега!
И Чингисхана сумрачная тень
Над целым миром солнце затмевала,
И черный дым летел за перевалы
К стоянкам светлых русских деревень...*

Стихотворение Н.М. Рубцова «Шумит Катунь» [Алтайское лето поэта Николая Рубцова: поэзия и публицистика, с. 79] представляет такой вариант диспозиции смысловых компонентов, при котором наблюдается четкое разграничение двух смысловых зон в рамках единого концепта «Родная земля» и его признака «Военное время». Смысловая зона А является более развернутой в текстовом пространстве и формируется двумя атрибутивными (*сумрачный, черный*) и одним предикативным признаком (*затмевать*). С точки зрения диспозиции, зона, относящаяся к «чужому» (= вражескому), вводится автором в текст первой, а затем читатель видит смысловую зону В, т. е. смысловое пространство родной земли. Оно оформлено с помощью атрибутов *светлый и русский*. Таким образом, диспозиция смысловых компонентов в рассматриваемом тексте имеет ярко выраженный оппозитивный характер, а концептуальная граница проходит следующим образом: КП «Военное время» {А = *сумрачный, черный, затмевать* | В = *светлый, русский*}.

Вариант 2 – межпризнаковое разграничение концепта:

$$\{\text{КП}_1 (A) \mid \text{КП}_2 (B)\},$$

где КП₁ и КП₂ – определенные (разные) признаки одного концепта; А – зона текстовой реализации первого признака; В – зона реализации второго признака.

*Я видел суровые страны,
Я видел крушение и смерть,
Слагал я стихи и романы, –
Не знал я, где эти тюльпаны,
Давно бы решил посмотреть!
И только когда вспоминаю
Тот край, где родился и рос,
Желаю я этому краю,
Чтоб было побольше берез...*

Помимо внутрпризнакового разграничения смыслов возможен такой вариант, когда концептуальная граница проходит между разными признаками одного концепта. С таким случаем мы встречаемся в стихотворении Н.М. Рубцова «В горной долине» [Алтайское лето поэта Николая Рубцова: поэзия и публицистика, с. 78 – 79]. В качестве единого концепта для всего текстового пространства здесь выступает «Родная земля». Однако, в отличие от стихотворения «Шумит Катунь», в котором все текстовые реализации принадлежат одному концептуальному признаку и не меняется общая перспектива, в данном случае мы можем наблюдать выражение концепта через противопоставленные признаки. С одной стороны, мы видим атрибутивное словосочетание «суровые страны» (признак «Чужая земля»), а с другой – «тот край, где родился и рос» (= родной край, т. е. признак «Родная земля»). В результате такого межпризнакового противопоставления концептуальная граница может быть представлена следующим образом: {КП₁ «Чужая земля» (А = суровый) | КП₂ «Родная земля» (В = родной)}.

Вариант 3 – межконцептное разграничение:

{K₁ (А) | K₂ (В)},

где K₁ и K₂ – определенные (разные) концепты национального языкового сознания; А – смысловая зона, образуемая первым концептом; В – смысловая зона, образуемая вторым концептом.

*То желтый куст,
То лодка кверху днищем,
То колесо тележное
В грязи...
Меж лопухов –
Его, наверно, ищут –
Сидит малыш,
Щенок скулит вблизи.
Скулит щенок
И всё ползет к ребенку,
А тот забыл,
Наверное, о нем, –
К ромашке тянет
Слабую ручонку
И говорит...
Бог ведает, о чём!..*

Еще один возможный вариант разделительного концепт-анализа представляет межконцептное разграничение, при котором в рамках единого текстового пространства сосуществуют два разных концепта. Такое распределение концептов наблюдается в стихотворении Н.М. Рубцова «В сибирской деревне» [Алтайское лето поэта Николая

Рубцова: поэзия и публицистика, с. 76 – 77]: в начале текста мы видим объекты, относящиеся к окружающему миру (*куст, лодка, колесо, щенок*) и формирующие природную и бытовую перспективу сельской жизни, а затем в текстовое пространство помещается ребенок, к которому тянется всё природное. Концептуальная граница здесь проходит по линии «окружающий мир (родная земля) – человек» и может быть представлена следующим образом: {K₁ «Родная земля» (A = *куст, лодка, колесо, щенок*) | K₂ «Человек» (B = *ребенок*)}.

Таким образом, расширение традиционной методики концепт-анализа на занятиях по лингвострановедению позволяет более детально представить смысловое пространство аутентичного текста и увидеть в нем закономерности, которые станут основой языковой компетенции иностранного учащегося. Общероссийская и региональная лингвокультура в итоге предстает перед познающим субъектом не только как совокупность образцовых произведений, но и как сложно организованная система смыслов, дающая возможность не только выучить иностранный язык, но и, что не менее важно, мыслить на этом языке.

Литература

1. Алтайское лето поэта Николая Рубцова: поэзия и публицистика. – Барнаул: Библиотека журнала «Барнаул». – № 2. – 2011. – 104 с.
2. Тюрин В.Б. Лексико-семантическое поле «Родина» в лирике Н.М. Рубцова: общий взгляд // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – № 3 (13). – Тольятти: ВУиТ, 2013. – С. 71 – 77.
3. Чернова А.Е. Долина детства. Лирика Николая Рубцова: национальные образы и символы вечности. – М.: АНО «Бирюзовый дом», 2018. – 94 с.

И.Б. Ковалёва

СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОМАТИЗМА «ЛИЦО» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ В.М. ШУКШИНА

Уфимский государственный нефтяной технический университет, Уфа

Аннотация: В статье предложен комплексный анализ соматизма «лицо» как значимого соматического компонента «человека телесного» в художественном тексте В.М. Шукшина. Выявлены универсальные (вербализированные и невербализированные), национально-специфические и индивидуально-авторские компоненты соматизма «лицо», его структура и особенности функционирования. Рассмотрена система переносных значений лексемы «лицо», продуктивность в сфере словообразования и фразеобразования в художественном тексте.

Ключевые слова: лексема, соматизм, «лицо», «человек телесный», В.М. Шукшин.

I.B. Kovaleva

THE STRUCTURAL AND FUNCTIONAL FEATURES OF A SOMATISM “FACE” IN THE LITERARY TEXT OF V.M. SHUKSHIN

State Petroleum Technical University, Ufa

Annotation: The article proposes a comprehensive analysis of a somatism “face” as a significant somatic component of a “physical person” in the literary text of V.M. Shukshin. Universal (verbalized and non-verbalized), national-specific and individual author’s components of a somatism “the face”, its structure and features of functioning are revealed. The system of figurative meanings of a lexeme, its productivity in the field of word formation and word combination in a literary text is analyzed.

Keywords: lexeme, somatism, “face”, «physical person», V.M. Shukshin.

Проблема тела человека является одной из фундаментальных проблем на всем протяжении развития знания о человеке и в настоящее время играет решающую роль в понимании мира. В гуманитарных науках в последние десятилетия правомерно наметилась тенденция к более полному изучению человека – его внешности, внутреннего мира, менталитета. В русской лингвокультуре центром осмысления является человек, а значимыми параметрами представления о нем, в том числе в аспекте отражения эстетических и этических ценностей, выступают тело, рост и черты лица. Рост внимания к человеку в лингвистике приводит к детальному исследованию текстов одного автора в аспекте функционирования в них лексической единицы, в том числе конкретной значимой лексемы-соматизма, что позволяет подойти к проблеме его индивидуального стиля. Актуальное для писателя частотное слово выполняет в художественном тексте различные задачи, раскрывает в нем свои семантические и стилистические возможности, кроме того, является наиболее достоверным языковым материалом для исследования категории «человек телесный». Наше обращение к прозе Василия Макаровича Шукшина объясняется тем, что его художественная картина мира подчеркнута антропоцентрична, человек составляет «главный объект эстетических поисков автора» [Хисамова, 2007, с. 76].

Для изучения структурно-функциональной специфики использования соматизма «лицо» в художественном тексте писателя сначала обратимся к русской лексикологии. «Лицо» как единица в русском языке может быть передано двумя словами, принадлежащими к разным стилям языка. Слово *лик* заимствовано из старославянского и является термином религии. Оно обозначает лица иконописных фигур и святых вообще. В сочетании с префиксом и суффиксами слово *лик* принимает метонимическое значение: *облик* – это не только лицо человека, но и его внешний вид или внутренние качества, *обличье* – только внешний вид. С помощью суффикса значение слова трактуется метафорически: *личина* – маска, ложный внешний вид [Го Синь-и, 2005, с. 30].

Слово *лицо*, производное от *лик*, принадлежит лексике современного языка и обладает развитой системой значений. Так как обозначения частей тела человека в любом языке, в том числе и русском, относятся к архетипической лексике, необходимо обратиться к этимологии. Исследователь Г.В. Клименко [Клименко, 2018, с. 38 – 51] отметил, что смысловая структура лексемы «лицо» в период XI – XVIII вв. имела следующие лексико-семантические варианты: 1. Передняя часть головы человека. 2. Внутреннее состояние человека. 3. Наличие чего-либо. 4. Существо, человек. 5. Поверхность. 6. Персонаж пьесы. 7. Человеческое достоинство, честь. К XX в. утрачиваются значения «поверхность», «наличие», а значение «честь, достоинство» сохраняются только во фразеологизмах. Современные толковые словари приводят от четырех до шести значений лексемы «лицо»: 1) передняя часть головы человека; 2) перен. индивидуальный облик, отличительные черты кого-л., чего-л.; 3) отдельный человек в обществе, член общества; 4) передняя сторона дома, строения, фасад; 5) обращенная наружу (лицевая) сторона чего-л. (ткани, одежды); 6) грамматическая категория, показывающая отнесенность к говорящему (1-е лицо), к собеседнику (2-е лицо), к тому, кто не является ни говорящим, ни собеседником (3-е лицо) [Ожегов, 1993, с. 337].

Лексема «лицо» имеет богатый семантический потенциал, который может быть реализован в художественном тексте, поскольку «лицо», будучи соматизмом, представляющим собой названия наружных частей человеческого тела, т. е. наиболее активных и функционально очевидных для человека, является единицей основного словарного фонда и развивает многозначность в языке.

Материалом для исследования «человека телесного» в статике и динамике послужил весь корпус художественных произведений В.М. Шукшина, созданных им на разных этапах творчества. По нашим подсчетам, лексема «лицо» в текстах писателя употребляется 168 раз. Заметим, что исследуемая лексема не является самой частотной. Среди выявленных и описанных нами лексем для характеристики «человека телесного» в статике лексема «лицо» по частотности употребления находится в ряду соматизмов после лексем: *глаза* (758 словоупотреблений), *рука* (481), *голова* (378) [Ковалева, 2012].

Полисемант-соматизм «лицо» в описаниях внешности шукшинских персонажей, естественно, чаще всего функционирует в своем первом значении «передняя часть головы человека». При описании внешности человека обычно обращают особое внимание на его лицо – прежде всего объект привлечения внимания при «первовидении» незнакомого человека и способ проникновения в его внутренний мир [Богуславский, 1994, с. 134]. Различают правильные и неправильные черты лица, то есть контуры и линии разных его частей. По лицу людей узнают, на лице отражаются чувства и переживания человека, а также его отношение к другому. Анализируя различные свойства лексемы «лицо», можно видеть, как она сочетается с различными по семантике прилагательными. Исследуемый материал показывает, что для Шукшина интересными являются следующие характеристики лица:

1) **форма**: вытянутое, как у лошади (1 с/у), длинное (1), квадратное (2), круглое (1), курносое (2), остроносое (2), продолговатое (2), русское (3), скуластое (4) *грубоватой работы; грубой ковки*, тонкое (2), точеное (2), узкое (2), широкое (5) *в скулах: Лицо хоть широкое, круглое, но крепкое, а когда он улыбался, на щеках намечались ямочки...* («Мой зять украл машину дров!»).

2) **цвет**: белое (2), желтое (3), красное (3), розовое (1), румяное (1), серое (2), смуглое (2), темное (1): *Красивое смуглое лицо его уже не было ни приветливым, ни добродушным* («Штрихи к портрету»); *Парень привстал на локоть; смутно – пятном – белело в сумраке, в углу, его лицо, зло и жутковато сверкали глаза* («Охота жить»).

Для выражения **физиологического состояния** персонажей В.М. Шукшин использует номинации: бабье (1), бородатое (1), бледное (3), гладкое (2), заспанное (2), конопатое (1), крепкое (1), мокрое *от слез* (1), морщинистое (2), мужское (1), обветренное (3), обсосанное (1), потное (1), рябое (2), сальное (1), свежее (1), усатое (1), холеное (1) и др.: *Никогда еще лицо ее не было так близко – так невероятно, неожиданно и страшно близко. Оно было мокрое от слез, измученное тревогой – красивое, самое дорогое* («Любавины»).

Психологическое состояние и характер персонажей репрезентируются писателем следующими языковыми единицами: безобразная (морда), великолепное (1), выразительное (1), глупое (1), глуповатое (1), добродушное (1), дорогое (1), измученное (1), измученное *тревогой* (1), задумчивое (2), злое (1), кислое (1), кислая фигура (в значении 'лицо, мина'), красивое (4), лукавое (1), мечтательное (1), милое (1), настороженное (1), неинтересное (1), непроницаемо чужое (1), озабоченное (1), ожесточенное (1), окаменелое (1), оскорбленное (1), открытое (1), прекрасное (2), приветливое (1), простое (2), простодушное (1), расстроенное (1), свирепое (2), сердитое (2), серьезное (1), сильное (1), скучающее (1), спокойное (1), сытое (1), торжественное (1), умное (1), холеное (1), хмурое (3) и др.: *Выражение его лица было мечтательным и тоже задумчивым, как у бабки. Он вообще очень походил на бабу – такой же сухощавый, скуластенький, с такими же маленькими умными глазами* («Сельские жители»); – *Сделаем так, – начал он, устроившись удобнее на стуле; выражение его лица было довольное и хитрое* («Классный водитель»); *Теперь он запомнил ее лицо – красивое, сытое, очень спокойное* («Там вдали...»); *И опять «смотрел» куда-то далеко-далеко, и опять лицо его было торжественное и умное. И оскорбленное и прекрасное* («В воскресенье мать-старушка...»).

В.М. Шукшин активно использует не только прилагательные со значением общей характеристики внешности персонажей (*большое лицо, морщинистое лицо, круглое лицо* и др.), но и атрибутивные прилагательные, которые фиксируют постоянные свойства человека и притом наблюдаемые. В исследуемом материале выявлены сложные прилагательные, в которых особенности лица персонажей выражены по цвету: *белолицая, желтолицый, зеленолицый, розоволицый*; по форме: *круглолицый / -ая, круглоликая: Ивлева сшиб со своего плеча тяжелую руку краснолицего, встал и вышел на улицу* («Любавины»); *Из избы вышла жена Михайлы, Анна, молодая круглолицая баба* («Светлые души»).

Выступая в качестве подлежащего, «лицо» совершает следующие действия: искажается (*томлением, мукой, болью*); наливается (*кровью*); деревенеет (*от напряжения*); каменеет, стоит (*в глазах*), вытягивается (*от страха*), покрывается (*мучнистой бледностью*) и др.: –

Ферапонтыч, – выдохнула она с ужасом, – гляди-ка! Баев всмотрелся, и у него тоже от страха лицо вытянулось («Беседы при ясной луне»); *Лицо парня Никитич не видел, но оно стояло у него в глазах – бледное, с бородкой...* («Охота жить»); *Лица искажены томлением и мукой* («Я пришел дать вам волю...»).

По нашим наблюдениям в художественных произведениях В.М. Шукшина лицо человека, равно как и другие части тела, часто обретает другие наименования, которые имеют явное отрицательное значение: *морда* (гр. прост.), *рожа* (прост., иронич.), *мина* (гр. прост.), *фигура* (пренебр., иронич.): *рожа [кывадратная]*; *кислая фигура* (в значении 'лицо, мина'). В сочетании с оценочными прилагательными эти слова позволяют выразить чрезвычайно широкий спектр характеристик и оценок лица наиболее значимого «компонента» человеческой внешности.

Номинации лексемы «лицо» представлены в произведениях В.М. Шукшина разными способами: не только прямым и опосредованным, но и через метафору, и через фразеологизм.

Лицо как обозначение соматического объекта входит в целый ряд устойчивых сочетаний, часть из которых являются подлинными фразеологическими единицами: *измениться в лице*, *спасть с лица*, *лицо вытянулось*, *прочесть <что-то> на лице*, также номинации мимических жестов *скривить лицо* (*скривиться*), *играть лицом*, *подёрнуть лицом*. Особый смысл несут индивидуально-авторские фразеологизмы с компонентом «лицо», такие как: *морда кирпича просит* (говорится о наглом, самоуверенном выражении лица или о полном, откормленном лице); *морда, как на витрине* (бран.); *дать по мусалам* (избить, ударить по лицу); *ни глаз, ни рожи* (ирон. о человеке, выполняющем грязную работу, в вечно засаленной, замасленной и т.п. одежде); *с лица не опадешь* (при требовании что-л. сделать: хуже не будет, «не переломишься», «не переработаешь»); *с рожи, что ль, спадет?* (ничего страшного, ничего ему (ей) не будет) [Елистратов, 2001].

В произведениях Шукшина соматизмы во всем многообразии представлены в различных изобразительно-выразительных средствах языка. Важную роль в раскрытии образа персонажа через слова, называющие разные части тела человека, играет сравнение. В прозе писателя соматическая лексика употребляется в основном в качестве субъекта сравнения – слова, называющего предмет или явление, поясняемое через сопоставление с чем-либо. По сравнению с другими соматизмами, «лицо» в художественном тексте Шукшина лишь незначительно функционирует в некоторых малых парадигмах. Например: '**S** → **животное**': *Лицо – лошадь: Был он здоровенный парень с длинными руками, горбоносый, с вытянутым, как у лошади, лицом* («Гринька Малюгин»); '**S** → **ткань**': *Лицо – сукно: Некто, с лицом красного шершавого сукна и с вылинявшими глазами, все время пытался бить посуду* («Любавины»). Где **S** (соматизм) – субъект образного употребления (то, что отождествляется), а **X** – объект образного употребления (то, с чем происходит отождествление).

«Человек телесный» в художественном тексте В.М. Шукшина представлен в плане его «аккумуляции в зрелищном образе» как национальный русский тип и, являясь составляющей частью художественного образа, проявляет себя как типичный русский национальный субъект культуры, что ярко отражено автором в языковой репрезентации «телесной лексики».

Характер восприятия телесного образа персонажей в художественном тексте В.М. Шукшина во многом зависит от исторически сложившегося в рамках русской культуры и закрепившегося в сознании национального образа внешности. В исследуемом материале выявлена весьма внушительная лексическая группа «оценочное прилагательное + соматизм «лицо», репрезентирующая эталонное представление о красоте человека. *Лицо курносое русское* («Пьедестал»); *Лицо милое русское простое* («Калина красная»); *Теперь он запомнил ее лицо – красивое, сытое, очень спокойное; ...с крепким, сильным, всегда обветренным лицом...* («Там вдали...»). Прилагательные данной группы не только отражают одну из сторон национального образа внешности человека, но и выступают

признаком, свидетельствующим о хорошем состоянии здоровья. В.М. Богуславский заметил, что национальный образ внешности человека психологизирован. Признаки, связанные с проявлением характера, поведения, привычек человека, традиционно приписываются какой-то отдельной детали внешности человека. Так, одной из таких черт психоэмоциональной деятельности является «большая близость русского человека к миру, его «открытость» миру» [Богуславский, 1994, с. 59]. Признак «открытости» предстает во внешности шукшинских героев и ассоциируется с такими морально-эстетическими качествами, как откровенность, прямота, искренность, благородство: *Пришел наконец Васька – огромный парень с открытым крепким лицом, загорелый, грязный. Васька походил на отца, смотрел так же – вроде угрюмо, а глаза добрые* («Игнаха приехал»); – *Что привел ты их – хорошо, – говорил князь Иван Семеныч, высокий дородный боярин с простодушным, открытым лицом* («Я пришел дать вам волю») и др. Описание внешнего облика персонажей имеет достаточно большое значение для анализа культурно-специфической национальной особенности внешнего облика человека.

Денотатом соматизма «лицо» является комплекс его частей (лоб, нос, глаза, губы, подбородок, щеки, уши), который репрезентирует физическую характеристику человека, отличающую его от остальных людей. Лицо мыслится как пространство (поверхность), на котором расположены многие соматические объекты самой разной природы, свойств и функций. Это органы и вместе с тем части лица (глаза, нос), это собственно части лица (например, щеки, губы), части частей лица (зрачки глаз, веки, крылья носа), отверстия (ротовое отверстие, ноздри), кости (лобная кость, челюсти). Используя метод сплошной выборки и метод статистического анализа, из художественного текста Шукшина нами были выбраны и описаны следующие соматические объекты: глаза (701), губы (79), нос (72), лоб (25), щеки (7), скула (15), челюсть (13), шея (12). [Ковалева, 2011]. Наиболее частотный соматический объект *глаза* нами был исследован ранее [Ковалева, 2012]. Здесь укажем лишь наиболее содержательные характеристики менее частотных соматических объектов.

Несмотря на то, что *щеки* наиболее иллюстративная часть лица, в художественном тексте В.М. Шукшина этот соматизм относится к низкочастотным. Из основных физических свойств щёк писатель берет во внимание только те, которые не просто характеризуют щеки, но говорят многое о физическом здоровье / нездоровье героев, а также передают информацию о некоторых свойствах их тела. Речь идёт о свойствах поверхности, форме и размере щёк. Эти характеристики влияют на общую эстетическую оценку внешности или физического состояния человека: *толстые, румяные, небритые щеки: Был он роста высокого, имел приятный вид. Стан его строен был, взор нежен, тело белое, щеки румяные, волосы белокурые. Он зело дороден* («Я пришел дать вам волю»); *У Степана во всю щеку полыхал горячий румянец. Он точно прирос к полу.* («Степкина любовь»).

Писатель для описания внешнего вида своих героев дает следующие характеристики губ по форме, цвету и физическому состоянию: *влажные, горячие, девичьи, затвердевшие, красные, малиновые, побелевшие, красивые, мокрые, мягкие, обветренные, полураскрытые, потрескавшиеся, припухлые, пропахшие (табаком, бензином), свежие, сведенные злой судорогой, солоновато-жесткие, тонкие, толстые, сухие, чувственные* и др. Например, *Бабка Маланья прочитала это, сложила сухие губы трубочкой, задумалась* («Сельские жители»). Интересны индивидуально-авторские фразеологизмы с компонентом «губы»: *губа титькой* (о чем-л., до чего кто-л. большой охотник, любитель); *по губам мазать* (мало пить); *смерть губошлепа любит* (смерть выбирает слабого, умирает самый слабый, неприспособленный); *устаи чьими дерьмо жрать* (о грешном, недостойном, плохом человеке).

Итак, исследование специфики функционирования соматизма «лицо» в художественном тексте В.М. Шукшина позволяет сделать некоторые выводы: во-первых, употребления соматизма «лицо» многочисленны и многофункциональны; во-вторых, автор использует прежде всего возможности, скрытые в самом полисеманте «лицо», используется преимущественно в первом значении, а переносные, вторичные смыслы встречаются редко;

в-третьих, помимо семантических возможностей писатель активно использует сочетаемостные возможности описываемого нами частотного слова, что свидетельствует не только о плотности насыщения в языке автора соматизма «лицо», но и о языковом чутье В.М. Шукшина, реализовавшего в художественном тексте богатейшие возможности семантики и сочетаемости данной лексемы.

Литература

1. Богуславский М. Словарь оценок внешности человека. – М.: Космополис, 1994. – 336 с.
2. Большой академический словарь русского языка: в 30 т. – Т. 9. – М.-СПб.: Наука, 2007. – 659 с.
3. Елистратов В.С. Словарь языка Василия Шукшина: Около 1500 слов, 700 фразеологических единиц [Текст]. – М.: «Азбуковик», «Русские словари», 2001. – 432 с.
4. Ковалева И.Б. Языковая репрезентация «человека телесного» в художественной прозе В.М. Шукшина: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01. – Уфа, 2012. – 236 с.
5. Ковалева И.Б. «Человек телесный»: опыт тематико-частотного словаря языка В.М. Шукшина: словарь. – Уфа: Антаир, 2011. – 118 с.
6. Клименко Г.В. Средства объективации концепта «лицо» в русском и английском языках // Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. – 2018. – Вып. 12 (805). – С. 38 – 51.
7. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: АЗЪ, 1993. – 955 с.
8. Словарь русского языка: в 4 т. – Т. 2. – М.: Русский язык, 1983. – 736 с.
9. Хисамова Г.Г. Социально-психологические типы языковых личностей и их речевое поведение в художественном дискурсе / Л.А. Сергеева, Г.Г. Хисамова, В.А. Шаймиев, Е.А. Яковлева // Антропосфера дискурса. – Уфа: Гилем, 2007. – С. 76.

С.М. Козлова

СИБИРЬ, АЛТАЙ В ПОСТАПОКАЛИПСИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ

Алтайский государственный университет, Барнаул

Аннотация: Ускорение технологического прогресса, по мнению футурологов, создает категорию рисков, способных привести к вымиранию человечества или повредить потенциал развившейся на Земле разумной жизни. В статье рассматриваются некоторые сценарии Апокалипсиса в произведениях Т. Толстой, В. Сорокина, В. Пелевина, в которых особое место и значение в судьбе постчеловечества отведено Сибири и Алтаю.

Ключевые слова: апокалипсис, футурология, проза, Сибирь, Алтай, трансгуманизм, ресурсы выживания.

S.M. Kozlova

SIBERIA, ALTAI IN THE POST-APOCALYPTIC DISCOURSE OF CONTEMPORARY PROSE

Altai State University, Barnaul

Summary: The acceleration of technological progress, according to futurologists, creates a category of risks that can lead to the extinction of mankind or damage the potential of intelligent life that has developed on the Earth. The article discusses some scenarios of the Apocalypse in the works of T. Tolstaya, V. Sorokin, V. Pelevin, in which Siberia and Altai are given a special place and importance in the fate of post-humanism.

Key words: apocalypse, futurology, prose, Siberia, Altai, trans-humanism, survival resources.

По словам одной из героинь В. Сорокина, «У всех нас всегда с собой наш маленький карманный Апокалипсис – наш страх конца света» [Сорокин, 2020, с.376]. Страх конца света – один из коллективных архетипов, запечатленный в древнейших мифах, в которых мировые катаклизмы рассматриваются не как естественные явления природы, а как следствие нарушения законов человеческого общежития, выработанных божественным, то есть человеческим же разумом.

Шведский футуролог Н. Бостром назвал самые серьезные риски существования человечества как целого, провоцируемые современными технологиями: 1. ядерный холокост 2. жизнь в компьютерной симуляции, которая может быть выключена, – мы уже являемся симулированными умами, а не умами естественно развившихся существ; 3. плохо запрограммированный суперинтеллект или намеренно направленный на уничтожение человечества; 4. генетически сконструированный биологический объект – вирус конца света; 6. ошибочное применение молекулярных нанотехнологий («серая слизь»); 7. нечто непредвиденное, например, катастрофы в результате физических экспериментов на высокоэнергетичных ускорителях частиц [Бостром, 2002].

На эти вызовы активно откликнулась зарубежная и отечественная фантастика. Так, Д. Браун, автор знаменитого «Кода да Винчи», создает серию романов в жанре интеллектуального детектива, в каждом из которых он воспроизводит кошмары возможных глобальных катастроф вследствие полученных в Большом адронном коллайдере частиц с энергией, стократно превышающей взрыв атомной бомбы («Ангелы и демоны», 2000), или выведенного в лаборатории смертоносного вируса («Инферно», 2013), или созданного искусственного интеллекта, способного превратить людей в бесполезные придатки к цифровым гаджетам, уничтожить человечество и стать седьмой формой разумной жизни на Земле («Происхождение», 2017). Действие совершается в древнейших и прекраснейших центрах человеческой цивилизации: Рим, Флоренция, Венеция, Стамбул. Незыблемость артефактов, переживших исторические катаклизмы тысячелетий, внушает веру в несокрушимую жизнеспособность человечества. Героем, предотвращающим силой своих знаний и воли возникающие угрозы, является профессор искусствоведения, символ – знаток тайных обществ и мировых заговоров, что придает сценариям экзистенциальных рисков мистический и утопический характер, а критика технологических угроз весьма лояльна.

Если факторами надежды в зарубежной прозе апокалипсиса являются время и вера в победу человеческого разума, то в русской постапокалиптике факторы надежды – пространство и сила человеческого духа.

Футурология отечественной прозы, рассматривая угрозы существованию, неизменно обращается к первоисточнику – «Откровению Иоанна Богослова», определившего архитектуру произведений, посвященных идее конца мира. Толкователи Апокалипсиса выделяют три мотива, организующих повествование: мировой катаклизм, казни, претерпеваемые грешными народами, исход, – и 10 символических образов, развертывающих идеологию «Откровения»: среди них – престол Господа и его окружение, Книга, запечатанная семью печатями, Агнец, снимающий печати, 4 всадника, 3 зверя, Великая блудница-Вавилон, Новый Иерусалим, который «спустится с небес» на востоке, приняв братство праведников.

Более очевидна проекция «Откровения» в романе Т. Толстой «Кысь» (2000). Здесь и катаклизм, опустошивший мир, – Взрыв, и Последствия, сопоставимые с «казнями», претерпеваемыми оставшимися в живых, но не раскаявшимися грешниками, и Всадники – Красные санитары, и зверь, поселившийся в северных лесах, и т.д.

Главный символ «Откровения» – «книга, написанная внутри и отвне, запечатанная семью печатями» (Откр. 5:1), – принципиальный в организации романа Т. Толстой. «Написанная отвне», то есть автором – творцом романного мира, данного как древнее Слово – русская азбука. «Написанная внутри» – содержание, тайны которого открываются по мере снятия печатей Агнцем – голубчиком Бенедиктом – переписчиком, библиотекарем –

хранителем всей полноты Слова. Но, получив власть над книгой не *из руки Сидящего на престоле*, а из когтей Мурзы – второго Зверя, превращается в Антихриста – третьего Зверя Апокалипсиса.

М. Липовецкий отметил важную особенность романного мира Толстой, характерную и для современной прозы: «Взрыв создает мотивировку, позволяющую всю прошлую, настоящую и будущую историю, культуру, литературу России представить как *одномоментно существующие в едином постисторическом пространстве* – после катастрофы, уничтожившей всю цивилизацию и оставившей одни Последствия» [Липовецкий, 2003, с. 473]. Однако, кроме последствий остается география. «На севере – дремучие леса, бурелом, <...> На запад тоже не ходи. <...> Чего мне там надо? Чего я там не видел? Нешто там лучше? <...> На юг нельзя. Там чеченцы» [Толстая, 2007, с. 35]. В одной из чеченских сказок Толстой возникает образ вавилонской блудницы: будто на острове южного моря «девушка, один волос золотой, другой серебряный. Вот она свою косу расплетает, все расплетает, а как расплетет – тут и миру конец» [Толстая, 2007, с. 35]. И только восток обещает настоящие и будущие блага: «Там леса светлые, травы долгие, муравчатые, <...> синие реки играют, а на ветвях княжья птица Паулин» – знак азиатского вектора Исхода [Толстая, 2007, с. 35].

В романе В. Сорокина «Теллурия» (2013) время действия после «Третьей мировой войны» между христианским миром и исламом. Пространство действия – от Северной Америки до Японии, от Стокгольма и Брянска до Стамбула. В Европе, еще не оправившейся после бойни и разрухи, неотамплиеры отправляются на ракетах в крестовый полет, Ислам призывает вновь соплеменников к священной войне с погрязшей в содомских грехах Европой. Москва – «череп бывшей империи русских с призраками прошлого, именуемыми имперскими снами» [Сорокин, 2020, с. 17].

Ряд образов романа прямо отсылает к Иоаннову Откровению. Ключевые – два апокалипсических зверя. Первый «дракон о трех головах» – символ 300-летней Российской империи, которую сокрушили три «великих рыцаря» – Ленин, Горбачев, Путин. Гниющее тело страны-дракона развалилось на 15 республик. Среди них Московия от Смоленска до Рязани, Рязанская, где «Русью еще пахло», Тартария, Соединенные Штаты Урала, Барабин, Байкальская и Дальневосточная республики. «Через 60 лет после распада России дракон окончательно издох и перестал навсегда пожирать своих граждан» [Сорокин, 2020, с. 369]. Граждане же представляют собой «последствия» радиации, кибер- и генной инженерии: лилипуты и гулливеры, люди с песьими, рысьими и прочими звериными головами, роботы-бандиты, пролетарии-революционеры и т.д. В то же время на Востоке явился второй, еще более страшный зверь. В Апокалипсисе ему соответствует сам Антихрист, знаменующий конец света. Это некий француз Ж-Ф. Токар, который «в чине полковника крылатого легиона», подобно падшему с небес ангелу, обернувшись дьяволом, захватил лакомый кусочек бывшей России – Ойротию. «И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю, и ангелы его низвержены вместе с ним (Откр. 12:9). В образе Токара Сорокин использует также нацистскую символику: «Голубые шершни», «Черный эдельвейс» и др.

По свидетельству автора романа, Горный Алтай – четвертое и последнее в мире месторождение редкоземельного металла – теллура. По учению же француза Генона – это седьмой центр Примордиальной зоны, где впервые возникла человеческая цивилизация.

Имя узурпатора Токар в переводе с французского – «три черверти», а в медицинском обиходе – инструмент в виде клина для внутримышечных операций. Француз открыл промышленную добычу теллура и производство теллурических гвоздей – клиньев, вбиваемых в мозг человека с действием тяжелого наркотика. Счастливцев, получивший сияющий гвоздь, если не умрет во время операции, оказывается в любом желанном ему мире, будь это хрустальный дворец райского блаженства или загробный мир, где он встретится с дорогим ему покойником. Могучему соблазну зверя покорились две трети человечества. Последней сдалась Сибирь – Байкальская республика, открыв Транссиб для поездов с теллуриком в

третью четверть планеты. Узнав об этом, Токар, «странно вспрыгнул, издав звериный рык». Затем, поднявшись вертолетом на вершину Белухи, обозревает мир, «лежащий у его ног». Раскрыв «черные крылья на твердотопливных двигателях», он демоном спускается в долину с домиками алтайцев, где его «ждали и любили» – ведь теперь у них есть домики и стада скота, а их дети стараются овладеть французским языком, чтобы служить лакеями и наложницами у французских чиновников. Алтайцы угощают благодетеля, которого они называют «Черным аистом», любимой им чечевичной похлебкой, за которую продали они, как в библейской притче, свое право первородства и свою свободу.

Еще один райский уголок в мире романа Сорокина, претендующий на Новый Иерусалим, – тоже в Сибири. Три предприимчивых олигарха-сталиниста выкупили в Барабинской республике 126 км земли и возродили на ней СССР – Сталинскую советскую социалистическую республику – «сталинский рай» для поклонников и последователей вождя всех народов, для туристов со всего света. По желанию любого гостя в столице СССР – Новом Сталинграде ему вбивают теллуrowый гвоздь и, если он выживет, то встретится в теллуrowом трансе с самим «усатым божеством».

Истинный же путь к постапокалиптическому спасению – это путь назад – к нулевой точке человеческой цивилизации, откуда начнется ее возрождение. В финале романа после торжествующего гимна теллуру, ведущему человечество «к радости, счастью, бессмертию вверх! Вверх! Вверх!», Сорокин возвращает читателя на землю, в сибирский лес, куда сбежал от безумного мира русский мужичок: «срубил избушку, распахал землицы под огород, запаса барсучьим жиром, кабаньим салом, орехами, ягодами сушеными, облепихою, грибами солеными, погребок просторный вырыл, <...> кланяйся токмо солнышку, <...> пререкайся токмо с птицами лесными. Что еще человеку надо?» [Сорокин, 2020, с. 441].

Предметом другого романа В. Сорокина «Манарага» (2017), как в «Кыси» Т. Толстой, стала *книга*. Автор описывает еще одну угрозу человеческой цивилизации и культуре – книжный Апокалипсис – конец эры Гуттенберга. Не только вся бумажная книжная продукция превращается в кухонное топливо, но и бесценные раритеты, выкраденные, выкупленные из музеев и книгохранилищ, пожирает огонь жаровен, на которых готовят изысканные блюда для богачей планеты. Спасают эти сокровища от окончательного истребления три повара-асса – француз, африканец и русский, открывшие высокотехнологичное производство копирования раритетов миллионными тиражами для кухонных радостей людей *цифровой эры*.

Если действие счастливого эпилога этого романа совершается в пещерах горы Манарага, реальной высочайшей горы Северного Урала, то в романе Сорокина «Доктор Гарин» (2021) все пространство действия, кроме эпилога, занимает Алтай, начиная с высшей точки не только Алтая, но и Сибири – горы Белухи и кончая окрестностями Барнаула. Упоминаются Бийск и Камень-на-Оби.

В высокогорном элитном неврологическом санатории «Алтайские кедры» главврач – герой романа доктор Гарин, а его пациенты – бывшие президенты бывших великих держав Дональд, Ангела, Владимир, Эммануэль, Сильвио, рыжий Борис, Сю дзинь, страдающие в их более чем столетнем возрасте разного рода деменциями. Сорокин рисует карикатурные образы не великих людей, а неких «политических существ», прибегнув к сатирическому приему В. Маяковского в стихотворении «Прозаседавшиеся»: «людей половины», ловко передвигающиеся на ягодицах. Как объясняет этот феномен Ангела, будущих президентов такими выводят в генных инкубаторах, ибо политика – это не публичность, как уверены обыватели, а «принятие решений. И ответственность за них. <...> Но для того, чтобы принять решение, его надо *высидеть*. – Как яйцо!» [Сорокин, 2021]. Сановные гости Алтая за столом праздничного ужина славят благословенный край: «У нас было столько возможностей. Европа кишит санаториями, грязелечебницами, горячими источниками. Но мы выбрали именно санаторий в Алтайской Республике. И не ошиблись, друзья!» [Сорокин, 2021]. Только недолго длится красивый, сытый, целебный покой высокогорного санатория. Китай, Турция спровоцировали войну Казахстана с Россией, и первые ядерные тактические

бомбы крушат великолепные кедры. Спешно разместившись в просторных корзинах на мощных спинах роботов-великанов, врачи и пациенты «бегут от войны» на север в Барнаул. Их приключения на этом пути составляют содержание алтайского текста романа.

Не жалея красок, Сорокин охотно отмечает характернейшие детали живописных ландшафтов Чемала, Катунь, Оби, предлагает картинки будущего Барнаула – супер-сити, города-космополита. На благодатных землях Алтая писатель возрождает и обустроивает то замок новых русских графов Данилы и Саввы, то резной терем и богатое имение помещицы-великанши Марфушки; нашли на берегу Катунь абсолютную свободу от государства и общественной морали анархисты, поклоняясь Матери-анархии, умалившейся до куколки Барби, изучившей, однако, ползая по страницам, труды Кропоткина и Бакунина. Не забыл Сорокин непроходимые болота Троицкого района, где обосновалось племя «чернышей». Это искусственно выращенные люди, покрытые звериной шерстью, наделенные звериной мощью для работы в экстремальных природных условиях Сибири и Севера. В хаосе войн они, брошенные на произвол судьбы, размножились, откочевали на юг, создали свою религию, обряды, вождей, армию, вооруженную топорами и арбалетами, и концлагерь, где содержат похищаемых ими мужчин любой национальности для обслуживания их странного культа.

Таким образом, Алтай представлен в романе как оптимально благодатная и открытая территория для возрождения, устройства и сохранения в одномоментном пространстве-времени исторического наследия бывшей России от первобытной дикости до самых продвинутых технологий. Защищать это наследие в эпоху перманентных войн приходится с помощью новейшего вооружения как от внешних, так и от внутренних завистливых соседей.

В. Пелевин в романе «Transhumanism ins» сам дает читателям объяснение термина: «Как видно из структуры слова, речь шла о преодолении человеческой ограниченности, улучшении нашей породы и избавлении от болезней, старости и смерти. Трансгуманизм должен был основываться на достижениях науки» [Пелевин, 2021, с. 25 – 26]. И далее автор подробно развивает эту идею, ссылаясь на опыт Беляевского профессора Доуэля, продолженный фантастикой С. Клиффорда, А. Кларка и, в частности, Дэна Брауна («Происхождение»).

Постчеловечество В. Пелевина, пережив карбоновую эру высококачественных полимеров и ядерных войн, обрело стабильность, обеспеченную новым государственным устройством и новейшими технологиями, чтобы закончить на этом свое реальное существование. Искусственный интеллект (далее ИИ) Пелевина питается энергией человеческих мозгов, извлеченных из телесной смертной оболочки черепа, сохраняя бессмертие тому, что называется личностью, в резервуарах с питательным раствором, называемых в народе «банками». Поскольку мозговая энергия вырабатывается в процессе интеллектуально-творческой и эмоциональной деятельности человека, ИИ неумоимо воспроизводит цифровую анимацию человеческого мира по следам исторической памяти «банкиров». Это некая забавная смесь неофеодализма с князьями, дворянами, помещиками и холопами-биороботами, тоталитарного необоштивизма и «новых зеленых», очистивших планету «от карбона, эмиссий, отходов, выхлопов», вернувшись к конной тяге. «Цивилизация ужималась, становясь простой и экономичной, человек возвращался к природе, ... – но уже со встроенным в голову социальным имплантом» [Пелевин, 2021, с. 62], через который банкиры осуществляют функции цензуры, идеологической обработки и потребительского маркетинга. «Зеленая эра», Россия – «Доброе государство», США – СССР – Соединенные Сейф Спейсы (безопасные пространства для ЛДБГ и других маргиналов). Никакого перенаселения, человечество оптимизировано до размеров, достаточных, чтобы обслуживать касту банкиров.

В пространстве действия романа названы Лондон, пустыня Невада, где в глубинных шахтах и бункерах хранятся банки с мозгами богатых избранных. В Москве сосредоточены производство, обучение и развлечения человекообразных. Наконец, *Сибирь*, причем, сибирский топоним концентрирует наиболее позитивные образы последних гомо сапиенс и, главное, возможности *исхода* из ада компьютерной симуляции, то есть хранит

былой модус воли. В то время как в московских гниющих усадьбах доживает свой век захудалое дворянство, мечтая о бессмертии в банках, в Сибири процветают обширные фермерские хозяйства; скоморохи, спасшиеся от имплантов, потешаются над банкирами. Героиня первой главы Маня, вскормленная на сибирской ферме, толстощекая, пышущая здоровьем и еще обладающая здравым рассудком, стала избранницей мнимого правителя всей планеты Гольденштерна в его смертельных играх, посредством которых ИИ «разгоняет» мозги в банках, но сумела освободиться от его диктата и принять смерть как счастливый исход. Такой же исход, но уже как сознательный протестный акт выбирает и герой последней, «человеческой» главы романа «Митина любовь» (бунинский интекст) – хозяин сибирского поместья. Новый Митя, использовавший для своих утех биоробота – холопку Нютку и погубивший ее, мается чувством вины. Проникнув через чип в программу всегда счастливых биороботов, он обнаруживает, что единственным их желанием, вопреки всеобщей жажде бессмертия, является счастье покоя смерти. Как вызов идеям трансгуманизма, как исход из мира компьютерной симуляции пелевинский герой-сибиряк в своем свободном выборе совершает массовое самоубийство вместе с холопами под колесами поезда.

В последней главе романа один из правителей-банкиров, которому предназначено высшей расой земли (ИИ) симулировать жалкую роль представителя идеала человеческого совершенства, обозревает снежную сибирскую даль: «Он чувствовал гордость за страну – за каждый метр ее бесконечного белого простора» [Пелевин, 2021, с. 535] В то же время именно на сибирских просторах вождь Доброго государства наблюдает испытание нового оружия, способного уничтожить даже хранилища мозгов банкиров, так что в случае применения этого оружия погибнет и ИИ, а с ним исчезнет и память о существовании разумных форм жизни на планете Земля. В финале романа ИИ являет себя безобразным чудовищем с рогами и хвостом, возвращая читателя к Откровению Иоанна Богослова.

Таким образом, в самых страшных картинах постапокалипсиса Сибирь, Алтай предстают пространством свободы – есть куда отступать россиянам, краем неистощимых природных богатств, и, главное, надежных человеческих ресурсов, наконец, заветным хранилищем исторического и культурного наследия российских народов. По воспоминаниям Святослава Николаевича Рериха, Николай Константинович считал, что духовное возрождение России придет из Сибири, «в Сибири будет пребывать мощь русская», «Алтай и Сибирь несут в себе огромные силы и возможности» [Рерих и Алтай, 2020].

Литература

1. Бостром Н. Угрозы существованию. Анализ сценариев человеческого вымирания и связанных опасностей. // Nick Bostrom. Existential Risks. Analyzing Human Extinction Scenarios and Related Hazards. [Published in the Journal of Evolution and Technology, Vol. 9, March 2002. First version: 2001] Перевод: А.В. Турчин – Электронный ресурс: <http://www.humanextinction.ru/>
2. Липовецкий М.Н. Татьяна Толстая // Лейдерман Н.Л. и Липовецкий М.Н. Современная литература 1950 – 1990-е годы: В 2-х т. – Т. 2, с. 467 – 478 – М.: ИЦ Академия, 2003. – 688с.
3. Пелевин В.О. Transhumanism ins / Виктор Пелевин.– М.: Эксмо, 2021.– 208 с.
4. Рерих и Алтай. Сборник. – Новосибирск: ИЦ Россазия. – 2020. – 168 с.
5. Сорокин В.Г. Теллурия. / Владимир Сорокин.– М.CORPUS, 2020. – 412 с.
6. Сорокин В.Г. Доктор Гарин. – М.: CORPUS, 2021. – 544 с. Электронный ресурс: https://fictionbook.ru/author/vladimir_sorokin/doktor_garin/read_online.htm/
7. Толстая Т.М. Кысь. – М.: Эксмо, 2007 – 416 с.

Н.А. Колупаева, И.А. Бедарева

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СКАЗКЕ В.М. ШУКШИНА «ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ»

Горно-Алтайский государственный университет, Горно-Алтайск

Аннотация: В данной статье рассматриваются фольклорные элементы в сказке известного советского писателя В.М. Шукшина «До третьих петухов». При анализе сказки выявляются черты, схожие с русским народным творчеством. В статье мы обратились к работам В. Проппа, который выделил элементы волшебной сказки, и отметили, какие из них совпадают со сказкой Шукшина.

Ключевые слова: сказка, В.М. Шукшин, фольклор, фольклорный элемент.

N.A. Kolupaeva, I.A. Bedareva

FOLKLORE ELEMENTS IN V.M. SHUKSHIN'S FAIRY TALE "BEFORE THE THIRD COCKS"

Gorno-Altai State University, Gorno-Altai

Summary: This article examines folklore elements in the fairy tale of the famous Soviet writer V.M. Shukshin "Before the Third Cocks". When analyzing the fairy tale, features similar to Russian folk art are revealed. In the article, we turned to V. Propp, who highlighted the elements of the fairy tale and noted which of them coincide with Shukshin's fairy tale.

Keywords: fairy tale, V.M. Shukshin, folklore, folklore element.

Василий Макарович Шукшин является одним из выдающихся творческих людей в СССР и современной России. Многие знают его как актера, режиссера и писателя. К его личности проявляется большое внимание и до сих пор. Существуют многочисленные исследования его творчества учёными.

Шукшин В.М. написал большое количество произведений. Из них выделяются два романа, различные повести и рассказы, но помимо этого он написал две сказки: «До третьих петухов» и «Точка зрения». Изучение отдельных произведений Шукшина продолжается и до сих пор. Например, работа Вовченко В.С, Халиной Н.В. «Киноповесть В.М Шукшина «Калина красная»: метаморфозы трагического сознания в эстетике Шукшина» [Вовченко, Халина, 2019, с.298 – 305] или статья Шишкиной И.Е. «Образ анти-родового человека в рассказе В.М. Шукшина «Крепкий мужик»». [Шишкина, 2020, с.86 – 93]

Так же внимание исследователей привлекает и сказка «До третьих петухов». Например, работа Ольховой А.Ю. «Запрет смеха» в повести-сказке Шукшина В.М. «До третьих петухов», в которой автор рассматривает значение запрета в фольклорной сказке о Несмеяне и повести-сказке Шукшина. [Ольховая, 2009, с.161 – 167] В работе Дурова А.А. «Художественное воплощение философии народной культуры (по повести-сказке В.М. Шукшина «До третьих петухов»)» рассматривается способность народной культуры к созиданию органического единства на всех уровнях и во всех сферах природного, человеческого и культурного бытия. Автор отмечает, что в данной сказке образы зла являются разрушителями, а образы добра – созидателями органического единства. [Дуров, 2009, с.61 – 66]

Изучение повести-сказки Шукшина В.М. «До третьих петухов» действительно вызывает достаточно большой интерес у исследователей. В основном рассматриваются элементы, которые так или иначе связаны с фольклором, народной культурой и т.п. В нашей работе мы также решили проследить, какие фольклорные элементы встречаются в данной повести-сказке.

Новизна работы заключается в том, что мы анализируем повесть-сказку Шукшина и сопоставляем ее с народной, опираясь на исследования Проппа В.Я., и выделяем элементы, которые автор заимствовал в фольклоре.

Произведение «До третьих петухов» сам автор определил, как сказку, то есть в ней априори имеются фольклорные элементы. Сказки, по Проппу В.Я., делятся на кумулятивные, о животных, растениях, неживой природе и т.д. В нашем случае произведение Шукшина стоит отнести к волшебной сказке.

В названии повести-сказки Шукшина уже можно проследить так называемую «народность». Есть такое поверье, которое знакомо многим из устного народного творчества, гласящее, что петухи с ночи до утра поют три раза. Первый – около 00:00, второй раз около 4:00 и третий раз в момент восхода солнца. После второго возгласа считалось, что вся нечистая сила уходила, так как третьи петухи – это смерть для них.

Главный персонаж повести-сказки Шукшина – Иван-дурак – один из популярнейших героев русских волшебных сказок, вокруг которого и разворачивается основное действие.

В русских народных сказках часто встречается такой сюжет, когда главного героя отправляют за чем-либо и куда-либо. Так и у Шукшина, Ивана отправляют за справкой, которая подтвердит, что он – умный.

Шукшин заимствует у народной сказки и композицию, переключку с фольклором которой очевидна:

зачин: как-то в одной библиотеке...;

завязка: герои художественных произведений обсуждают Ивана-дурака и решают отправить его за справкой;

основное действие: путь Иван к мудрецу через испытания;

кульминацией является момент, где Иван начинает общаться с мудрецом, требуя справку;

развязка: герой получает печать вместо справки и возвращается домой.

Пропп В.Я. в книге «Морфология волшебной сказки» выделяет 31 функцию действующих лиц. [Пропп, 2001, с. 147] Сопоставление повести-сказки «До третьих петухов» с фольклорной сказкой позволило выделить сходные функции Ивана-дурака и действующих лиц из народной сказки.

1. Непосредственная отсылка героя в какое-либо место: Ивана-дурака отправляют за справкой к мудрецу. В этом случае герой относится к героям-искателям.

2. Герой выспрашивается, подвергается давлению, чем подготавливается к получению им волшебного средства от помощника: Иван попадает в лес к избушке Бабы Яги. Сначала Яга выспрашивает у героя разную информацию. Затем она просит его построить ей коттедж, но Иван отказывается. Далее в сюжете появляются дочь Бабы Яги и ее жених – змей Горыныч, с которыми Иван вступает в спор. В конце Горыныч просит его подтвердить то, что Иван заслуживает справку. Когда тот подтверждает, Горыныч пинает Ивана, отпуская его к мудрецу.

Волшебного средства Иван не получает, но в контексте этой сказки можно предположить, что волшебное средство – это услуга: пинок от Горыныча в сторону мудреца. После этого Иван идет к чертям, которые, осуществив ряд испытаний, дают ему черта-проводителя.

3. Герой реагирует на действия будущего дарителя: Иван помогает чертям ворваться в монастырь; отказывает Яге и т.п.

4. Герою предлагается сложная задача: Яга просит Ивана удалить усы с лица ее дочери взамен на метлу, но герой отказывает; черти просят помочь им пройти в монастырь, предлагают станцевать «Камаринскую»; Мудрец задает вопрос Ивану, чтобы оценить его умственные способности и просит помочь рассмешить Несмеяну.

5. Задача решается: Иван танцует и помогает чертям. Иван не отвечает на вопрос мудреца, но задает свой и тем самым получает печать. Несмеяна рассмеялась.

6. Объект поисков добывается при помощи других персонажей: как уже было отмечено выше, черти ведут Ивана к мудрецу.

7. Герой спасается от преследователя бегством или с помощью другого персонажа: от чертей Иван убегает самостоятельно, но, попадая снова к Бабе Яге, подвергается угрозам от Горыныча и его спасает донской Атаман.

8. Герой доставляется к месту прежнего нахождения: Атаман вместе с Иваном попадают обратно в библиотеку – место, откуда началось действие повести-сказки.

9. Герой возвращается: Иван после обретения печати возвращается домой и проходит через все прежние места еще раз: черти в монастыре; пень, где сидит Медведь; избушка Бабы Яги; библиотека.

В русских народных сказках часто встречаются второстепенные персонажи, выполняющие определенные функции. У Шукшина это Баба Яга и Горыныч, выступающие в качестве антагонистов, Медведь, являющийся помощником, чертей и Мудреца можно рассмотреть и в качестве дарителей, и в качестве антагонистов.

Иван проходит обряд инициации (посвящения), достаточно распространенный в народных сказках, о чем свидетельствует ряд фактов. Иван попадает в лес, который в фольклоре обозначается как «потусторонний мир». В лесу он встречается избушку Бабы Яги, Медведя и чертей. Черти, как известно, жители Ада. В этой сказке они овладевают целым монастырем и монахами, что подтверждает их власть именно в потустороннем мире. Иван проходит через все эти испытания. Получает печать и возвращается домой. В начале сказки мы видим глупость, несообразительность Ивана, но в финале, пройдя через трудности, он обретает умение выходить из сложных ситуаций, становится хитрость, зрелым, умным.

К фольклорным элементам относится и стиль написания сказки. Шукшин сочетает лексику XIX века с лексикой XX века: герои различных произведений разговаривают в рамках литературного языка, при этом употребляют выражения разговорного стиля: «закрой хлебало»; «крыса конторская»; «поорешь» и т.д. А, например, речь библиотекаря герои понимают с трудом, так как она использует выражения, характерные для современного на тот момент времени: «Да нет, – говорила библиотекаря, – я думаю, это пшено. Он же козел... Пойдем лучше потопчемся. А? Нет, ну он же козел. Мы потопчемся, так? Потом пойдем к Владику... Я знаю, что он баран...».

Шукшин использует и сказочные формулы, которые распространены в фольклоре:

В зачине используется выражение «Как-то в одной библиотеке», которое указывает на то, что действие произошло не в последнее ближайшее время. Так же эта формула указывает на пространственный ориентир.

В середине сказки используются медиальные формулы, которые указывают на продолжительность, место действия: «И пошел он, куда глаза глядят...»; «Шел он, шел...»; «А Иван пошел опять темным лесом...» и т.п.

В конце мы видим также известную формулу: «Тут и сказке нашей конец».

Немаловажно здесь такое средство выразительности как повтор. С помощью него автор придает сказке народный оттенок: «Шел, шел...»; «Ну, заходи, заходи...»; «...дурак и дурак...»; «...долго-долго...»; «Я счас такое устрою!.. Такое счас устрою!» и т.п.

Таким образом, можно отметить наличие в повести-сказке Шукшина В.М. «До третьих петухов» большое количество фольклорных элементов, которые приближают авторскую сказку к народному творчеству: название сказки связано с народными поверьями; главный герой – известный фольклорный персонаж Иван-дурак; композиция перекликается с композицией волшебной сказки; функции действующих лиц заимствованы в большей степени из народной сказки; обряд инициации; сказочные формулы и другое.

Литература

1. Шукшин В.М. «До третьих петухов» // Советская Россия. – М., 1980. – 98 с.

2. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки // Научная редакция, текстологический комментарий И.В. Пешкова. – М., 2001. – 192 с.
3. Вовченко В.С., Халина Н.В. «Киноповесть В.М. Шукшина «Калина красная»: метаморфозы трагического сознания в эстетике Шукшина» // Алтайский фронт В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад. – Барнаул, 2019. – 298 – 305 с.
4. Шишкина И.Е. «Образ анти-родового человека в рассказе В.М. Шукшина «Крепкий мужик» // Восточнославянская филология. Литературоведение. – Горловка, 2020. – 86 – 93 с.
5. Ольхова А.Ю. «Запрет смеха» в повести-сказке В.М. Шукшина «До третьих петухов» // Филология и человек. – Барнаул. – 2009. – 161 – 167 с.
6. Дуров А.А. Художественное воплощение философии народной культуры (по повести-сказке В.М. Шукшина «До третьих петухов») // Вестник Ставропольского государственного университета. – Ставрополь. – 2009. – 61 – 66 с.

Е.В. Лебедева

ЖАНРОВОЕ И КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПУБЛИЦИСТИКИ

Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА

(НА ПРИМЕРЕ ЗАМЕТКИ «РУЧЕЕК ЖУРЧАЩИЙ»)

Алтайский государственный университет, Барнаул

Аннотация: В статье предложен анализ жанровой и композиционной структуры публицистического текста Г.Д. Гребенщикова «Ручеек журчащий», в ходе которого в качестве базовых элементов жанровой структуры текста выявлен синтез жанра заметки, репортажа и рассказа. Установлены основные способы композиционного развертывания текста, представленные приемом контраста на смысловом, композиционном и языкоstileвом уровне, реализация которого стала возможной благодаря использованию автором таких стилистических средств, как оксюморон, контрастные эпитеты, нисходящая градация, позволившие передать авторские переживания.

Ключевые слова: Г.Д. Гребенщиков, художественная публицистика, жанровое своеобразие, композиционные приемы, средства выразительности.

E.V. Lebedeva

GENRE AND COMPOSITION ORIGINALITY OF GEORGE GREBENSTCHIKOFF'S PUBLICISTICS

(BY THE EXAMPLE OF THE NOTE "THE BABBLING BROOK")

Altai State University, Barnaul

Summary: The article proposes an analysis of the genre and compositional structure of the note by George Grebenstchikoff "The Babbling Brook", in which the synthesis of the genre of a note, a reportage, and a story was revealed as the basic elements of the genre structure of the text. The main methods of compositional deployment of the text are established, represented by the method of contrast at the semantic, compositional, and stylistic levels, the implementation of which became possible due to the use of such stylistic means as oxymoron, contrasting epithets, descending gradation by the author, which made it possible to convey the author's experience.

Keywords: George Grebenstchikoff, artistic journalism, genre originality, compositional techniques, means of expression.

Творчество Г.Д. Гребенщикова неоднократно было объектом изучения современных исследователей (Черняевой Т.Г., Горбенко А.Ю., Левашовой О.Г., Санниковой А.А., Чернышовой Т.В. и др.) [Черняева, 1997, 2002; Горбенко, 2017; Левашова, 2008; Санникова,

2006; Чернышова, 2018а, 2018б], и со временем интерес к его произведениям только возрастает. Однако, помимо художественной литературы, Гребенщиков занимался еще и публицистикой, и изучение работ, посвященных его творчеству, показало, что публицистика Гребенщикова довольно редко фигурирует в научных исследованиях.

Данная статья посвящена результатам исследования текста «Ручеек журчащий» в двух аспектах: жанровом и композиционно-смысловом. Этот публицистический текст из цикла «Мимолетные безделицы» был написан в 1916 году. Анализируя статью «Ручеек журчащий», мы заметили трансформацию жанра заметки как на композиционном уровне текста, так и на его лексико-стилистическом уровне.

О жанровом своеобразии текста Г.Д. Гребенщикова.

Валгина Н.С. разделяет тексты на художественные и нехудожественные, к нехудожественным текстам она относит тексты массовой информации. Признаками же нехудожественных текстов она называет установку на однозначность восприятия, отсутствие эстетической функции и др., однако отмечает, что «роль эмоционально-риторических структур характерна для текстов художественных, хотя она вполне ощутима и в текстах массовой коммуникации (в частности – в газетах), где принципиально важна установка на воздействующую функцию речевых средств и текста в целом» [Валгина, 2003, с. 77].

В различных источниках указывается, что, помимо информационной функции, тексты СМИ выполняют еще и воздействующую функцию, и здесь большую роль играют экспрессивные средства выразительности, в обилии представленные в «Ручейке журчащем». Но интересно то, что сам автор называет свое произведение **заметкой**: *«В этой заметке я беспорядочно сцеляю мысли и слова ...»*.

Об особенностях жанровой формы текста «Ручеек журчащий»

1. Заметка.

Исследователи отмечают, что заметка – это информационный жанр, отличающийся краткостью изложения, нейтральной лексикой и отвечающий на вопросы что? где? когда? произошло, но не отвечающий на вопрос «почему?», то есть не дающий авторской аналитики. «Не излагается ход этого изучения, авторские эмоции, которыми оно сопровождалось, и т.п.» [Тертычный, 2000].

Коротким сообщением и центром повествования в анализируемом тексте является смерть харьковца, Ивана Величко. Вокруг этого события и построены размышления автора. Но об отсутствии субъективной оценки здесь нельзя сказать однозначно. Изначально Гребенщиков действительно описывает факт смерти, используя нейтральную лексику: *«Он ранен был в бедро с раздроблением таза и с повреждением полости живота, где вместе с осколками снаряда были найдены куски его шинели и гимнастерки»*. Однако следом же мы читаем: *«Он умирал, протестуя против смерти, и это было самое тяжкое. Глаза его горели и блестели и с жадностью следили за окружающими людьми»*.

2. Репортаж.

Репортаж – это информационный жанр журналистики, в котором события передаются через восприятие автора. «Характерные особенности жанра – оперативность, динамичность, наглядность происходящего, активно действующее авторское «я», которое помогает создавать так называемый «эффект присутствия», позволяет читателю как бы находиться рядом с репортером и вместе с ним видеть, ощущать событие» [Краснянский, 2006, с. 86].

И анализируемом тексте автор также указывает на личное присутствие внутри ситуации через форму личного местоимения 1 лица мн. числа и притяжательного местоимения мн. числа (*мы стоим вблизи позиций, наши жилища, мы обедали*) и выступает в роли наблюдателя за происходящими событиями (*я наблюдал смерть одного харьковца, я беспорядочно сцеляю мысли и слова*).

3. Рассказ.

Рассказ – это жанр с простой фабулой, как правило, имеющий одну сюжетную линию. Обычно рассказчиком является либо сам автор, либо лирический герой. «Основным признаком новеллы (рассказа) как жанра является твердая концовка. ... Иной раз описания одной ситуации достаточно для тематического заполнения новеллы» [Томашевский, 1996, с. 244].

В нашем случае сюжет действительно описывает одну сюжетную линию (смерть харьковца), вокруг которой разворачиваются мысли автора: *«Но скоро рассказчик продолжал, и снова все стали смеяться и шуметь. Жизнь не желает поддаваться мрачным думам и печалью. На то она и жизнь. И вот что я хотел отсюда заключить».*

Также по своей структуре «Ручеек журчащий», скорее, напоминает рассказ, в котором есть **вступление в виде предложения, вводящего тему** («в начале войны нельзя было смириться с мыслью, что люди должны и могут так внезапно и так просто и так мученически умирать»), **описание самих событий** (смерть харьковца) и **выводы** («и вот что я хотел отсюда заключить»). То есть, по структуре – это не просто заметка в традиционном журналистском понимании, а, скорее, рассказ-рассуждение, рефлексия по поводу увиденного и пережитого.

Таким образом, автор, намеренно или ненамеренно, ошибочно определяет свое произведение как заметку. Но отличия от традиционного жанра заметки на этом не заканчиваются.

О некоторых композиционных приемах организации текста Г.Д. Гребенщикова

Основным приемом композиционного развертывания анализируемого текста является **прием контраста**, реализуемый и в структурно-логической организации текста, и в его лексико-стилистическом оформлении. Рассмотрим использование этого приема на примере следующих контрастных высказываний:

1) *«... мы любим **красивою живой иллюминацией ракет на боевой линии**».*

Речь идет о взрывах, ракетах, однако относительно этого Гребенщиков использует такие определения, как «красивый», «живой», «иллюминация».

Красивый – приятный на вид, отличающийся правильностью очертаний, гармонией красок, тонов, линий и т.п. [Кузнецов, 1998].

Живой – яркий, выразительный; образный [Кузнецов, 1998].

Иллюминация – декоративное освещение зданий, улиц по случаю какого-л. торжества, праздника [Кузнецов, 1998].

Данное описание – это **контраст внутреннего состояния повествователя от восприятия внешнего действия** – «*красивая живая иллюминация ракет*» и **места действия**: «*на боевой линии*» (**красота, несущая смерть**). Это противопоставление может нам сказать о **противоречивом состоянии души самого автора**.

2) *«Это не храбрость, даже не привычка – это просто притупление нервов и несколько **болезненное равнодушие**, общий человеческий психоз, созданный тремя годами омерзительной военной обстановки».*

Болезненный – причиняющий боль [Кузнецов, 1998].

Равнодушие – состояние равнодушного человека, безучастное, лишенное интереса, пассивное отношение к окружающему [Ушаков, 2000].

В данном высказывании мы также отмечаем противоречие, вербализованное при помощи оксюморона, так как безразличие предполагает отсутствие каких-либо эмоций, но болезненное восприятие мира никак не может быть равнодушием.

Описывая отношение к войне, автор четко выражает свою позицию, используя прилагательное «омерзительный», что является высшей степенью неприязни, отвращения («*омерзительная военная обстановка*»).

3) *«...в начале войны нельзя было смириться с мыслью, что люди должны и могут так внезапно и так просто и так мученически умирать».*

Во-первых, опять мы видим контрастность в использовании эпитетов, характеризующих смерть: в одном предложении сопоставляются **контрастные по семантике и стилю** языковые единицы: «внезапно», «просто» и «мученически».

А во-вторых, этот контраст выражен при помощи приема **нисходящей градации, фиксирующий трагизм смерти: так внезапно и так просто и так мученически умирать, где «внезапно»** – «наступивший, происшедший вдруг, неожиданно; непредвиденный» [Кузнецов, 1998]; **«просто»** – «не требует усилий, не представляет затруднений.» [Кузнецов, 1998]; **«мученически»** (от слова «мученик») – тот, кто подвергается мучениям, страданиям [Кузнецов, 1998].

Далее смысловое противопоставление концентрированно передается законченными высказываниями как итогом авторской рефлексии:

4) Сначала автор дает оценку психологического состояния участников события через контраст этических категорий («храбрость», «привычка») и внутреннего (психического) состояния участников военного действия: *«Это не храбрость, даже не привычка – это просто притупление нервов и несколько болезненное равнодушие, общий человеческий психоз ...»*. Затем фиксирует состояние привыкания, приспособления к ситуации: *«А потом все стало обыденным явлением, и люди уже равнодушно смотрят на громадные цифры потерь»* – чтобы выжить в нечеловеческих условиях, герой должен принять их как обыденные, человеческие, привычные.

Помимо этого, существует контрастность в повествовании, причем мы связываем это с воздействующей функцией публицистического текста Г.Д. Гребенщикова. Автор как бы чередует эмоционально-окрашенные и нейтральные высказывания: в нейтральных по стилистической тональности фразах мы наблюдаем **описание событий**, а в эмоционально-окрашенных – **авторскую оценку происходящего**. Приведем несколько примеров:

1. Привыкание к жизни на фронте как бы выводит человека из живого мира природы, что представляется автору «невероятным»: удобная, сытая, беспечная жизнь на фронте контролируется смертью, нависшей над целыми армиями.

1) *«За последний год кризисов в тылу и бездействия на фронте – жизнь здесь стала сравнительно более удобной, сытой и беспечной»*: прием контраста представлен через противопоставление таких понятий, как *кризисы в тылу и бездействия на фронте и жизни на фронте*, которая стала *сравнительно более удобной, сытой и беспечной*;

2) *«И только теперь опять, начиная с рокового 18 июня, смерть с прежней жестокостью повисла над целыми армиями, и ее призраки на фоне ярких красок лета, на рубеже свободной, обновляющейся жизни кажутся слишком невероятными, потому что жизнь всегда звучит призывной песней, а природа вечно ткет свои красивые узоры»*: смерть, *жестко нависшая над целыми армиями*, контрастирует с бесконечной жизнью природы, ткущей свои *красивые узоры*.

2. Несовместимость способов поддержания жизни и ограничение в воде как источнике всего живого; контраст между *неутоленной жаждой* (в прямом и переносном смысле) и необходимостью покинуть этот мир:

1) *«Его жизнь поддерживали долго. Делали для этого все, но не давали воды»*.

2) *«Больно сжималось сердце и наворачивались слезы от глубокой, бездонной тоски о том, что человек с такой неутоленной жаждой должен покинуть этот мир <...>»*.

3. Сочетание нейтрального и эмоционально-окрашенного повествования встречается даже в рамках одного предложения: *«Была очень маленькая пауза, но в ней почуялось, / что смерть прошла тихонько возле нас и холодом своим пахнула в души»*. Здесь мы видим, что во второй части предложения автор для передачи охватывающих его эмоций переходит на стихотворную форму изложения, используя ямб: *что смерть прошла тихонько возле нас и холодом своим пахнула в души*.

Проведенный анализ позволяет сделать некоторые выводы об особенностях жанровой формы заметки Г.Д. Гребенщикова «Ручеек журчащий».

Автор выходит за рамки канона жанра заметки, произведение представляет собой синтез нескольких жанров – заметки, репортажа и рассказа. Он берет из этих жанров те черты, которые смогли передать его мысли. «Ручеек журчащий» – это короткое сообщение, центральной темой которого является смерть сослуживца, а из этого события вытекает авторская рефлексия как реакция на размышления по поводу волнующей его темы. Жанр репортажа привнес в произведение Гребенщикова включенность в событие, таким образом автор предстает как участник и соучастник происходящего. Из жанра рассказа взят образный характер повествования, экспрессивность, красноречивость.

В качестве основных приемов создания выразительности автор использует контраст в композиционном, стилистическом и смысловом развертывании текста, оксюморон как сталкивание в пределах одного высказывания несопоставимых понятий, нанизывание эпитетов, нисходящую градацию, позволившие автору передать глубокие и контрастные переживания, испытываемые им при описании осмыслении положения человека на фронте.

Литература

1. Валгина Н.С. Теория текста. – М., 2003. – С. 74 – 96.
2. Горбенко А.Ю. Деревня как «цитата» из романа: от хронотопа к топониму в утопическом житнетворчестве Г.Д. Гребенщикова // Геопозитика Сибири и Алтая в отечественной литературе XIX – XX веков: сб. науч. ст. / отв. редактор А.И. Куляпин. – Барнаул, 2017. – С. 12 – 25.
3. Краснянский Д.Е. Теория и практика массовой информации: пособие по изучению дисциплины. – М., 2006. – С. 77 – 97.
4. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. – СПб., 1998. URL: <http://www.gramota.ru/slovari/info/bts/>
5. Левашова О.Г. Топологические оппозиции в романе Г.Д. Гребенщикова «Братья Чураевы» // Алтайский текст в русской культуре: мат. третьей регион. науч.-практич. конф. – Барнаул, 2008. – Вып. 3. – С.17 – 24.
6. Санникова А.А. Чураевка как идеал русской общины (культурно-просветительская деятельность Г. Д. Гребенщикова) // Алтайский текст в русской культуре: материалы третьей региональной науч.-практич. конф. – Барнаул, 2006. – Вып. 3. – С. 18 – 28.
7. Тertyчный А.А. Жанры периодической печати: учебн. пособие. – М., 2000. 310 с. URL: <http://evartist.narod.ru/text2/04.htm>.
8. Толковый словарь русского языка/ под ред. Д.Н. Ушакова. – М, 2000. URL: <https://ushakovdictionary.ru/>
9. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – С. 243 – 256.
10. Чернышова Т.В. Композиционно-стилистические средства гармонизации текстов публицистического дискурса: в поисках утраченного диалога // Филология и человек. 2018а. – № 2. – С. 84 – 98.
11. Чернышова Т.В. Смысломоделирующие функции сравнений в рассказах Г.Д. Гребенщикова: опыт функционально-стилистической интерпретации // Сибирский филологический журнал. – 2018б. – С. 30 – 41. DOI: 10.17223/18137083/62/3.
12. Черняева Т.Г. Г.Д. Гребенщиков в дореволюционной литературе Алтая (к проблеме становления регионального литературного процесса) // Культура и текст. – 1997. – № 2. – С. 93 – 96.
13. Черняева Т.Г. Начало творческой биографии Г.Д. Гребенщикова // Алтайский текст в русской культуре: мат. науч. семинара. – 2002. – Вып. 1. – С. 36 – 47.

Д.В. Марьин

ПАРАГРАФЕМНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЭПИСТОЛЯРИИ В.М. ШУКШИНА

Алтайский государственный аграрный университет, Барнаул

Аннотация: В статье на примере анализа цикла писем В.М. Шукшина к М.С. Якутиной показана роль цвета чернил (как одного из параграфемных) в интерпретации писем и их презентации в процессе издательской деятельности и музейном экспонировании. Автор доказывает, что в письмах В.М. Шукшина к М.С. Якутиной, разный цвет чернил создает целый спектр семантических связей и интертекстуальных переключек, который позволяет писателю и кинорежиссеру полнее эксплицировать собственные мысли, чувства, впечатления от сновидений и воспоминания, навеянные общением с другом молодости.

Ключевые слова: русская литература, текстология, эпистолярный, жизнь и творчество В.М. Шукшина, параграфемные элементы.

D.V. Maryin

PARAGRAPHEMIC ELEMENTS IN THE EPISTOLARY OF V.M. SHUKSHIN

Altai State Agricultural University

Summary: In the article, using the example of the analysis of a cycle of letters by famous Russian writer and film director V.M. Shukshin to M.S. Yakutina, the author shows the role of ink color (as one of the paragraphemic elements of the epistolary text) in the interpretation of letters and their presentation in the process of publishing and museum exhibiting. The author proves that in the letters of V.M. Shukshin to M.S. Yakutina different ink colors create a whole spectrum of semantic connections and intertextual echoes, which allows the writer and filmmaker to more fully explicate his own thoughts, feelings, impressions of dreams and memories, inspired by the communication with a friend of his youth.

Key words: Russian literature, textology, epistolary, life and work of V.M. Shukshin, paragraphemic elements.

В лингвистической литературе средства шрифтового, цветового и прочие графические элементы выделения и варьирования называются параграфемными элементами (см., например, [Григорьева, 2003, с. 68]). Эпистолярный В.М. Шукшина позволяет продемонстрировать влияние параграфемных элементов на интерпретацию нехудожественных (документальных) текстов. Несколько эпистолярных текстов Шукшина, в том числе эпистолярный цикл, содержат параграфемные элементы. Наиболее показательным их использование Шукшиным в эпистолярном цикле к М.С. Якутиной.

Майя Семеновна Якутина (р. 1930) в 1952 г. после окончания юридического факультета Ташкентского государственного университета по распределению приехала в Барнаул, на работу в прокуратуру Алтайского края. Из Барнаула ее направили в с. Сrostки, в районную прокуратуру. Молодой следователь снимала комнату в доме родителей отчима В.М. Шукшина, П.Н. Кукунина. Дом Кукуниных находился по соседству с домом матери будущего писателя. В.М. Шукшин 17 декабря 1952 г. был досрочно демобилизован из рядов ВМФ СССР и уже 26 декабря вернулся в Сrostки. В этот же день произошло и его знакомство с М.С. Якутиной. Потом молодые люди часто бывали в одной компании. В Сrostках М.С. Якутина проработала до конца 1953 г., после чего была переведена в Барнаул и больше с В.М. Шукшиным не виделась. В 1955 г. она по семейным обстоятельствам вернулась в Ташкент, где проживает до сих пор.

Обращает на себя внимание, что каждое из трех писем В.М. Шукшина к М.С. Якутиной написано чернилами разных цветов: черными, зелеными и красными. На наш взгляд, эта

графическая особенность имеет значение для интерпретации текста писем и должна находить отражение как при их публикации, так и в случае музейного экспонирования.

Два довода позволяют нам предположить особую роль цвета чернил (или изменения цвета чернил) при описании и исследовании эпистолярия Шукшина. Во-первых, абсолютное большинство его писем, известных исследователям, написаны синими или черными чернилами. При этом писатель нередко использовал красную пасту в черновиках и рабочих тетрадах. Например, красными чернилами написана часть текста «Сокровенного рассказа» в рабочей тетради, начатой, как следует из авторской пометы на форзаце, в август 1971 г. в Ленинграде, некоторые рабочие записи и стихотворение «Музы» в тетради 1961 г. Но для писем Шукшина «цветные» чернила – редкость. Можно предположить, что смена цвета чернил в эпистолярном цикле к М.С. Якутиной – не игра случая и не следствие «полевых условий» киноэкспедиции (все письма цикла написаны в период съемок х/ф «Они сражались за Родину» на Дону).

О том, что Шукшин графической составляющей своих писем к Якутиной уделял особое значение может свидетельствовать и такой факт. Известному нам сейчас циклу из трех писем предшествовало письмо В.М. Шукшина М.С. Якутиной, написанное им летом 1954 г. (утраченное). Об этом упоминает сам писатель и кинорежиссер в первом письме цикла от 7 августа 1974 г.: «Помните, я писал Вам в Барнаул (в 1954 г.)?» [ВММЗВШ. ОФ 14760. Л.1]. М.С. Якутина спустя 65 лет вспомнила, что представляло собой это письмо: «В письме был только рисунок: девушка стоит, а парень на коленях тянет к ней руки. И все. Я так поняла, что это было объяснение. <...> Но я в это время уже собиралась замуж выходить и ему не ответила...» [Тепляков, 2019, с. 204]. Заметим, что в эпистолярии Шукшина имеются примеры писем с графическими рисунками. Например, одно из писем к В.А. Софроновой (февраль 1966 г.) [Шукшин, 2014, т. 8, с. 256] в финале содержит рисунок ребенка (очевидно, старшей дочери писателя Е.В. Шукшиной, о дне рождения которой и идет речь в письме).

Цикл писем В.М. Шукшина к М.С. Якутиной включает в себя три письма. Объединить в цикл их позволяет не только единство адресата, но и тематическая общность, регулярные отсылки из более поздних писем к предыдущим. Два из них имеют авторскую датировку. Все имеют одно и то же место отправления: рабочий пос. Клетский Волгоградской области, где находилась база группы «Мосфильма», участвовавшей в съемках х/ф «Они сражались за Родину».

Первое письмо [ВММЗВШ. ОФ. 14760] датировано самим В.М. Шукшиным: 7 авг.<уста> <19>74 <года>. Оно написано черными чернилами. Черные чернила являются наиболее распространенным цветом, используемым для печати книг, газет и документов, поскольку они обеспечивают максимальный контраст с белой бумагой и, следовательно, самый легкий цвет для чтения. Соответственно и содержание первого письма цикла носит общий характер, где автор не сообщает о себе никаких сведений (кроме почтового адреса), напротив сам задает Якутиной целый ряд вопросов биографического характера, тоже весьма общих, «анкетных»: «Майя, охота узнать о Вашей жизни (сколько сочтете нужным рассказать), о работе, о семье, словом мне интересно все – вся судьба. <...> Если дождусь от Вас письма, сам потом расскажу о себе» [ВММЗВШ. ОФ. 14760. Л.1]. Это первая реакция Шукшина на появление в его жизни человека из прошлого, его первый шаг к зарождающемуся диалогу. Письмо, по сути, выполняет задачу восстановления прерванной 20 лет назад коммуникации. «Вы задержались с ответом на... 20 лет» [Там же], – укоряет в начале письма Якутину Шукшин.

Второе письмо цикла [ВММЗВШ. ОФ. 14762] написано зелеными чернилами. Письмо не имеет авторской датировки, но содержание позволяет установить, что оно было написано во второй половине августа – первой половине сентября 1974 г. Шукшин уже в начале письма делает акцент на использовании зеленого цвета чернил: «Здравствуйте, Майя! Спасибо большое за письмо. Грустно мне стало... Там одна фраза есть – “а жизнь уже прожита”. Я было ринулся сразу протестовать и... опустил руку с шариковой авторучкой (с зеленой пастой). И задумался» [ВММЗВШ. ОФ. 14762. Л. 1]. И дальше вновь: «Вот – я

поднимаю руку и пишу зеленой пастой: это не так. Это еще не конец, это добрая середина – на том и условимся».

Зеленый – символ весны, продолжения жизни, бессмертия [Шейнина, 2003, с. 362]. Весна – любимое время года Шукшина. «Для писателя и для всех его героев “весна – начало всех начал”» [Куляпин, 2006, с. 85]. Подобная символика реализована Шукшиным в целом ряде произведений: «Шире шаг, маэстро!», «Степка», «Я пришел дать вам волю», «Калина красная» и др. Зеленый цвет листьев – символ отрицания смерти, по аналогии с которым зеленый цвет чернил – символ обретения вечной жизни через творчество. В письме к М.С. Якутиной зеленый цвет чернил – символ надежды, веры в активное и творчески продуктивное продолжение жизни.

В письме Шукшин впервые в цикле обращается к воспоминаниям о прошлом, днях своей молодости, рассказывает о первой женитьбе (на М.И. Шумской): «И я тоже женился в 1955 году в Сростках (на каникулах) и целые каникулы был женатым человеком. Потом мы поняли, что сотворили вместе с женой величайшую глупость – и разошлись. И, как показала жизнь, правильно поступили, ибо по-настоящему я смог (получил возможность) сделать это только через 10 лет. Все оказалось куда как сложнее, чем я это воображал у себя в деревне в 1954 г.» [ВММЗВШ. ОФ. 14762. Л. 2]. Автор открывается своему корреспонденту. Письма, наконец, наполняются искренними чувствами, реальными фактами биографии писателя и их субъективной оценкой.

В этом письме содержится ключ к семиотике цвета чернил следующего, третьего, письма. В заключительной части письма Шукшин пишет: «Майя, а знаете, Аня-то Гилева умерла тоже. Так меня тогда ее смерть по сердцу ударила. Я до сих пор ее песню помню: “Мне снились алые, сны небывалые...” Я написал роман о Степане Разине (в этом году он выйдет отдельным изданием), и вот там Разин видит красный сон. И – накануне гибели» [ВММЗВШ. ОФ. 14762. Л. 2]. Тема смерти, как мы уже говорили выше, Шукшиным затронута уже в самом начале письма. Несмотря на мажорные утверждения и зеленый, жизнеутверждающий цвет чернил, в финале письма он вновь к ней обращается. Мортальная семантика присутствует не только в письмах Шукшина начала 1970-х гг., но и в рабочих записях этого периода («Истинно свободен тот, кто не боится смерти», «Силы, силы уходят. Не думал, что это когда-нибудь произойдет со мной. Ужасно грустно. В башке полно замыслов» [Шукшин, 2014, т.8, с. 317, 328]).

Символика сновидений, очевидно, имела большое значение для Шукшина. Интерес к ней нашел отражение не только в рабочих записях писателя, но и в его художественном творчестве (см., например, литературный сценарий «Посевная кампания» (1960) (сны видят оба секретаря райкома - Ивлев: «<...> сон видел. Будто мы с тобой переходящее знамя получили...» [Шукшин, 2014, т.1, с. 254], и Байкалов, сну которого посвящен отдельный эпизод [Там же, с. 264], <Литературный сценарий о селе Сростки> (1970) или рассказы разных лет «Степка» (1964), «Сны матери» (1973) и др.).

По верному замечанию С.М. Козловой в рассказе «Сны матери» содержанием снов матери писателя «является народная эсхатология, отраженные в сновидческих образах представления русской крестьянки о смерти и бессмертии. Шукшин актуализирует в них ценность самобытного народного мирозерцания на сломе двух семиотических эпох, религиозно-христианской и советской – атеистической» [Козлова, 2007, с. 257].

Внимание к снам, их прогностическому потенциалу реализовано и в шукшинском эпистолярии. Уже в самом первом дошедшем до нас письме В.М. Шукшина актуализирована тема сновидений: «Видел сегодня тебя во сне, проснулся и вспомнил, что скоро день твоего Ангела» (к М.С. Куксиной, октябрь 1949 г.) [Шукшин, 2014, т. 8, с. 214]. Однако, в отличие от рассказов или рабочих записей, в письмах отражены лишь позитивные моменты. Вот несколько примеров: «Катю (т.е. Е.В. Шукшину – М.Д.) во сне часто вижу. Сны спокойные, проснусь и ищу ее рядом с собой. Всё мне кажется, она лежит у меня на руке» (В.А. Софроновой, февраль 1966 г.); «Я опять видел тебя во сне. И вот встаю рано и сижу думаю. И боюсь этого сна, потому что один раз я тебя тоже видел во сне, и ты тогда заболела. Но

теперь я тебя видел очень хорошо: ты отвечала урок по русской литературе. Ты звонко читала за партой:

Мороз и солнце – день прекрасный,
Еще ты дремлешь, друг прекрасный.

А я будто сидел в том же классе и слушал. И очень был рад за тебя и горд» (Е.В. Шукшиной, май 1973 г.) [Шукшин, 2014, т. 8, с. 255, 290-291].

В художественных текстах и рабочих записях Шукшина нашли отражения тревожные, отрицательные коннотации сновидений: беспокойство автора о здоровье родственников, разговор об умершем товарище и т.п. В письмах В.М. Шукшина это не всегда так: близким людям, родственникам автор сообщает лишь о положительных коннотациях сновидений, что не создает ответных негативных реакций. Однако во втором письме к М.С. Якутиной Шукшин прямо высказывает то, что его беспокоит: говорит об ушедшей молодости, смерти, умерших друзьях юности.

В приведенном выше отрывке письма Шукшин неточно цитирует стихотворение «Гвоздика» (1912) популярного в начале XX в. поэта Александра Ширяевца (Александра Васильевича Абрамова) (1887-1924), одного из ближайших друзей С. Есенина:

Гвоздики пряные, багряно-алые,
Вдыхал я вечером - дала их ты.
А ночью снились мне сны небывалые,
И снились алые цветы... цветы... <...> [Койнова, 2012].

Стихотворение Ширяевца было положено на музыку неизвестным композитором, став популярным романсом. Романс «Гвоздики пряные» был хорошо известен в 1940-50-х гг., звучал по радио, издавался на грампластинках. Искажение Шукшиным допущено, как нам кажется, не случайно и является весьма знаковым: ему нужно, чтобы сны были красными (а не цветы), что создает интертекстуальную переключку с романом «Я пришел дать вам волю» и, как следствие, аллюзии с темой смерти и ее преодоления.

Третье письмо цикла датировано автором: «27 сент.<ября 19> 74» [ВММЗВШ. ОФ. 14761. Л.4]. Это одно из последних писем в жизни Шукшина: на следующий день – 28 сентября 1974 г. – он напишет последние письма к матери, М.С. Куксиной, и к сестре, Н.М. Зиновьевой. Все три письма будут получены адресатами уже после смерти автора.

Письмо к М.С. Якутиной от 27 сентября – самое большое по объему в цикле, оно написано на 4 страницах, в то время как остальные уместились каждое на двух. В своем последнем эпистолярном послании к М.С. Якутиной исповедальность В.М. Шукшина достигает максимума. Написано письмо красными чернилами, что в контексте предыдущего письма не может не нести особой семантики. Укажем еще на одно совпадение. Одним из последних рисунков Шукшина стал рисунок булавкой, обмакнутой в красный грим, сделанный писателем за день до смерти в гримерной съемочной площадки х/ф «Они сражались за Родину» на пачке сигарет «Шипка». Рисунок по странному стечению обстоятельств изображал «горы, небо, дождь, ну, в общем, похороны» [Никулин, 1979, с. 253]. В письме Шукшин вновь продолжает начатый в первых двух разговор о смерти, уходящей жизни: «Майя, а зря Вы не соглашаетесь, с тем, что мы пробежали только половину дистанции. Вы как хотите, а я буду считать, что нам еще жить да жить. Словом, я не сдаюсь» [ВММЗВШ. ОФ. 14761. Л.1].

В последнем письме к М.С. Якутиной автор впервые приводит воспоминания, связанные с ней: «Однажды я пришел к деду (к Вам), а в горнице был молодой человек в синей рубаше. Я почему-то растерялся и попросил у деда ... пилу, которая мне была тогда так же нужна, как деду – Малая Советская энциклопедия! Это было незадолго до вашего отъезда. Я, помнится, ушел тогда на Катунь, сел на берегу и долго сидел. Тяжело в такие минуты, но и учат они многому. Вдруг начинаешь чувствовать в себе силу – большой мир не пугает, больше того, возникает неодолимое желание идти в него и бороться. Многому меня научили горькие минуты, но лучше пусть их будет поменьше в жизни. Ну ее к черту, такую учебу!» [ВММЗВШ. ОФ. 14761. Л.2].

Нашлось здесь место и мыслям, которые занимали Шукшина в последний год жизни: «А как Вам мои ”Энергичные люди”? Красавцы... Я думаю, что Вам по роду работы приходилось и приходится с такими иметь дело. Но страшны не они, Майя... С нами действительно что-то происходит» [ВММЗВШ. ОФ. 14761. Л.3]. Последняя фраза – утвердительный вариант финального вопроса к читателю в рассказе «Кляуза» (1974), который сам Шукшин считал важнейшим в своем творчестве.

Однако семантика красного цвета в данном письме усложняется. В христианской традиции красный – цвет покаяния [Шейнина, 2003, с. 366]. Шукшин второй раз в цикле затрагивает тему первого брака и несложившейся семьи с М.И. Шумской. «Первая моя жена была – Мария Шумская. Я уже писал, что мы вместе сотворили глупость, вместе же и исправили ее. Впрочем, “исправили” тут не очень годится: такие “глупости” не исправляются, а так и остаются глупостями на всю жизнь. Мы как-то не подумали о самом простом: как же мы жить-то будем? Я в Москве (со студенческой пропиской, временной), она – в Сростках (с постоянной)... Что дальше? И ведь нам не по 17 лет было. Вот так... Я в Сростках прослыл каким-то трепачом и Дон Жуаном. Вообще, у меня потом возникли с земляками очень сложные отношения, не всегда добрые» [ВММЗВШ. ОФ. 14761. Л.1]. Очевидно, что спустя многие годы эта тема для него остается эмоционально релевантной. Шукшин чувствовал вину перед М.И. Шумской, и в его словах ощущается стремление избавиться от этой вины. А.Д. Заболоцкий вспоминает: «Он (т.е. Шукшин – М.Д.) говорил, что одну женщину обманул он, остальные обманывали его» [Заболоцкий, 2014, с. 36].

Проведенный анализ убедительно доказывает, что такой параграфный элемент, как цвет чернил, может быть существенным элементом его интерпретации и презентации. Заметим, что в отечественной текстологии нет однозначного решения вопроса о роли графических средств в презентации эпистолярных текстов. Например, А.Л. Гришунин считал, что первая публикация эпистолярного памятника должна быть факсимильной и быть абсолютно точным воспроизведением подлинника. «Это тот особый вид научной публикации, которую следует сопровождать палеографическим описанием документа, сведениями о том, как и где он был обнаружен, о месте его хранения, шифре и указании фонда. Такая публикация таит в себе возможности будущих разысканий и находок» [Рузанова, 1965, с. 216].

Развивая мысль ведущего отечественного текстолога и опираясь на данные проведенного анализа эпистолярного цикла В.М. Шукшина к М.С. Якутиной, считаем, что в случае первой публикации значимых эпистолярных текстов необходимо прилагать их факсимиле, а в комментарии указывать цвет чернил и/или другие графические особенности (например, средство/способ: шариковая ручка, карандаш, напечатано на машинке/принтере, наличие рисунков, вид бумаги – писчая, для рисования и т.д. (например, Шукшин в письме к матери периода учебы во ВГИКе [Шукшин, 2014, т. 8, с. 233] использует клочок листа из ученической тетради «в клеточку», что может свидетельствовать о срочности, критической ситуации, в которой он писал). В случае если в музейной экспозиции экспонируются по каким-либо причинам не оригиналы, а фотокопии писем, то следует использовать цветные фотокопии.

Литература

1. Григорьева Т.М. Параграфные явления в современном русском письме // Язык, культура, коммуникация: аспекты взаимодействия. Научно-методический бюллетень / Под ред. И. В. Пекарской. – Абакан: Хак. гос. ун-т им. Н. Ф. Катанова, 2003. – Вып. 1. – С. 68 –76.
2. Заболоцкий А.Д. Не сыграть, а прожить [Интервьюер И. Воробьева] // Покров [Москва]. – 2014. - № 10(526). – С. 32 – 37.
3. Козлова С.М. Сны матери // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. – Т. 3. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2007. – С. 256 – 258.

4. Койнова Е.Г. О романсе А.В. Ширяевца «Гвоздики пряные, багряно-алые...» // Мир Есенина 2012 [Электронный ресурс]. URL: <http://zinin-miresenina.narod.ru/2012.html> (дата обращения: 21.04.2023).
5. Куляпин А.И. Времена года // Творчество В.М. Шукшина: энциклопедический словарь-справочник. – Т. 2. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006. – С. 85 – 87.
6. Никулин Ю. На Дону // О Шукшине. Экран и жизнь. – М.: Искусство, 1979. – С. 247 – 253.
7. Рузанова С. Специфика эпистолярных изданий // Вопросы литературы. – 1965. – №6. – С. 214 – 217.
8. Тепляков С. Та самая Майя Якутина // Алтай. – 2019. – № 2. – С. 198 – 208.
9. Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. – М.: АСТ, Харьков: «Торсинг», 2003. – 591 с.
10. Шукшин В.М. Собр. соч.: в 9 т. / под общ. ред. Д.В. Марьина. – Барнаул: ООО «Издательский Дом “Барнаул”», 2014.

И.В. Мирович

**«МАСШТАБЫ СМЕЩЕНЫ»
СИБИРЬ ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
СОВРЕМЕННОСТИ**

По материалам выставки

«Вообще земля благословенная». Достоевский и Сибирь»

Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, Новокузнецк

Аннотация: в статье представлены материалы выставки, которая была открыта в музее Ф.М. Достоевского в Новокузнецке к 200-летию со дня рождения писателя, а в настоящее время продолжает свою работу как передвижная. Выставка рассказывает о том, как изменился созданный Ф.М. Достоевским образ Сибири в творческом сознании писателей и художников второй половины XX века и современности. Предметом анализа стали не только различия в восприятии Сибири Достоевским и современными авторами, но возможности представления музейными средствами всех точек зрения.

Ключевые слова: Сибирь, Достоевский, Шаламов, Домбровский, Солженицын, Довлатов.

I.V. Mirovich

**"THE SCALES ARE SHIFTED"
DOSTOEVSKY'S SIBERIA IN MODERN LITERATURE AND FINE ART**

Based on the materials of the exhibition

"Generally blessed land". Dostoevsky and Siberia"

Literary Memorial Museum of F.M. Dostoevsky, Novokuznetsk

Summary: The article presents the materials of the exhibition, which was opened at the F.M. Dostoevsky Museum in Novokuznetsk for the 200th anniversary of the writer's birth, and currently continues its work as a mobile. The exhibition tells how the image of Siberia created by F.M. Dostoevsky has changed in the creative consciousness of writers and artists of the second half of the twentieth century and modernity. The subject of the analysis is not only the differences in the perception of Siberia by Dostoevsky and modern authors, but also the possibilities of presenting all points of view by museum means.

Key words: Siberia, Dostoevsky, Shalamov, Dombrovsky, Solzhenitsyn, Dovlatov.

Выставка «Вообще земля благословенная». Достоевский и Сибирь» представляет созданный Достоевским образ Сибири и его восприятие в литературе и изобразительном искусстве второй половины XX – начала XXI веков.

XX век с его трагической историей, по выражению Варлама Шаламова, «сместил масштабы». «Благословенная земля» стала огромным пространством, а суровая северная природа оказалась надежнее острожной ограды. Это мир В.Т. Шаламова, А.И. Солженицына, Ю.О. Домбровского, С.Д. Довлатова. Его черты были предугаданы «омским каторжанином», и именно к нему через сто лет обращается современная литература и искусство, выстраивая серьезный и напряженный диалог.

Центром экспозиции стали «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского как произведение, для которого сибирская тема является главной. Именно «Записки из Мертвого дома» дали идею для выставки, определили её название и принципы построения.

Основными структурными элементами выставки стали восемь объемных художественных композиций, в которых текст сочетается с книжной иллюстрацией, компьютерным коллажем и инсталляцией:

1. «Снежная целина»
2. «Личность моя исчезнет»
3. «Мертвый дом»
4. «На чистом воздухе»
5. «Баня»
6. «Представление»
7. «Ад – это мы сами»
8. «Воскрешение»

Каждая композиция с нового ракурса открывает зрителю Сибирь Ф.М. Достоевского и других авторов как «благословенную землю». Глубокий смысл этого определения раскрывается в совокупности всех представленных точек зрения, создавая многомерный, почти символический образ Сибири.

Перед авторами пространственно-художественного решения выставки – архитектором Павлом Тимановым и художником Сергеем Лыковым – стояла задача не только выразить средствами пластического искусства идею каждой композиции, но и органично «вписать» этот сложный экспозиционный материал в музеефицированное пространство деревянной избы конца XIX века. Для этого было предложено использовать выразительные возможности коллажа и инсталляции.

Таким образом, каждую художественную композицию составили три основных компонента:

– **Визуально-текстовый компонент.** Он представляет собой стенд, на котором размещены тексты произведений Ф.М. Достоевского и современных авторов, подобранные в соответствии с той или иной темой. Визуальной составляющей этого компонента является преимущественно книжная иллюстрация.

– **Декоративный компонент – «рамка».** Он выполнен в технике компьютерного коллажа, и не только обрамляет текст, но и служит визуальным комментарием к нему, раскрывая новые смыслы литературных образов и символов. В некоторых композициях компьютерный коллаж был дополнен инсталляцией.

– **Эмблема** – визуальный образ, в котором выражена общая идея той или иной художественной композиции. В качестве эмблемы выбирались иллюстрации различных авторов к «Запискам из Мертвого дома».

Художественные композиции стали организующим началом выставочного пространства, в которое были включены копии рукописных материалов, издания и журнальные публикации произведений, собранные в инсталляции типологические предметы, а также произведения изобразительного искусства из коллекции музея или созданные специально для выставки.

Объем современной литературы и изобразительного искусства ограничен в экспозиции периодом от начала 60-х годов XX века до наших дней. Точкой отсчета стало столетие с момента первой публикации «Записок из Мертвого дома» в газете «Русский мир» от 1 сентября 1860 года.

Из широкого круга современных писателей, обращавшихся в этот период к теме неволи (каторги, лагеря, зоны), для выставки были выбраны четыре автора: В.Т. Шаламов, Ю.О. Домбровский, А.И. Солженицын, С.Д. Довлатов. Выбор определялся двумя причинами. Во-первых, биография каждого из этих писателей связана с историей сталинской репрессивной системы, которая продолжала работать и после смерти ее создателя. Во-вторых, в творчестве каждого автора есть непосредственное обращение к Достоевскому, осмысление жизненного и художественного опыта писателя.

Изобразительное искусство представлено книжной и станковой графикой к «Запискам из Мертвого дома». В выставку вошли цифровые копии иллюстраций Л. Ламма, Б. Непомнящего, Г. Кичигина, Г.А.В. Траугота, А. Зинштейна, В. Пивоварова, Ю. Брусовани, А. Толкачевой из собрания музеев писателя в Санкт-Петербурге, Омске, Новокузнецке, а также издательств «Речь» и «Вита Нова».

Станковая графика представлена работами В. Шмидта (Семей, Казахстан), В. Хананова (Новосибирск), И. Быкова (Барнаул), П. Тиманова (Новокузнецк), Д. Логачева (Омск).

Из иллюстраций к произведениям современных авторов в экспозицию вошли (в цифровых копиях) работы Б. Забирохина к «Колымским рассказам» В. Шаламова, М. Гавричкова к повести «Зона» С. Довлатова, Д. Марголина к рассказу А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». К роману Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей» были представлены только копии страниц рукописей с рисунками писателя.

Автор компьютерных коллажей к каждой композиции – Павел Тиманов – использовал в своих работах фрагменты произведений М.К. Чюрлениса, Сандро Боттичелли, З.Е. Серебряковой, Ю.М. Ракши, а также собственную графику в сочетании с перечисленными выше иллюстрациями.

Ориентиром при создании тематико-экспозиционного плана выставки стала композиция «Записок из Мертвого дома».

I

Первая часть выставки соответствует главе «Введение». В нее вошли две художественные композиции «Снежная целина» и «Личность моя исчезнет».

Темой композиции «Снежная целина» стало первое впечатление о Сибири. «Смещение масштабов» проявляется здесь различием в восприятии этого края в XIX и в XX веке.

Сибирь Достоевского – это неизведанная, темная, холодная земля, путь в которую еще не проложен: *«Лошади и кибитки завязли в сугробах <...> ». Кругом снег, метель; граница Европы, впереди Сибирь и таинственная судьба в ней...»* [Достоевский, 1985, с.167–171].

Спустя век, открывая свой первый цикл рассказов о Колыме, В. Шаламов обращается к этому образу, углубляя его и сопоставляя с миссией писателя – участника и очевидца трагических событий XX века. Герои рассказа Шаламова «По снегу» уже не вглядываются, как Достоевский, в таинственное пространство, они прокладывают дорогу, которая соединит пространство и время, не даст угаснуть памяти о людях, оставшихся навсегда в этой холодной земле. Ночь и метель Достоевского сменяются в рассказе Шаламова ясным безветренным днем, в котором уже видны четкие ориентиры, помогающие не сбиться с пути.

В XX веке пространство Сибири Достоевского становится пространством памяти, запечатленной на белой, как снег, бумаге в виде рукописи или книги. Эту идею подчеркивают представленные в визуальной части текстового компонента фотокопии рукописей: письмо Достоевского и рассказ Шаламова.

Компьютерный коллаж и эмблема этой композиции поддерживают образ дороги. Фоном коллажа стал фрагмент картины «Зимний полустанок» Ю.М. Ракши, а главным

образом – человек, идущий по глубокому снегу, с иллюстрации Б.П. Забирохина к рассказу В.Т. Шаламова. Для эмблемы была выбрана иллюстрация Б.Л. Непомнящего к «Запискам из Мертвого дома», в центре которой изображена конная повозка, летящая по улице маленького городка.

В композиции **«Личность моя исчезнет...»** отражено стремление писателей запечатлеть пережитой опыт лагеря-каторги-зоны в его чрезвычайности и запредельности. [Загидуллина]. Поиском наиболее адекватной формы передачи этого сложного материала обусловлены жанровая специфика произведений и особенности образа автора.

Названием композиции стали строки из письма Ф.М. Достоевского брату Михаилу: *«Личность моя исчезнет. Это записки неизвестного...»* [Достоевский, 1985, с. 349]. Перед читателем возникает целая система повествователей от главного героя Горянчикова и фиктивного издателя его записок до каторжников, рассказывающих истории своей жизни. Эта художественная находка Достоевского будет воспринята современной литературой. Так в повести «Зона» Довлатова присутствует фиктивный автор Алиханов и издатель чудом сохранившихся фрагментов его произведения. В романе Домбровского картина лагеря предстает главному герою как мозаичное полотно, собранное из рассказов соседа по камере и других персонажей. Сложный образ повествователя создан в рассказах Шаламова, где наряду с традиционными героями-повествователями говорит сама Колыма голосами тех людей, которые остались, застыли в ее холодной земле [Загидуллина].

Эмблемой композиции стала иллюстрация Г.А.В. Траугота к «Запискам из Мертвого дома». На ней представлены изображения Достоевского и его героя, Горянчикова. Художник подчеркивает их внутреннюю связь и вместе с тем обращает внимание на сложность образа героя-повествователя, который не сводим только к функции авторской маски. Горянчиков наделен судьбой и характером, и личность его, выражаясь словами Достоевского, тоже «исчезает»: он «смирненно и неслышно» оканчивает свои дни «в городке К* поселенцем». Плодом жизни Горянчикова становится слово – случайно сохранившиеся и опубликованные каторжные записки – «Сцены из Мертвого дома». Через сто лет Ирина Сиротинская – исследователь и хранитель архива Варлама Шаламова – напишет в очерке «Ответственность, этика и слово»: «Слова, оплаченные кровью сердца, страданиями души, всей жизнью и верностью должны быть бессмертными» [Сиротинская]. Такие «бессмертные слова» приходят как вдохновение к умирающему поэту в рассказе В. Шаламова «Шерри-бренди» [Шаламов, 1998, Т.1, с. 61–66]. Такие слова пытается найти герой повести Довлатова Алиханов [Довлатов, 1991, с. 18].

Коллаж, обрамляющий текстовую часть композиции, визуально поддерживает и развивает ее главную идею. В центре коллажа образ арестанта Сушилова с иллюстрации Б. Непомнящего. Это один из самых глубоких характеров, созданных Достоевским. *«Характеристика этих людей — уничтожить свою личность (жирный курсив мой – И.М.) всегда, везде и чуть не перед всеми...»*, – пишет о нем Горянчиков [Достоевский, 1972, с. 59].

Фоном для образа Сушилова стал символический пейзаж М.К. Чюрлениса «Соната весны. Анданте». В центре его ветряная мельница – христианский символ соединения божественной и человеческой воли преобразующей личность, подобно зерну, преобразенному в хлеб. Образ хлеба, как евангельский символ Христа, является одним из главных как в поэтике «Записок из Мертвого дома» Ф.М. Достоевского, так и в рассказе В.Т. Шаламова «Шерри-бренди» [Миннуллин, 2012].

В мягком, светлом колорите и музыкальности пейзажа Чюрлениса ощущается надежда на возрождение. Этой надеждой жил на каторге герой Достоевского, и она же звучит в стихотворении Шаламова «Я нынче вновь в исповедальне...» [Шаламов, 2020, Т.1, с. 115]. Этот текст содержит реминисценцию на «Записки из Мертвого дома». «Душевная боль» лирического героя воплощенная в слово выходит из темного каменного пространства, названного «исповедальней», «мертвым домом», «домом стихов», в открытое пространство

городов. Может быть, тех самых городов, с изображения которых Достоевский начинает свое произведение.

Образ маленького сибирского городка в первой части выставки представлен двумя экспонатами. Это графические работы барнаульского художника Ивана Быкова «Достоевский. Воспоминание о Барнауле» и автора из Новосибирска Владимира Хананова «В одном из таких веселых и довольных собою городков...».

В работе «Достоевский. Воспоминание о Барнауле» Иван Быков соединяет историю своего города и его архитектурный облик с событиями жизни Достоевского. В центральной части композиции изображен дом купца Зубова, в котором, по воспоминаниям местных жителей [Фирсов, 2001], останавливался писатель, проезжавший несколько раз через Барнаул в 1856 – 1857 годах. Этот дом создан художником как некий образ из прошлого, в который всматривается прохожий. Может быть, сам Достоевский, может быть, один из его героев. Так в экспозиционном контексте выставки сибирский городок «Записок из Мертвого дома» способен приобретать черты как обобщенного, так и вполне конкретного городского пространства.

II

Во второй части выставки перед зрителем, как и перед героем в первой части «Записок из Мертвого дома», разворачиваются реалии каторжной жизни: состояние человека в условиях неволи и острожный быт, каторжная работа, баня и тюремный театр. Соответствующие им художественные композиции «Мертвый дом», «На чистом воздухе», «Баня» и «Представление» были выстроены вокруг образа маленького сибирского городка, представленного в виде макета старого Кузнецка работы Виктора Ерофеева. Этот постоянный экспонат выставочных залов музея, вписанный в новую выставку, приобрел обобщенные, символические черты.

Во всех композициях этой части выставки «смещение масштабов» открывается с наибольшей очевидностью.

Так в композиции «**Мертвый дом**» тесный, замкнутый палевым забором «особый мир» каторги XIX века вырастает до размеров огромного ледяного края, простирающегося от русского севера до Магадана. Сама природа как образ свободы у Достоевского, которую с ласковой иронией беглые каторжники называют «генералом кукушкиным», в мире Шаламова становится безжалостным «зеленым прокурором» [Шаламов, 1998, Т.1, с. 531–571].

Главный визуальный образ этой композиции – пали омского острога. Их можно увидеть и в эмблеме, для которой была выбрана иллюстрация Л. Ламма, и в произведениях книжной графики А. Толкачевой, Б. Непомнящего, А. Зинштейна. Авторская графика П. Тиманова в компьютерном коллаже предлагает оригинальное решение того же образа. Его забор не является только границей между миром свободы и заточения – он одушевлен и смотрит на зрителя многочисленными глазами, словно «генерал кукушкин» или, скорее, «зеленый прокурор».

Композиция «**На чистом воздухе**» касается одной из самых острых тем в литературе и искусстве – это тема принудительного, каторжного труда заключенных. Свое название она получила от рассказа В. Шаламова «Татарский мулла и чистый воздух». Автор, отталкиваясь от «Записок из Мертвого дома» Достоевского, погружает читателя в атмосферу «трудовых будней» колымского лагеря, в котором труд становится еще одним средством уничтожения человека. «Квоты выросли», и бессмысленность труда как самое ужасное, по мнению героя Достоевского [Достоевский, 1972, с. 20], наказание соединилась с предельными для человеческих сил условиями и требованиями.

Рассуждения героя «Записок из Мертвого дома» о благотворном влиянии физического труда (принудительного!) на тело и дух человека находит отклик только в рассказе Солженицына «Один день Ивана Денисовича». В инсталляции, дополняющей композицию

«На чистом воздухе», представлена копия рукописи¹⁰ этого произведения из архива писателя.

Коллаж, оформляющий текстовую часть этой композиции, переводит внимание зрителя от остросоциальных аспектов этой темы к онтологическим философским вопросам, вокруг которых вслед за Достоевским формируется художественный мир произведений Шаламова, Домбровского и других писателей XX века. Основой коллажа становится фрагмент произведения из живописного цикла М.К. Чюрлениса «Соната звезд. Анданте». Этот фон задает всей композиции особый ритм медленного шага (анданте в переводе означает шаг). Может быть, это шаги одинокого человека, идущего, подобно лермонтовскому герою, по дороге-млечному пути, или это тяжело шагают каторжники, запряженные в огромную тачку, как на иллюстрации А. Толкачевой.

Неоромантическое мироощущение Чюрлениса удивительным образом оказывается созвучно миру поэзии В. Шаламова [Есипов, 2020, с. 44], лирический герой которого, словно древний Иов, из глубины своего страдания обращает взгляд на звездное небо.

III

Вторая часть «Записок из Мертвого дома», посвященная художественному исследованию Ф.М. Достоевским истоков человеческой жестокости и милосердия, отражена в третьей части выставки.

В экспозиционном пространстве зала представлена масштабная художественная композиция-триптих **«Ад – это мы сами»**. Ее название является цитатой из повести С. Довлатова «Зона»: «По Солженицыну лагерь – это ад. Я же думаю, что ад – это мы сами...»

Левая часть триптиха **«Казнь»** представляет образ человека, испытавшего власть и «безграничное господство над телом, кровью и духом» [Достоевский, 1972, с. 154] себе подобного. Это палач у Достоевского; следователь или конвоир в произведениях Шаламова и Домбровского. Все писатели единодушны в одном: «страсть власти, свободного убийства велика» и заразительна. Она растлевает и человека, и общество, «равнодушно смотрящее на такое явление» [Достоевский, 1972, с. 154].

Визуальный ряд этой части триптиха представляет страшную галерею палачей и их жертв в графических работах Л. Ламма, Г.А.В. Траугота, Ю. Брусовани, Б. Непомнящего и Б. Забирохина. Фоном коллажа стала скупая и вместе с тем экспрессивная авторская графика П. Тиманова: пересекающиеся, словно рубцы от удара плетей, ярко-красные линии на светлом алом поле.

Центральная часть триптиха посвящена двум типам палачей, которые выделяет герой Достоевского. Это добровольные и подневольные палачи. Воплощение первого – поручик Жеребятников, ищущий наслаждения в истязании людей; второго – поручик Смекалов, любимый арестантами, «как отец родной». В мире сталинских лагерей Шаламова и Домбровского явление Смекалова немыслимо. *«В Мертвом доме не было Колымы. Достоевского постигла бы немота...»* – писал Шаламов в рассказе «Термометр Гришки Логуна» [Шаламов, 1998, Т.2, с. 120–126].

Правая часть триптиха **«Милость»** повествует о милосердии, идеалом которого в христианской традиции является Богородица. Ее икона – это визуальная доминанта всей композиции правой части. Незримое присутствие образа Богоматери в произведении Достоевского [Каневская, 1998, Т.1, с. 84–85] отчетливее всего явлено в эпизоде смерти в госпитале арестанта Михайлова. Иллюстрация Б. Непомнящего к этой сцене – центральный образ компьютерного коллажа обрамляющего правую часть композиции.

¹⁰ Авторская машинопись с рукописной правкой.

В литературе XX века художественное воплощение образа Богородицы кажется почти невозможным – настолько глубоко и необратимо проникло растение в плоть и дух лагеря. Здесь безжалостно уничтожается все, что хотя бы отдаленно напоминает идеал абсолютной женственности и любви. Тем не менее, в 1940 году в период первой амнистии Берии, которая очень скоро сменилась новыми репрессиями, Ю. Домбровский создает стихотворение «Амнистия» [Домбровский, 1997, с. 35] с подзаголовком «Апокриф». В его строках звучит молитва и надежда, обретающая последнюю опору в любимом народом сюжете апокрифа «Хождение Богородицы по мукам». Этот сюжет становится точкой соприкосновения мира Достоевского [Достоевский, 1976, с. 225] и Домбровского, века XIX и XX.

Еще одним примером милосердия в «Записках из Мертвого дома» являются врачи. Для героя Достоевского, как и для самого автора, это воплощение абсолютной доброты.

Через столетие «смещение масштабов» коснулось и этой сферы жизни заключенных. По Шаламову, лагерь способен уничтожить или извратить любое служение человека Богу и ближнему. Один из примеров этого – образ врача Нины Семеновны в рассказе «Необращенный» [Миннуллин, 2015, с. 161–188]. Этому произведению в экспозиции посвящена отдельная витрина¹¹. В нее вошли предметы-символы из рассказа В. Шаламова: томик стихов А. Блока из малой серии «Библиотеки поэта», Евангелие в коричневом переплете (один из постоянных образов в творчестве Достоевского) и стетоскоп.

Лагерь в рассказе Шаламова – это мир «обращенных» (близкое слово «оборотень»). Здесь возможно знать Евангелие наизусть и при этом не накормить голодного. Самая главная для Достоевского книга [Захаров, 2010, с. 5] в мире Шаламова становится мертвой, запертой в столе врача Нины Семеновны – «сгорбленной, зеленоглазой старой женщины, седой, морщинистой, недоброй...» [Шаламов, 1998, Т.1, с. 231–238].

Тем не менее, это рассказ о победе и возвращении к жизни. Символом этого становится стетоскоп – медицинский прибор для прослушивания сердца. В «обращенном» мире лагеря есть место чуду: человеческое сердце становится живым Евангелием. Об этом писал в упомянутом Ниной Семеновной послании коринфянам апостол Павел¹²: *«Вы показываете собою, что вы – письмо Христово, через служение наше написанное не чернилами, но Духом Бога живаго, не на скрижалях каменных, но на плотяных скрижалях сердца»*¹³.

«Зеленые очи» Нины Семеновны разглядели и узнали того, кто посетил ее. «Проживший тысячу жизней», «воскресший» (именно так она обращается к герою), читающий живую книгу своего сердца человек был изгнан из ее мира. Нина Семеновна делает выбор обратный символу веры Достоевского [Достоевский, 1985, с.176]. Она, в отличие от главного героя, остается с «истиной», а не с Христом. И подаренный ею стетоскоп – знак этого выбора.

IV

Центром четвертой, завершающей части выставки, которая вновь обращается к началу «Записок из Мертвого дома», стала композиция **«Воскрешение»**.

Читатель уже знает о печальной судьбе Горянчикова, когда читает последние слова его каторжных записок: «Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута!». Произведение Достоевского построено таким образом, что эпилог находится в главе «Введение». Композиция замыкается, смещая масштабы времени: радость

¹¹ Часть экспонатов предоставлена Музеем ГАУЗ «Новокузнецкая городская клиническая больница №1»

¹² В рассказе Шаламов не дает точного указания на номер послания Коринфянам, главу и стих, оставляя широкое поле для интерпретаций.

¹³ Новый Завет. 2 Кор. 3:2–3.

воскресающего человека парадоксальным образом оказывается в реальном времени перед его смертью, а в художественном – после нее. Жизнь героя Достоевского продолжается в его слове, подобно зерну, умирающему в «благословенной земле» и дающему плод. Но необходимым условием его воскресения является не мертвая буква, а живая человеческая память. В городке К* эту память хранят два человека: издатель записок Горянчикова и внучка квартирной хозяйки Катя, которую герой учил читать, и которая единственная его оплакала. В визуальной части композиции «Воскрешение» представлен образ этой девочки в иллюстрации Г.А.В. Траугота – единственного художника, обратившего на нее свое внимание. Ее портрет – центральная часть триптиха. Левая и правая его части (соответственно портрет Горянчикова и Достоевского) стали эмблемой композиции «**Личность моя исчезнет**». Так визуальный образ объединил начало и финал выставки.

В XX веке масштаб каторжной Сибири – «благословенной земли» Достоевского – вырос настолько, что она преодолела свои географические рамки и стала символом, приняв в себя миллионы жизней. Кто даст этим людям надежду на воскрешение? Кто сохранит о них память? Стихи поэта из рассказа Шаламова «Шерри-бренди» ушли из этого мира вместе с ним, а его мертвое тело еще некоторое время служило голодным людям для получения пайки хлеба, потому что голод сильнее человеческой памяти.

«Я исследую некие психологические закономерности, возникающие в обществе, где человека пытаются превратить в нечеловека, – писал В.Т. Шаламов Г.Г. Демидову, в 1965 году. – Эти новые закономерности, новые явления человеческого духа и души возникают в условиях, которые не должны быть забыты, и фиксация некоторых из этих условий – нравственный долг любого, побывавшего на Колыме» [Шаламов, 2004]

Близкую мысль высказывал и Ю.Домбровский в послесловии к «Факультету ненужных вещей»: *«Почему я одиннадцать лет сидел за этой толстой рукописью. Тут все очень просто – не написать ее я никак не мог. Мне была дана жизнью неповторимая возможность – я стал одним из сейчас уже не больно частых свидетелей величайшей трагедии нашей христианской эры. Как же я могу отойти в сторону и скрыть то, что видел, что знаю, то, что передумал? Идет суд. Я обязан выступить на нем. А об ответственности, будьте уверены, я давно уже предупрежден»*» [Домбровский, 1993, с. 698].

Трагедия заключается в том, что людей, вернувшихся из лагерей и хранящих память, несоизмеримо меньше, чем тех, кто погиб. Надеяться можно только на чудо, и в суровом мире произведений Шаламова оно появляется: присланная по почте с Дальнего Востока изломанная ветка лиственницы оживает в московской квартире.

«Лиственница в московской квартире дышала, чтобы напоминать людям их человеческий долг, чтобы люди не забыли миллионы трупов – людей, погибших на Колыме.

Слабый настойчивый запах – это был голос мертвых.

От имени этих мертвецов лиственница и осмеливалась дышать, говорить и жить» [Шаламов, 1998, Т. 2, с. 276].

Память о погибших хранит сама «благословенная земля» – ее природа.

Литература

1. Довлатов С.Д. Зона. Компромисс. Заповедник. – М.: ПИК, 1991. – 352 с.
2. Домбровский Ю.О. Собр. соч.: В 6 т. Т.5. – М.: ТЕРРА, 1993. – 704 с.
3. Домбровский Ю.О. Меня убить хотели эти суки: [Стихи]. – М.: Возвращение, 1997. – 187 с.
4. Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: в 30-ти т. – Л., Наука, 1972. – Т. 4. – 326 с.
5. Достоевский Ф.М. Письма 1832 – 1859 // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: в 30-ти т. – Л., 1985. – Т. 28. – Ч 1. – 572 с.

6. Достоевский Ф.М. Дневник писателя, 1881 // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: в 30-ти т. – Л.: Наука, 1984. – Т. 27. – 463 с.
7. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы: Роман в 4 ч. с эпилогом. Кн. 1-10. // Достоевский Ф.М. Полное собр. соч.: в 30-ти т. – Л.: Наука, 1976. – Т. 14. – 511 с.
8. Есипов В.В. Стихи после Колымы (поэтический дневник Варлама Шаламова). // Шаламов В.Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т.1. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. – 591 с.
9. Загидуллина И.И. Рассказы, которых не должно было быть (на материале «Колымских рассказов» Шаламова и «Записок из Мертвого дома» Достоевского). [Электронный ресурс] / режим доступа: <https://shalamov.ru/research/481/> (дата обращения 15.05.2023)
10. Захаров В.Н. Достоевский и Евангелие // Евангелие Достоевского. [В 2 т. Т.2]: Исследования. Материалы к комментарию. – М.: Русский мир, 2010. – 480 с.
11. Каневская М. Икона в структуре романа Достоевского «Записки из Мертвого дома» // Достоевский и мировая культура. – 1999. – № 12. – С. 81 – 88
12. Миннуллин О.Р. Интертекстуальный анализ рассказа «Шерри-бренди»: Шаламов-Мандельштам-Тютчев-Верлен (2012) [Электронный ресурс] / режим доступа: <https://shalamov.ru/research/282/> (дата обращения 15.05.2023)
13. Миннуллин О.Р. Беспощадная этика Варлама Шаламова в рассказе «Необращенный» // Вопросы литературы. – 2015. – №1. – С. 161 – 188
14. Михайлик Е. Достоевский и Шаламов: Орфей и Плутон. [Электронный ресурс] / режим доступа: <https://shalamov.ru/en/research/122/> (дата обращения 15.05.2023)
15. Сиротинская И.П. Ответственность, этика и слово В.Т. Шаламова. [Электронный ресурс] / режим доступа: <https://shalamov.ru/memory/450/> (дата обращения 15.05.2023)
16. Фирсов А.Б. Дом в Барнауле, где останавливался Ф.М. Достоевский // Неизвестное издание. Барнаул, 2001. Архив ГМИЛИКА
17. Шаламов В.Т. Собр. соч.: в 4 т. Т.1. – М.: Худ. лит., Вагриус, 1998. – 619 с.
18. Шаламов В.Т. Собр. соч.: в 4 т. Т.2. – М.: Худ. лит., Вагриус, 1998. – 542 с.
19. Шаламов В.Т. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т.1. – СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Вита Нова, 2020. – 591 с.
20. Шаламов В.Т. Письмо Г.Г. Демидову // Шаламов В. Новая книга: Воспоминания. Записные книжки. Переписка. Следственные дела. – М., 2004. [Электронный ресурс] / режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/new/boo/ksh/ala/mov/72.htm> (дата обращения 15.05.2023)

Е. А. Московкина

ЭКФРАСИС В РАССКАЗЕ И. А. ЕФРЕМОВА «ОЗЕРО ГОРНЫХ ДУХОВ»

Алтайский государственный университет, Барнаул

Аннотация: Приведен обзор композиционных, семиотических, стилистических возможностей экфрасиса – основного приема структурного и идейно-содержательного оформления рассказа И.А.Ефремова «Озеро Горных духов». На примере отдельного произведения рассматривается феномен интермедальности раннего творчества писателя.

Ключевые слова: экфрасис, И. А. Ефремов, итермедальность, поэтика, искусство, живопись.

**EKPHRASIS IN THE STORY OF I. A. EFREMOV
«LAKE OF MOUNTAIN SPIRITS»
Altai State University, Barnaul**

Summary: An overview of the compositional, semiotic, stylistic possibilities of ekphrasis as the main method of structural and ideological-content design of the story by I. A. Efremov "Lake of Mountain Spirits" is given. Using the example of a separate work, the phenomenon of the intermediality of the writer's early works is investigated.

Key words: ekphrasis, I. A. Efremov, intermediality, poetics, art, painting.

Футурологические изыскания И.А. Ефремова стали достоянием его художественного наследия, которое, в свою очередь, представляет интерес не только как средство популяризации научного опыта, но и как эстетический феномен, обладающий рядом поэтологических особенностей. Ученый, философ, естествоиспытатель, Ефремов отличался чрезвычайной восприимчивостью к искусству¹⁴ как чувственно-духовному базису для развития гуманистической мысли, сопряженной с эволюцией науки, техническими достижениями, поиском идеи совершенства и целесообразности [Брандис, 1963, Бритиков, 1981].

Вероятно, поэтому экфрастический элемент приобретает в творчестве Ефремова черты метатекста, позволяющего соотнести принципиально разные мировоззренческие и артистические парадигмы, примирить перцепцию эстета и убеждения эволюциониста.

Художественный опыт раннего Ефремова включает имплицитные размышления относительно природы и метафизики искусства – его технических, мифопоэтических, психологических, эпистемологических, символических оснований.

Решение научной проблемы как основа сюжетологии в художественном мире раннего Ефремова системно до закономерности коррелирует с областью прекрасного. По мысли писателя, ученому требуется не только академическая начитанность и экспериментальная практика прикладных исследований, но и осведомленность в области изящной словесности, художественная насмотренность, музыкальная наслушанность, утонченность вкуса, эстетическая разборчивость – неперемные составляющие полноценного культурного опыта. В нескольких коротких рассказах ранних циклов представлены открытия и достижения специалистов и ученых в области геологии, археологии, кораблестроения, биологии, медицины, и все мыслители в художественном мире Ефремова черпают силы в произведениях искусства: слушают музыку, посещают вернисажи, любуются архитектурой.

Многие герои ефремовских рассказов так или иначе «обязаны» искусству своими научными триумфами: «история болезни» раненого скульптора-лейтенанта Леонтьева и ментальная связь последнего с древнегреческим искусством вдохновили профессора Файнциммера на открытие генной памяти («Эллинский секрет»); счастливая встреча биолога Кондрашева и летчика Сергиевского, нашедшего «эйзенгартину» («Древо Жизни»), происходит в филармонии; обнаруженная в руднике красок старинная ваза со следами древней росписи косвенно подтверждает гипотезу геолога о свойствах радия и пр. Создается впечатление, что решение научной проблемы у Ефремова определенно связано с областью прекрасного: он как будто намеренно стремится максимально полно представить даже в лаконичном жанре рассказа все виды искусств – изобразительное искусство, скульптуру, музыку, декоративно-прикладное искусство, фотографию и пр. Как справедливо отмечает

¹⁴ О значении искусства в творчестве Ефремова писали Е. П. Брандис, В. И. Дмитриевский, А. Бритиков и др., но их исследовательский фокус сосредоточен главным образом на романном наследии фантаста. Рассказам же писателя в этом аспекте не уделяется пристального внимания.

Е. А. Мызникова, «... искусство, по Ефремову, это попытка проникнуть в суть вещей, а совершенство – это осязаемый результат такой попытки» [Мызникова, 2012, с. 142].

Ссылаясь на суждение А. П. Чехова, доктора, посвятившего жизнь профессии, непосредственно связанной с наукой: «чутье художника стоит иногда мозгов ученого, ... то и другое имеют одни цели, одну природу (!) и ..., быть может, со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую чудовищную силу, которую теперь трудно и представить себе...» [Чехов, 1975, с. 360], – А. Бритиков подчеркивает стремление к художественному воплощению этой самой силы другим ученым-литератором (Ефремовым) в пришедшем на смену реализму жанре научной фантастики [Бритиков, 1981, с. 156].

Вдохновение для подобных художественных экспериментов Ефремов черпает в трудах В. И. Вернадского, будучи горячим поклонником идей последнего: «Самый великий ученый нашего века и один из величайших во все времена, <...> Вернадский ввел понятие ноосферы – суммы коллективных достижений человечества в духовной области, мысли и искусства» [цит. по Листов, 1999]. Собственно, концепция ноосферы, которую по-своему разрабатывает Ефремов, станет платформой для его художественных поисков в плане междисциплинарности и интермедальности.

Уже ранние рассказы писателя как будто иллюстрируют метафору Ю. М. Лотмана, найденную ученым спустя годы после смерти Ефремова: «Наука и искусство – это как бы два глаза человеческой культуры. Именно их различие (и равноправие) создают объемность нашего знания» [Лотман, 2002, с. 265].

В рассказе «Озеро Горных духов» (1942 – 1943) диада 'наука / искусство' наиболее последовательно по сравнению с другими произведениями дополняется третьим важнейшим для Ефремова элементом, развивающим идею совершенства. Рациональное и эстетическое начало здесь в равной степени обусловлены природной доминантой, отрефлексированной в мифологическом плане и выведенной через Алтайский текст.

Карьере литератора в судьбе Ефремова предшествует обширный научный опыт. Ефремов – прежде всего ученый (палеонтолог), причем исследователь некабинетного типа, проводящий большую часть времени в экспедициях. Обширная география путешествий, которые успел предпринять Ефремов до пробы пера, собственно, и формирует мифопоэтическое пространство и жанровую систему травелога, которые затем лягут в основу рассказов 1940-х гг.

С мастерством наблюдательного художника Ефремов пишет яркие и лаконичные этюды экзотических ландшафтов различных территорий земного шара. Из-под его воображаемой кисти выходят: «величественная красота» и «ласкающая нега теплых синих волн» Кейптауна [Ефремов, 1986, с. 35]; «марсианский пейзаж» монгольской Гоби («окружающий нас пейзаж казался невероятным сновидением. Отвесные кручи красных скал слева и справа от нас алели настоящим пламенем в лучах заходящего солнца. Глубокая синяя тень разливалась вдоль подножия гор и по дну ущелья, сглаживая мелкие неровности и придавая местности мрачный оттенок» [там же, с. 112]); «застывшая тишина» Якутии [там же, с. 175]; «ветреный палящий простор» и «грустное очарование» Средней Азии [там же, с. 204]; «причудливые формы незнакомых растений» Флориды [там же, с. 329], «суровые, изборозженные трещинами утесы» берегов Норвегии [там же, с. 350].

Все эти сакрализованные в геопозитической системе Ефремова локусы, как правило, служат территориальным маркером пограничного пространства: местом встречи прошлого / будущего и настоящего; жизни и смерти, сна и яви, мечты (фантазии) и реальности; представляют фатальную угрозу для героев, оберегают свои тайны и сокровища, но влекут необыкновенной притягательной красотой.

Начиная рассказ «Озеро Горных духов» с акцентирования «природной» привлекательности Алтая, автор вводит программную для всего его творчества тему гармонического развития культуры. И. А. Куляпин отмечает, что для Ефремова принципиально «существенны природно-географические условия, в которых сформировался

этнос. В этом пункте Ефремов явно сближается с евразийцами. Если западная цивилизация “адекватность ландшафту” давно утратила, то человек Индии, Крита, Эллады, напротив, черпал свои силы “в теснейшей связи, единстве с природой”, – пишет Ефремов в романе “Лезвие бритвы”. – “Из земли и солнца <...> вливались в людей созидательные силы”» [Куляпин, 2011].

Между тем, алтайский дискурс в геопозэтической парадигме Ефремова формируется через особый экфрастический¹⁵ претекст. Образ Алтая как бы удваивается за счет пересечения мифологического и эстетического видения.

Для создания образа Алтая Ефремов использует эффект множественной рамки: «портрет» местности возникает в нескольких обособленных зонах (разных проекциях) – 1) в описании пейзажа, ограниченном пределами человеческого зрения (от лица героя); 2) описание картины (экфрасис) – пейзажа художника Чоросова, на котором запечатлено Озеро Дены-Дерь; 3) описание этюдов и набросков, в том числе «посмертного» подарка художника Чоросова; 4) описание рефлексов ртутной руды в окуляре микроскопа, объясняющее природу «неестественного» колорита картины Чоросова и открывающее путь к алтайскому месторождению ртути. Такое рекурсивное повторение-отражение придает образу Алтая свойство зеркальности. Зеркальность, в свою очередь, создает иллюзию завершенности и бесконечности – ограниченного, но неизмеримо глубокого космического хронотопа.

Именно поэтому счастливая догадка, следствием которой становится открытие ртутного месторождения на Алтае, возникает в день новой (повторной, зеркальной) встречи с этюдом – наследством покинувшего этот мир художника. Попадая в «*суженный мир микроскопа*» панорама волшебного озера сжимается до микоркосмоса. Манипуляции с зеркалом микроскопа (применение опак-иллюминатора), позволяющего увидеть рефлекс ртутной руды в отраженном свете, объясняют (повторяют) оптический эффект Озера Горных духов.

Пространство Алтая в интерпретации Ефремова обладает зеркальным качеством запредельности. На представление Ефремова об Алтае оказали непосредственное влияние и творчество алтайского художника Г. И. Чорос-Гуркина – ученика И. И. Шишкина, автора одноименной рассказа картины, написанной в 1910 г. (ставшего прототипом Чоросова), и философия Н. Рериха.

Примечательно, что в книге «Алтай-Гималаи» (1929) Н. К. Рериха Алтай становится средоточием мудрости Востока, концентром тайного знания [Рерих, 1992]. Неизвестно, когда точно впервые Ефремов прикоснулся к наследию Рерихов. Но в 1940 году он подарил одной из сотрудниц книгу о Н. К. Рерихе [Еремина, 2014]. «Алтайские» картины Рериха были созданы в основном в 20 – 30 гг. С творчеством Н. К. Рериха Ефремов познакомился благодаря увлечению жены Е. Д. Конжуковой. Впоследствии Ефремова и Ю. Н. Рериха свяжет дружба, свидетельством которой станет постоянная переписка. В музее Рериха хранятся книги Ефремова с дарственной надписью Ю. Н. и С. Н. Рерихам. Известно, что Ефремов изучал «Живую Этику» Н. К. и Е. Рерихов [Яламов, 2000; Еремина, 2014]. С точки зрения О. В. Двуреченского, в наследии Рерихов и оккультных учениях начала XX века Ефремова привлекали «...великая мысль объединения мира через культуру, так созвучная идее Ф.М. Достоевского о красоте, которая спасет мир», «потрясающие по тишине и тонкости картины Николая Константиновича», «элементы интуитивного философского провиденья», «мысли о коэволюции природы и человека», «рассуждения об исторических судьбах человечества, роли нравственности и морали, как показателей здоровья того или иного общества и многое другое» [Двуреченский, 2006]. Репродукция с картины Н. К. Рериха “Звенигород” в связи с темой Алтая («Художник, как известно, предрекал Алтаю великое будущее, – пишет А. И. Куляпин. – “Звенигород” (1933) – это символическое оповещение о

¹⁵ Структурные и стилистические особенности описания горного пейзажа в сопоставлении с описанием картины представлены, соответственно, в диссертациях Е. К. Агапитовой [Агапитова, 2017, с. 47 – 49], Е. А. Мызниковой [Мызникова, 2012, с. 101].

строительстве Нового города, и воздвигнут он будет, по Рериху, именно на Алтае» [Куляпин, 2011]) появится позднее в «Лезвии бритвы».

Миметический экфрасис рассказа помимо названия выведенного в заголовок полотна Чорос-Гуркина содержит упоминания (нулевой экфрасис¹⁶) о двух других его пейзажах: «Корона Катунь» (1910, холст, масло, 105х145, Томский областной художественный музей) и «Хан-Алтай» (1907 – 1910, холст, масло, 134,5х160,5, Государственный художественный музей Алтайского края), признанных лучшими работами живописца. В экфрастической системе рассказа эти картины могут быть объединены по нескольким критериям. Прежде всего, только эти работы из всего наследия художника имеют метафорические названия, тем самым подбирая к реалистическому пейзажу мифологический код. В антропологической парадигме эти картины могут выступать в рассказе как аллегии тех самых трех аксиологических начал, о которых упоминалось выше: природа («Хан-Алтай»), искусство («Корона Катунь»), наука («Озеро Горных духов»). Кроме того, три картины, «встроенные» в текст, как будто преодолевают границы плоскости, подчеркивая трехмерность художественного хронотопа наподобие триптиха, сопровождая зрителя от высокогорья через горное ущелье к речной долине.

Любопытно, что первый подробный словесный пейзаж в рассказе по пафосу и колориту чрезвычайно напоминает описание картины «Хан-Алтай». Ефремов как будто развивает замысел Гуркина, запечатленный в прозе последнего: *«Я как бы вижу первый день мироздания! Когда после векового мрака ты, Хан-Алтай, впервые был освещен восходящим солнцем, как загорелись тогда твои причудливые скалы и как заблестали тогда твои изумрудные ледники! Как зацвело и затрепетало всё вокруг, сливаясь в одну сплошную музыку, в один нескончаемый чудный аккорд»* [Гуркин, 1990, с. 217]. Ср. у Ефремова: *«Прошло несколько минут. Солнце поднялось выше, золото приобрело пурпурный оттенок, с вершин сбегала их розовая окраска и сменилась чисто голубой, ледник засверкал серебром <...> Эти почти музыкальные переходы света, теней и цветов сообщали миру блаженство гармонии»* [Ефремов, 1986, с. 63]. Характерно, что и Гуркин, и Ефремов расширяют интермедиальные возможности экфрасиса, приобщая к пейзажу интуитивные музыкальные впечатления.

Такой интермедиальный обмен вербальной и визуальной эстетической парадигмы (артистического опыта литератора и живописца) зафиксирован в рассказе с помощью необычного приема: даже естественный пейзаж герой зрительно обособляет, заключает в иллюзорную раму, наподобие фокуса фотоаппарата. *«Между двумя деревьями, левее, был широкий просвет. В нём, как в чёрной раме, – подчеркивает герой-рассказчик, – висели в розоватом чистом свете лёгкие контуры четырех острых белых вершин»* [там же, с. 65]; эффект рамы возникает еще в нескольких эпизодах рассказа: геолог наблюдает алтайскую природу сквозь *«частый переплет большого окна»* [там же, с. 71] дома художника; приближаясь к святилищу горных духов, видит заветную долину в обрамлении деревьев: *«Середина долины лежала ровным зеленым ковром мошного болота, без единого деревца, а по краям высились большие кедры»* [там же, с. 78].

Пейзаж из окна дома Чоросова – еще одна отсылка к творчеству Гуркина: у художника есть целый цикл картин, написанных, не выходя из мастерской (*«Юрта в саду художника»*, 1912 г., Холст, масло 59,5х46. Горно-Алтайск, Республиканский краеведческий музей, *Маральник в саду художника*. Холст, масло, 50,5х37,5 см Горно-Алтайск, Республиканский краеведческий музей, *Уголок сада*. Холст, масло. Горно-Алтайск, Республиканский краеведческий музей и др.). Резонно предположить, что и эта манера письма алтайского художника заинтересовала пытливого ученого и нашла отражение в экфрастической системе рассказа: *«Сквозь частый переплёт большого окна виднелась погружённая в сумерки долина»* [там же, с.71], – акцентированное рассказчиком обрамление наводит на мысль о

¹⁶ Наиболее последовательно, на наш взгляд, типологические модели экфрасиса описаны Е. В. Яценко [Яценко, 2011, с. 47 – 57].

новом фокусе – сюжете нового пейзажа, а также передает идею неисчерпаемости этих сюжетов в мимолетных изменениях, бесконечных нюансах природы Алтая.

Другие работы художника, упомянутые в рассказе, тоже могут иметь реальные прототипы: «два наброска снежных гор» [там же] – вероятно, соотносятся с эскизами к монументальному полотну «Хан-Алтай», над которым Гуркин работал много лет и написал в двух вариантах. Доставшийся геологу в подарок маленький рисунок пером, где его «любимые лиственницы были изображены с глубоким знанием характера дерева» [там же] может содержать отсылку к пейзажу «Лиственницы» (1900, 70х22 см. Горно-Алтайск, Республиканский краеведческий музей), выделяющемуся среди прочих необычными пропорциями, а также, вероятнее всего, корреспондирует с картиной «Корона Катунь»: корону, собственно, и образует массив хвойных деревьев, возвышающихся над каменным островом.

Колорит – центральная категория в описании природы Алтая. Техника создания этюда, о которой читатель узнает из рассказа художника о посещении Дены-Дерь, напоминает импрессионистическую: отображение мимолетного впечатления посредством перенесения на холст, прежде всего, состояния света. Именно свет, как известно, является основным сюжетом в полотнах импрессионистов. Посетителя мастерской Чоросова привлекает в картине необычное цветовое решение. Однако особое «ртутное» качество, подмеченное и художником, и геологом, присущее палитре и композиции алтайских пейзажей, – прозрачность (призрачность) и мерцание, а также сложные оптические эффекты, связанные с иллюзорным восприятием плотности, глубины и объемов: «Воздух был удивительно прозрачен. По крутым склонам белков струились все мыслимые сочетания светлых оттенков красного цвета. Немного ниже, на **выпуклой поверхности голубого ледника**, лежали огромные косые синие полосы теней. Этот голубой фундамент ещё более усиливал воздушную лёгкость горных громад, казалось излучавших свой собственный свет, в то время как видневшееся между ними небо представляло собой море чистого золота.

Прошло несколько минут. Солнце поднялось выше, золото приобрело пурпурный оттенок, с вершин сбегала их розовая окраска и сменилась чисто голубой, ледник засверкал серебром. ... я всё любовался победой светового волшебства. ... это был новый мир прозрачного сияния и лёгкой, изменчивой солнечной игры» [там же, с. 65]. Неуловимый колорит этой праздничной палитры эффектами «светового волшебства» – фантастической линзы – все же напоминает «ускользающую и неподатливую жидкость» ртутного озера, завораживающего «тусклым и зловещим блеском», «**Поверхность озера казалась выпуклой**» [там же, с. 78] (выделено нами – Е. М.).

Описание картины в рассказе Ефремова – не просто лирическое отступление или поэтическая импликация, но способ выведения центрального героя произведения – таинственного озера Дены-Дерь:

«Картина светилась в лучах вечернего солнца своими густыми красками. Синевато-серая гладь озера, занимающего среднюю часть картины, дышит холодом и молчаливым покоем. На переднем плане, у камней на плоском берегу, где зеленый покров травы перемеживается с пятнами чистого снега, лежит ствол кедра. Большая голубая льдина приткнулась к берегу, у самых корней поваленного дерева. Мелкие льдины и большие серые камни отбрасывают на поверхность озера то зеленоватые, то серо-голубые тени. Два низких, истерзанных ветром кедра поднимают густые ветви, словно взнесенные к небу руки. На заднем плане прямо в озеро обрываются белоснежные кручи зазубренных гор со скалистыми ребрами фиолетового и палевого цветов. В центре картины ледниковый отрог опускает в озеро вал голубого фирна, а над ним на страшной высоте поднимается алмазная трехгранная пирамида, от которой налево вьется шарф розовых облаков. Левый край долины – трога – составляет гора в форме правильного конуса, также почти целиком одетая в снежную мантию. Только редкие палевые полосы обозначают скалистые кручи. Гора стоит на широком фундаменте, каменные ступени которого гигантской лестницей спускаются к дальнему концу озера...

От всей картины веяло той отрешенностью и холодной, сверкающей чистотой, которая покорила меня в пути по Катунскому хребту. Я долго стоял, всматриваясь в подлинное лицо алтайских белков, удивляясь тонкой наблюдательности народа, давшего озеру имя “Дены-Дерь” – “Озеро Горных Духов”» [там же, с. 67].

Мастерски вербализованный пейзаж соответствует эталонному предназначению экфрасиса, открывающего, говоря словами Геллера, путь «к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира» [Геллер, 2002, с. 8]. При этом экфрасис Ефремова, вполне отвечающий принципу «сакрализации художественности» [там же], что, в свою очередь, поддерживается мистической аурой горных духов, одновременно десакрализует таинственный пейзаж, подвергая сомнению натуральность (объективность) выбранной художником палитры: «– <...> Тут мне краски совсем невозможными показались» [Ефремов, 1986, с. 68].

Характерно, что для создания экфрасиса Ефремов обращается сразу к трем типам литературно-живописной интермедиальности, представленным позднее в классификации А. А. Ханзен-Леве [HansenLöve, 1983]: писатель моделирует материальную фактуру живописи – разбирая ближний и дальний планы, перспективу, композицию, детали, применяет принцип монтажа; для введения в текст пейзажных отступлений использует формообразующие принципы живописного полотна (например, описанный выше прием рамки, структурирующей визуальный ряд, не только уточняет композицию, но и формирует семантический ореол, интонационный контур); и, наконец, активно привлекает образы, мотивы, терминологию изобразительного искусства (*картина, холст, план, этюд, набросок, рисунок, перо, мольберт, краски, кисть, мазки, этюдник, оттенки, сочетания, контур, тени, форма, край, центр, деталь, глубина, освещение, прозрачность*), особенно тщательно разбирая палитру (*серебро, золото, синий, пурпурный, голубой, темно-зеленый, темный, черный, розовый, серый, свинцовый, изумрудный, светло-желтый, синева-серый, зеленый, зеленоватый, серо-голубой, белоснежный, фиолетовый, палевый, зеленовато-белый, кровавый, синева-зеленый, сине-зеленый, желто-синий, кроваво-красный, киноварь, голубоватый, сине-зеленоватый, пепельный, отливающий сталью, тусклый*). Кстати сказать, сложность «цветопередачи» впечатлений от алтайских пейзажей противопоставляется героем-рассказчиком приторной экзотике «картинной яркости юга» [Ефремов, 1986, с. 63], а в финале рассказа герой «бежит» с южного курорта, пресыщенный его атмосферой [там же, с. 78].

Мифологическое мироощущение как онтологическая основа искусства, транслируемое через полотно выдающегося пейзажиста, становится источником и эстетического чувства, и интуитивного знания героев: «Вы природу хорошо знаете и любите, но не верите ей» [там же, с. 68], – упрекает художник геолога в излишней скрупулезности (не только критичность и внимание к деталям, но также авантюризм и открытость «необыкновенному»¹⁷ – непереносимые качества человека творческого и любознательного).

Фабула рассказа Ефремова, углубленная за счет экфрастического метатекста, усложняется посредством архетипического мотива нарушения табу – непереносимого ритуального аспекта инициации: «Не понимаю, – показал я на синева-зеленые столбы. – И не старайтесь, – усмехнулся Чоросов» [там же]. Запрет на понимание указывает путь научного поиска через иррациональное.

И художник Чоросов, и геолог Владимир Евгеньевич Волохов, рискуя жизнью, вторгаются в священное пространство горных духов. Первый – с целью запечатлеть неприступную фантастическую красоту озера, второй – с еще более «коварной» целью

¹⁷ Встреча с необыкновенным:– центральная тема рассказов 1940-х гг. – обнаруживает творческое кредо писателя: это не только способ создания интриги, но и маркер художественного потенциала, стимулирующего к поиску ответа на волнующие вопросы за пределами фабулы.

похищения тайны Дены-Дерь. Художник ценой собственного здоровья вырывает из плена горных духов потаенный образ озера, который уносит с собой в эскизах будущего полотна. Ученый же с помощью картины проникает в тайну зловещего локуса. Фантастическая в своей неестественности поэзия цвета на полотне художника в точности повторит «внутренние рефлексy ртутной руды» [там же, с. 73]. В цветных таблицах минералогии, насчитывающих около семисот «тончайших оттенков всех мыслимых цветов» [там же] материализуется мистический колорит волшебного озера, воссозданный в пейзаже Чоросова. Магия света, излучаемого картиной, в свою очередь, развеивается широко эрудированным героем рассказа посредством научного инструментария интерференции световых волн.

Произведение искусства в рассказе Ефремова призвано подтвердить гипотезу, выдвинутую одновременно героем и автором рассказа: «верен ли путь разума через фантазию» [там же, с. 75]. Картина Чоросова становится ключом к открытию месторождения ртути.

Призрачный пейзаж, поразивший воображение геолога: «У подножия конусовидной горы поднималось зеленовато-белое облако, излучавшее слабый свет. Перекрещивающиеся отражения этого света и света от сверкающих снегов на воде давали длинные полосы теней **почему-то** красных оттенков. Такие же, только более густые, до кровавого тона, пятна виднелись в изломах обрывов скал. А в тех местах, где из-за белой стены хребта проникали прямые солнечные лучи, над льдами и камнями вставали длинные, похожие на огромные человеческие фигуры столбы синеvато-зеленого дыма или пара, придававшие **зловещий и фантастический вид** этому ландшафту» [там же, с. 68], в финале рассказа становится вполне реалистическим: «Я навсегда сохранил признательную память о **правдивом** художнике, бесстрашном искателе души гор» [там же, с. 79] (выделено нами – Е. М.).

Секрет топофилической аттрактивности алтайской природы, по Ефремову (герои Ефремова не просто попадают под «очарование» Алтая, но испытывают едва ли не физическую потребность в причастности, принадлежности к нему: «меня давно **тянуло** побывать во владении горных духов»; «Ведь такую штуку увидишь – и **смерти бояться перестанешь**», герой надеется «...вернуться к унылой дикости Севера, навсегда **пленившей**» его, с трудом преодолевает «приступы **острой тоски по Сибири**» [там же, с. 67 – 68, 78]), – объективно и метафизически маркированный вход в пространство мифа, который может осуществляться как сквозь раму картины, так и сквозь лупу микроскопа.

Мистика озера Горных духов переносится на произведение искусства, в котором содержится деликатная подсказка, ведущая к обретению релевантного опыта, подлинного знания. На стыке науки и искусства, дерзости поиска и доверия природе обретаются контуры совершенства.

Таким образом, экфрасис в рассказе Ефремова «Озеро Горных духов» исключительно многофункционален: он служит семиотическим концентратом идеи совершенства, выраженной посредством интермедийности, способом углубления и драматизации сюжета за счет подключения к мифологическому пространству, но также выступает средством фокусирования (фиксации) с целью донесения до сознания читателя (декодирования и интерпретации) чрезвычайно хрупкого, изменчивого, нестабильного, но обладающего колоссальной ценностью алтайского текста. Алтайский текст, в понимании Ефремова, прочитывается только при «разгерметизации» [Седых, 2008, с. 212] эстетических границ главным образом по причине его принципиальной неоднородности: культурной, природной, этнической, ментальной, аксиологической стереофоничности.

Литература

1. Брандис Е. П., Дмитриевский В. И. Через горы времени: Очерк творчества И. Ефремова. – М. – Л.: Советский писатель, 1963. – 220 с.

2. Бритиков А. Целесообразность красоты в эстетике Ивана Ефремова // Творческие взгляды советских писателей. – Л.: Наука, 1981. – С. 156-180.
3. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сб. тр. Лозаннского симпозиума. – Москва : МИК, 2002. – С. 5 – 22.
4. Двуреченский О. В. И. А. Ефремов и оккультизм. – URL: <http://www.i-efremov.ru/publikacii/efremov-i-okkultizm.html> (дата обращения – 11.05.2023).
5. Еремина О. А. Смирнов Н. Н. Иван Ефремов. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 682 с.
6. Ефремов И. А. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Рассказы. – М.: Молодая гвардия, 1986. – 574 с.
7. Ефремов И. А. Таис Афинская. – Кемерово: Кемеровское книжное издательство, 1992. – 462 с.
8. Куляпин А. И. Мифы Ивана Ефремова // Сибирские огни. – 2011. – № 3. – URL: <https://magazines.gorky.media/sib/2011/3/mify-ivana-efremova.html> (дата обращения – 11.05.2023).
9. Листов М. С. Развитие идей В. И. Вернадского в творчестве Ивана Ефремова. – URL: <http://www.i-efremov.ru/publikacii/razvitie-idey-vernadskogo-v-tvorchestve-ivana-efremova.html>. (дата обращения – 11.05.2023).
10. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. – СПб: Академический проект, 2002. – 544 с.
11. Мызникова Е. А. Научно-художественный синтез в рассказах И. А. Ефремова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Барнаул, 2012. – 172 с.
12. Рерих Н. К. Алтай – Гималаи: Путевой дневник. – Рига: Виеда, 1992. – 336 с.
13. Седых Э. В. К проблеме интермедийности // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2008. – Сер. 9. – Вып. 3. – Ч. II. – С. 210 – 214.
14. Чехов А. Полное собр. соч. и писем : в 30 т. Т. 2. – М.: Наука, 1975. – 582 с.
15. Чорос-Гуркин Г. И. Алтай (плач алтайца на чужбине) // Памятное завещание. Алтайская дореволюционная проза. – Горно-Алтайск: отделение Алтайского книжного издательства, 1990. – С. 217 – 220.
16. Яламов Т. Космическая сингулярность (интересные параллели в биографиях Н. Рериха и И. Ефремова) // Тера фантастика. – 2000. – № 1. – URL: <http://i-efremov.ru/publikacii/kosmicheskaya-singulyarnost-interesnie-paralleli-v-biografiyah-reriha-i-efremova.html>
17. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47 – 57.
18. HansenLöve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst // Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Sonderband 11. P. 291–360.

Т.И. Орехова, А.С. Сичик

ХРИСТИАНСКИЕ ПРАЗДНИКИ В ГОВОРАХ ВТОРИЧНОГО ЗАСЕЛЕНИЯ АЛТАЯ (ИСТОРИЯ И ЭТИМОЛОГИЯ)

Горно-Алтайский государственный университет, Горно-Алтайск

Аннотация: Статья посвящена тематической классификации и историко-этимологическому описанию лексики русских говоров Алтая, связанной с номинацией понятий, определяющих идеи христианства. Авторами проведена тематическая классификация лексем с последующим описанием в историческом и этимологическом аспектах. Выводы статьи указывают на то, что лексика народного православия в бытовой среде подвергается различным семантическим изменениям. Это объясняется вариантно-стью толкования лексем, зависящей от прагматической цели говорящего, переосмыслением

лексики данной тематической группы в целом и частичной утратой определённых единиц из языковой системы.

Ключевые слова: Алтай, региональная лексика, христианство, тематическая классификация, история, этимология.

T.I. Orekhova, A.S. Sichik

CHRISTIAN HOLIDAYS IN THE DIALECTS OF THE SECONDARY SETTLEMENT OF ALTAI (HISTORY AND ETYMOLOGY)

Gorno-Altai State University, Gorno-Altai

Annotation: The article deals with the thematic classification and historical and etymological description of the vocabulary of the Russian dialects of Altai associated with the appellations of concepts defining the ideas of Christianity. The authors carried out a thematic classification of lexemes with subsequent description in historical and etymological aspects. The conducted research allows the authors to assert that the Christian vocabulary in the folk language environment undergoes various transformations and semantic increments. This dynamic is explained by the ambiguity of the interpretation of the meaning depending on the target setting of the speaker, the rethinking of the vocabulary of the sacred character as a whole and the partial withdrawal of linguistic units from use.

Key words: Altai, regional vocabulary, Christianity, thematic classification, history, etymology.

Освоение периферии Российской империи в XVIII веке коснулось разных территорий, в том числе и юга Западной Сибири, предгорья и гор Алтая. Новые земли начали активно заселяться русскими переселенцами, носителями (большой частью) православной веры. В 1828 году Святейший Синод для просвещения «инородцев» Сибири учредил особую миссию в Томской епархии. Для просвещения алтайцев (белых калмыков) и киргизов (казахов), проживающих на территории Алтая, светом Христовой веры была учреждена Алтайская духовная миссия, одним из самых видных деятелей которой стал архимандрит Макарий Глухарев. Благодаря усилиям преподобного Макария были созданы условия для полноценной церковности в среде новокрещенных инородцев, включающей в себя весь комплекс церковных правил и обычаев. Именно преподобный Макарий начал перевод Священного Писания и Божественной Литургии на алтайский язык.

Актуальность темы данного исследования связана с возрастающим научным интересом к проблемам региональной лексикологии в различных аспектах её изучения. Лексический состав народных говоров по-прежнему включает в свой корпус еще не исследованные пласты региональной лексики со сложным характером парадигматических и синтагматических связей слов. Отмечая объёмность и сложность изучения отдельно взятой диалектной системы, учёные в настоящее время все большее внимание уделяют исследованию системных связей и их особенностей в рамках отдельных лексических групп (тематических групп, семантических полей и т.д.). Необходимость исследований такого плана определяется, во-первых, пристальным вниманием учёных к проблемам регионального характера на разных языковых уровнях; во-вторых, необходимостью создания упорядоченной научной системы, раскрывающей феномен региональных особенностей родного языка в национальном и территориальном многообразии; в-третьих, возможностью ввода в научный корпус лексем, не подвергавшихся прежде описанию. Следует отметить необходимость присутствия сведений экстралингвистического характера, что обусловлено спецификой направления представленного материала. Необходимость знания реалии, то есть совокупность конкретных исторических, культурных, социальных, материальных условий возникновения слова обуславливается общеизвестным фактом, что история лексического состава языка тесно связана с историей общественности, его культурной жизнью.

Задачами нашего исследования является выявление и историко-этимологический анализ лексем, относящихся к народному православию. Это языковые реализации сложившихся в христианстве представлений о вере, храме, службах и требах, конфессиях, книгах, праздниках, святых небожителях и силах зла, иконах, молитвах, правилах поведения и семейного уклада, церковном этикете [Дубровина, 2006, с. 3].

Взаимоотношение языка, религии и культуры стало объектом отечественной науки в 90-е гг. прошлого века. Книга Н.Б. Мечковской «Язык и религия» стала одним из первых крупных исследований взаимосвязей языка и религии в сфере филологии [Мечковская, 1998, с. 313]. В ней представлены особенности религиозного общения в различных культурах, влияние религии на историю языков, фольклора, литературных и филологических традиций.

По характеру своего содержания язык и религия занимают в ряду других форм общественного сознания крайние точки: это полярные противоположности. Язык включает в себе самую простую, элементарную картину мира; религия — самую сложную, при этом в содержание религии входят компоненты разной психической природы (чувственно-наглядной, логической, эмоциональной, интуитивной, трансцендентной). Язык выступает как предпосылка и универсальная форма, оболочка всех других форм общественного сознания; религия — как универсальное содержание, исторически первый источник, из которого развилось все последующее содержание общественного сознания. Можно сказать, что язык — это универсальное средство, техника общения; религия — это универсальные смыслы, транслируемые в общении, заветные смыслы, самые важные для человека и общества [Мечковская, 1998, с. 4]. Глубокая взаимосвязь языка, религии и культуры, по мнению исследователей, не случайна. Верующие воспринимают религию как связь между Богом и людьми, основанную на договоре, завете. Поэтому ключевыми понятиями христианства являются в том числе и те, которые связаны с передачей информации, т. е. прямо или опосредованно с языком: *Откровение, заповедь, завет, пророк, Священное Писание, проповедь, молитва* и др. [Слаутина, 2006, с. 17]. Очень интересна в этом отношении православная диалектная лексика, в которой сохраняются традиционные корни, вместе с этим в народном сознании появляются слова с иным, порой и противоположным словарному лексическим значением.

Область народной религии в диалектном языке всеохватна и представляет самые разнородные по содержанию реалии и объекты мыслительной сущности: качества и свойства, названия, обозначения обрядов, действий и состояний, материальные предметы и вещества, топонимию, номинации природного мира. Эта лексика определяется терминами «христианская лексика», «лексика веры и церкви», «лексика народной веры», «лексика народного православия» и др. [Багирова, 2018, с. 311].

Конкретным материалом для данной статьи послужили наименования, извлеченные путем сплошной выборки из «Словаря русских говоров Алтая» [в 4-х томах под редакцией И.А. Воробьевой, А.И. Ивановой / АГУ 1993 – 1998] (далее в тексте – СРГА) и «Галицкого словаря» [В.Н. Богданов, Г.В. Луканина, В.Я. Сенина / ГАГУ 1981 – 2006].

В процессе исследования приемом сплошной выборки нами было выделено и классифицировано 187 лексем, объединённых в 13 групп:

I. Артефакты – 35 лексем. II. Акции – 28 лексем. III. Люди – 22 лексемы. IV. Календарь – 22 лексемы. V. Конфессии – 16 лексем. VI. Состояния – 14 лексем. VII. Призники и свойства – 14 лексем. VIII. Персонажи и образы народной веры – 9 лексем. IX. Ментальные универсалии – 8 лексем. X. Локусы – 7 лексем. XI. Церковный устав – 6 лексем. XII. Флора – 6 лексем. XIII. Фауна – 2 лексемы. Тематические группы «Артефакты» и «Акции» были предметом описания в ранее опубликованных статьях [Орехова, 2022, с. 183 – 189], [Сичик, 2022, с. 35 – 37]. Предметом историко-этимологического анализа в данной работе послужили лексемы группы «Календарь».

Одним из пластов религиозных единиц рассматриваемого нами регионального словарного фонда являются онимы, связанные с церковным календарем. Народный календарь более детален в отношении практической информации — фенологической,

сельскохозяйственной, ритуальной; для сохранения ее он свободно допускает конкретизацию и трансформацию церковного именника. Принципы номинации народного календаря чрезвычайно широки и разнообразны. Диалекты вырабатывают свои механизмы адаптации церковных названий календаря. Лексический состав церковных названий видоизменяется в сторону «бытовых» лексических аналогий (ср. *День усекновения главы Иоанна Предтечи* и *«Иван-Постный»*). Агнусы имени персонифицируются и олицетворяются, сочетаясь с глаголами активного действия (*«Завтра у старух праздник Кирики-Улиты, грозный праздник, грозы, дожди бывают»*). В народном сознании существует своя значимость дат календаря. Отсутствуют такие важные понятия летоисчисления, как «великие» праздники и «памятные даты», принятые в церковном календаре. Избирательно отмечаются «сплошные седмицы», среди которых наиболее важными являются *Святки, Сырная неделя (Масленица), Пасхальная неделя (Светлая), Троицкая неделя*. Христианская традиция календаря наложилась на дохристианскую, сблизились с языческими сроками времени и годового цикла через народные обряды (пр.: Егорьев день считался «праздником лошади, нельзя было в этот день на лошади ездить»).

Группа «Календарь» включает в свой состав более 20 лексем, объединённых в 5 подгрупп: **праздники** (*Масленка, Менины, Паска, Плащеница, Стретье, Троишна, Хрещенье и др.*), **именослов народного календаря** (*Евдокий, Егорьев день, Иван-Постный, Кирики-Улиты, Лёжаны, Микола, Михайлов, Петровка, Параскевы-Пятницы*), **названия дней** (*заговенье (заговонье)* и др.), **посты** (*филипповка, филипповки и др.*), **моделирования времени** (*воспожинка, многолетие и др.*). Представим историко-этимологический анализ некоторых лексем.

За каждым названием христианского праздника или начала религиозного поста была закреплена определенная дата, время года, либо явление природы. Например, веденьё, праздник введения в храм Богородицы, датировался 21 ноября по старому стилю. Лексема веденьё – производное с суфф. – ень(е) от общеслав. веду́, вестí («вводить») [Орехова, 2021, с. 219].

Религиозный праздник Евдокий (Евдокиинъ день) приходится на 1 марта (по старому стилю), первый день весны, а также начало подготовки к сельскохозяйственным работам и весенним промыслам. Евдокий с др.-греч. (Εὐδοκία, от εὐδοκία) – «благоволение, любовь»: *В Евдокий какой день будет стоять, такая и весна будет, говорили: «Евдокий – с гор потоки»* [33, Т. II, Ч. 1, с. 60] [Орехова, 2021, с. 219].

Известно, что 28 июля отмечается день памяти Святых мучеников Кирика и Иулитты. Название это становится базой для диалектного словотворчества: вместо двух отдельных имен мы видим одно оригинальное именование, посвященное обоим мученикам одновременно – Кирики-Улиты. Оба имени греческого происхождения. Иллюстративная часть к словарной статье: *Религиозный праздник. – «Завтра у старух праздник Кирики-Улиты, грозный праздник, грозы дожди бывают»* (У.-Кан., Тал.) [Т. II, Ч. 2, с. 36].

Словосочетание *Девятая пятница* (девятая пятница после Пасхи) употреблялось для обозначения дня искупительных страданий Иисуса Христа, когда православная церковь чтит память святой мученицы Параскевы, нареченной Пятницей. Параскева – от греческого Παρασκευή (Прасковья) [ФЭС, Т.4, с. 194]. Пятница – название пятого дня недели, начинающейся с понедельника, общеславянское производное от пять < *penkŭ («пятый»). – *На девятую пятницу, так она называлась, после пасхи, редьку в этот день садили* (Солон., Берез.) [СРГА, Т. II, Ч. 1, с. 17] [Орехова, 2021, с. 219].

Праздник *Егорьев день*, один из дней сельскохозяйственного календаря, произошёл от древнерусского имени Егѣрий, также Егоргии (Варсонофий, 1456 г.) под влиянием греческого Григѣрий. *В Егорьев день капусту садили, этот день считался праздником лошади, нельзя было в этот день на лошади ездить.* (Солон., Берез.) [СРГА, Т. II, Ч. 1, с. 60] [Орехова, 2021, с. 219].

Название христианского праздника *Вѣрбина (Вербно), Вербное воскресенье*, (Алейск., Баев.) происходит от названия дерева верба. Этот праздник приходится на цветение

«вербовой ветви». Верб – общеслав. суф. производное от того же корня (со значением «гнуть, вить»), что и вертеть. Первичное значение — «ветвь» (ср. лат. *verbena* «ветвь») [ФЭС, Т.1, с. 293].

Название религиозного праздника *лѣжанный* связано с природным явлением – полеганием растений в конце лета или начале осени, перед сбором урожая. Лексема *лѣжанный* восходит к праславянскому **ležati* из **legēti* («лежать», «ложе», «постель»). Употребление данной лексемы зафиксировано в селе Талица Усть-Канского района Республики Алтай: *Праздник Пантелеймона, а завтра – Лѣжана трава* (У.-Кан.,Тал.) [СРГА, Т. III, Ч. 1, с. 18] [Орехова, 2021, с. 219].

Примером опосредованной номинации христианских праздников, приуроченных к сбору урожая, являются лексемы *Воспожинка*, *Петровка* и аналитическая конструкция *Егорьев день*. В Сибири *Воспожинки* (время окончания жатвы и праздник в честь ее окончания, также название успенского поста, совпадающего по времени с этим праздником) приходились на период с 1-го по 15-е августа по старому стилю. Существительное *воспожинки* произошло в результате народно-этимологического сближения с глаголами *пожинать*, *жать*. Употребление данной номинации отмечено в речи жителей села Владимировка Усть-Канского района Республики Алтай: *Послезавтра у нас заговенье, пост, воспожинка* (У.-Кан., Влад.). *Петровка*, день древнерусских святых Петра и Павла, по народным приметам считался серединой летних месяцев, знаменующий начало сенокосов и окончание важного поста. Празднование *Петровки* продолжалось два-три дня и сопровождалось гуляниями, хороводами, кострами. Употребление номинации *Петровка* отмечено в говорах вторичного заселения Алтая повсеместно (Баев. Благ. Змеин. Смол. Тальм.) [СРГА, Т. III, Ч. 2, с. 111] [Орехова, 2021, с. 219].

Среди выявленных названий праздников есть те, которые посвящены Иисусу Христу, святым, при этом носители языка сокращают полные церковные наименования памятных дат, например, *Плещеница* (ср. *Вынос Плещеницы*); *Иван-Постный* (ср. *Усекновение главы Иоанна Предтечи*) – «*Гон с Ивана постного, пикать будут маралы, гоняться будут*» (У.-Кан.). Н-СИБ.СРНГ [СРГА, Т. II, Ч.1, с. 172]; *Петровка* (ср. *День святых, славных и всехвальных первоверховных апостолов Петра и Павла*), *Микола* (ср. день святителя *Николая Мир-Ликийских Чудотворца*) – «*К Миколу ходили сюда пешком*» (Шеб.,Черг.,У.-Кан.) СРНГ.ТОМ. [СРГА, Т. III, Ч.1,с. 78.].

Религиозный праздник *Плещеница*, он же *Страстная Пятница*, связан с выносом Плещеницы, покрывалом большого размера с изображением погребения Христа. Плещ – общеславянское суффиксальное производное (суф. - j-) от исчезнувшего в этом значении *плать* («плотно прилегающая одежда», «покрывало») [Орехова, 2021, с. 219].

Номинация *Всюношная* (Всенощная) обозначает торжественное, праздничное богослужение, продолжающееся всю ночь, от захода солнца до рассвета (примерно с 18 часов до 6 часов). Восходит к общеслав. **noktis* > ночь. Использование данной номинации отмечено в диалектах жителей села Владимировка Усть-Канского района Республики Алтай: *Всюношна... миру много* (У.-Кан., Влад.) [Орехова, 2021, с. 219].

Паска. 1. Весенний религиозный праздник у христиан; *Пасха*. – Праздники все справляли: *Паску*, *Масленку*, *откябрьску* (Краснощ., У.-Чал). *Этот тут давно ещё молодежь в Паску собиралась* (Зав., Чистоозер.) Повсеместно. СРНГ. ТОМ. 2. Сладкое кушанье из муки, кулич. – *На Пасхе – паски стряпали – булочки, фигурочки, нарисованные сверху* (Кытм., Горб.). Повсеместно. Н-СИБ. СРНГ. ТОМ.

Стретенье. *срѣтенье* – название церковного праздника в память о встрече старца Симеона с Христом-младенцем, др.-русс., цслав. *сърѣтениѣгосподьнѣ*, буквально «встреча», калька греч. ἡ Ὑπαπαντή τοῦ Κυρίου; (см. Срезн. III, 819.), См. *встрѣтитъ*, *обретать*. Ср. укр. *стрінути*, *стріти* «встретить», др.-чеш. *střětnúti*, аор. *střěte*, польск. диал. *postratać* «приветствовать при встрече» Более древняя форма, русификация церковнославянизма [СРГА, Т. IV, с. 129].

Многие христианские праздники, в частности двенадцатые, и особые периоды (посты, сплошные недели) имели несколько названий. Как правило, в народной речи выступает один из вариантов, например, *Масленка* вместо «Недели о страшном суде». Это связано с народными традициями и церковным Уставом. Речь идёт о последней неделе перед постом, когда можно вкушать всё скоромное, кроме мяса. Пекли блины на масле. Отсюда и народное наименование праздника – *Масленица*.

Для обозначения периодов религиозных постов (до, после, во время поста) в говорах Алтая использовалась различная лексика. Так, лексемы *заговенья*, *заговня*, *загомня* обозначали последние дни употребления скоромной пищи перед постом (производное от *говѣть*, восходящего к праслав. *gověti, то есть «благоприятствовать, быть милостивым; хранить молчание») [И-ЭСРГА, Вып. 4, с. 18]. *Сперва в воскресенье будет заговенья* (Смол., Кат.). *После Пасхи – заговонье* (Солон., Берез.) [СРГА, Т. II, Ч. 1, с. 111].

Выражение *Великий пост* (заимствование из древневерхненемецкого *fasto* «пост») обозначало период самого продолжительного из всех существующих. Это период был приурочен подготовке к большому празднику – дню *Светлой Пасхи* (*Паска*, из греч. *πάσχα* с вторичным введением по народной этимологии суф. –ка *Филлиповка/Филипповки*, *Рождественский пост*. – А вот седьмого до Нового году это у нас Филипповка, это у нас *молосного не едят* (Баев.). *Филипповки – свадеб не было, ни масличко, ни мяса не ели* (Бийск.Сав). ТОМ. Двойное название поста объясняется тем, что он начинается на следующий день после дня памяти апостола Филиппа, одного из 12 ближайших учеников Господа Иисуса Христа, и заканчивается в канун великого праздника Рождества Христова. Эти два дня как бы обрамляют собой 40-дневный период поста, этим и объясняется его название [Орехова, 2021, с. 218].

Троица (лит. *Троица*) вместо лит. *Сошествия Святаго духа* или *Пятидесятницы*. В данном случае двойное название обусловлено историей самого праздника. Своё первое название праздник получил в честь сошествия Святого Духа на апостолов, которое произошло на 50 день по Воскресении Христа. Сошествие Святого Духа указало на троиственность Бога. Поэтому в Православии утвердилась традиция праздновать Пятидесятницу и чтить Святую Троицу в одно время. Католическая традиция эти праздники разделяет – День Святой Троицы отмечается через неделю после Пятидесятницы. *Тро́ица* – др.-русс., ст.-слав. калька с греческого *Τριάς* («трое», «троиственность»). Буквально – праздник в честь триединого Бога: Отца, Сына и Святого Духа. Лексема *средоносие* (от праслав. *serda «середина» употреблялась для номинации середины поста. Например, в контексте: *А в средоносие, когда уж пост за средину поста перевалит* Ребр., Боровл. [ФЭС, Т. IV, с. 117] [Орехова, 2021, с. 217].

К этой группе слов относим наименование ещё одного двенадцатого праздника – Хрещенье (Крещение). Второе название Богоявление. Чередование к/х наблюдается и в однокоренных словах в алтайских говорах – *хрестик* и *хрест*, но докрещивать [СРГА, Т. III, Ч. 1, с. 78]. Этимологический словарь славянских языков указывает на праславянскую форму слова *крест* – *kъrstъ: болг. *крѣст* «крест», также диал. *крѣс*, макед. *крѣст* «крест; крестовина», сербохорв. *крѣст* «крест», словен. *krst* «крещение; христианин», чеш. *krest* «крещение», словц. *krst* – то же, в.-луж. *krest*, стар. *khrest* «крещение», ст.-польск. *krzest*, *chrzest* «крещение; освящения; причастие; крест», польск. *chrzest* «крещение», словин. *χrest* – то же, укр. *хрест* «крест», блр. *хрэст* [ЭССЯ, Вып. 13, с. 76]. Крест в прямом значении восходит к праслав. *kъrstъ, заимств. из др.-в.-нем. (или гот.?) формы имени Христа в докирилло-мефодиевское время в придунайских землях [Фасмер, II, с. 374; ЭССЯ, Вып. 13, с. 76].

Религиозная лексика говоров Алтая в тематическом плане разнообразна, но следует отметить доминирующей группу названий праздничных дней церковного календаря. Наличие в речи диалектоносителей местных вариантов номинаций православных праздников можно объяснить преобразованием сочетаний из нескольких слов в один номен (*Сошествия Святаго духа* → *Троица*), при этом возможна субстантивация (*День святы́х, сла́вных и*

всехвальных первоверховных апостолов Петра и Павла – Петровка). Отмечены случаи фонетических и словообразовательных преобразований онимов (*Хреещение, Масленка, Микола* и др.). В процессе анализа фактического материала были выявлены многозначные слова религиозной семантики (хрест, паска и др.). Их использование в контексте нерелигиозной, бытовой среды, привело к развитию дополнительной, культурно значимой семантики.

Научное описание говоров Алтая в разных аспектах позволяет провести репрезентацию региональной языковой картины мира. Приведенные примеры органично транслируют через свою семантику черты как религиозной, так и традиционной культуры жителей степного и горного Алтая. Диалектная лексика четко отражает и бережно сохраняет религиозные, духовные и нравственные вечные ценности народа.

Литература

1. Багирова Е.П. Христианская лексика в составе фразеологических единиц (на материале русских старожильческих говоров юга Тюменской области) // X Кирилло-Мефодиевские чтения. «Человек в пространстве православной культуры» (Ишим, 23 мая 2018 года): межвуз. сб. науч.-методич. статей; редакционная коллегия: З.Я. Селицкая [и др.]. – Ишим: Ишимский педагогический институт им. П.П. Ершова, 2018. – 311 с.
2. Дубровина С.Ю. Христианская лексика в диалектах русского языка: специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореф. дис. на соискание ученой степени доктора филологических наук; Тамбовский государственный университет им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2006. – 47 с.
3. Дубровина С.Ю. Методология репрезентации феномена православной лексики в языке русских диалектов // «ФИЛОLOGOS». Выпуск № 17 (2). – 2013. – С.17 – 22.
4. Мечковская Н. Б. Язык и религия: пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: Агентство «ФАИР», 1998. – 352 с.
5. Историко-этимологический словарь русских говоров Алтая [Электронный ресурс] / АлтГУ; ред. Л.И. Шелепова. – Барнаул: Изд-во АлтГУ. – Вып. 4: З – К (заглушка – картошный). – 2010. – 312 с.
6. Орехова Т.И. Опосредованная лексика со значением времяисчисления в говорах Алтая (названия христианских праздников) / Макарьевские чтения: материалы XVI международ. науч.-практич. конф., Горно-Алтайск, 23 – 24 сентября 2021 г. / отв. ред. В.Г. Бабин. – Горно-Алтайск: БИЦ ГАГУ, 2021. – С. 215 – 220.
7. Орехова Т.И., Сичик А.С. Историко-этимологический анализ христианской лексики в русских говорах Алтая (тематическая группа «Артефакты») / Макарьевские чтения: материалы XVII междунар. научно-практической конференции, Горно-Алтайск, 23-24 сентября 2022 г. / отв. ред. В. Г. Бабин. – Горно-Алтайск: БИЦ ГАГУ, 2022. С.183-189.
8. Пашинцева Л.И., Орехова Т.И. Лексика со значением времяисчисления в говорах Алтая (на материале СРГА). Наука и образование: проблемы и перспективы [Электронный ресурс]: Материалы XXII Междунар. науч.–практич. конф. молодых ученых и студентов (Бийск, 30 апреля 2020 г.) / Отв. ред. М.С. Власов. – Бийск: АГПУ им. В.М. Шукшина, 2020. – С.287 – 292.
9. Сичик А.С. Христианская лексика в русских говорах Алтая / Материалы LVI науч.–практич. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых Горно-Алтайского государственного университета (Горно-Алтайск, 18 – 22 апреля 2022 года). – Горно-Алтайск : БИЦ ГАГУ, 2022. – С. 35 – 37.
10. Слаутина М.В. Особенности репрезентации христианской картины мира в лексике русского языка: специальность 10.02.01 «Русский язык»: автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата филологических наук ; Уральский государственный университет им. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2006. – 18 с.

11. Словарь русских говоров Алтая: в 4 т. [Текст] / под общей ред. И. А. Воробьевой, А.И. Ивановой. – Барнаул, АГУ, – 1993 – 1998.
12. Талицкий словарь: справочное издание (Издание 3-е, исправленное, уточненное и значительно дополненное) / В.Н. Богданов, Г.В. Луканина, В.Я. Сенина. – Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2016. – 420 с.
13. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: в 4 т. / пер. с нем и доп. О.Н. Трубачева. – М., 1996.
14. Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. – [3-е изд. стер.]. – М.: Русский язык, 1999.
15. Этимологический словарь славянских языков: Праславянский лексический фонд: Вып. 1 – 9 / составитель О. Н. Трубачев [и др.]. – М.: Наука, 1963 – 1999.

В.В. Останин

ТЕМА ЛЮБВИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В.М. ШУКШИНА «ЛЮБАВИНЫ»

Алтайский государственный аграрный университет,
Алтайский государственный университет

Аннотация: В статье исследуется категория любви в творчестве В.М. Шукшина. Основной акцент делается на одном из его монументальных произведений – роман «Любавины» в двух книгах. Выявляются не формально-логические определения любви у Шукшина, положительные и отрицательные характеристики любовного чувства, классификация любви. Делается вывод о важности изучения наследия Шукшина в плане сохранения и трансляции традиционных социальных ценностей.

Ключевые слова: любовь как категория, В.М. Шукшин, роман «Любавины», шукшиноведение, традиционные семейные ценности.

V.V. Ostanin

THE THEME OF LOVE IN THE WORK OF V.M. SHUKSHIN «THE LYUBAVINS»

Altai State Agricultural University,
Altai State University

Summary: The article examines the category of love in the works of V.M. Shukshin. The main focus is on one of his monumental works, the novel «The Lyubavins» in two books. The non-formal-logical definitions of love of Shukshin, positive and negative characteristics of love feelings, classification of love are revealed. The conclusion is made about the importance of studying the literary legacy of Shukshin in terms of preserving and broadcasting traditional social values.

Key words: love as a category, V.M. Shukshin, the novel «The Lyubavins», Shukshin's works studies, traditional family values.

Василий Макарович Шукшин (1929 – 1974) – не философ, хотя философствование как процесс мысли ему, несомненно, присуще. Потому он не создал, да и не стремился создать (а стоит ли?) строгого философского учения о любви, любви как философской категории. В его произведениях звучит именно «тема любви», но она словно главная музыкальная тема сочинений Шукшина присутствует практически на протяжении всего его творчества.

За одну из отправных точек указанной темы любви можно взять цитату В.В. Маяковского, которую Шукшин использовал в качестве осевой – уже в своем вступительном сочинении по литературе во ВГИК в 1954 году.

«Помни ежедневно, что ты
– зодчий
и новых отношений
и новых любовей» [Шукшин, 2009, Т. 1, с. 268].

Сам Шукшин в зрелом творчестве вряд ли стремился воспеть некий «новый» тип любви, скорее, он защищал вечные народные устои любви. Однако особые новые акценты в определении и характеристике природы любви были ему, конечно, присущи.

Так в рассказе «Критики» (1964) приводится одно из самых емких смысловых (а не формально организованных по правилам логики) определений любви:

«Когда любят¹⁸, то стыдятся» [Шукшин, 2009, Т. 1, с. 171].

Приведем весь замечательный фрагмент: «Когда любят, то стыдятся. А этот трезвонит ходит по всей деревне... какая же дура пойдет за него! Он же несерьезный парень. Мы вон, помню: поглянется девка, так ты ее за две улицы обходишь – потому что совестно» [Шукшин, 2009, Т. 1, с. 171].

Еще раз отметим, что определение Шукшина – не формально-логическое, оно не соответствует правилу соразмерности определений: когда любят – стыдятся, но когда стыдятся – не обязательно любят. Выражаясь аристотелевским языком, Шукшин задает в определении только род, отчего оно становится слишком широким. Но зато каким же ясным с эмоциональной точки зрения!

Сведение стыда и любви в одну гармоничную смысловую композицию – это, кажется, именно то, чего сегодня так отчаянно не хватает современному обществу, буквально зараженному вирусом развязности и сексуальной навязчивости. Народная поэтическая мудрость Шукшина выступает здесь в качестве великолепного образчика идеалов традиционных общественных отношений и ценностей.

Однако наиболее масштабно тема любви представлена у Шукшина в одном из главных произведений его творческого пути – романе «Любавины» (1965). Даже само название романа удивительно созвучно имени любви.

В «Любавиных» дается еще одно невероятно суггестивное по смыслу и эмоциональному накалу определение любви (и вновь не формально-логическое!):

«Любишь, так уважай человека» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 297].

Снова приведем весь знаменательный фрагмент: «Да потому, что вы только о себе думаете, эгоисты несчастные. Он любит! – Любишь, так уважай человека, а не так...» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 297]. Примечательный вердикт – эгоист в любви никогда не будет счастлив. Отметим также, что определение опять слишком широкое, что, однако, снова совершенно не портит его.

Интереснейшая тема, поднятая в киноповести «Живет такой парень» (1964), практически целиком вошедшей в «тело» романа, но совсем не отраженная на его страницах – это противопоставление любви и смерти в рассказе-притче хозяйки дома, где остановился на ночь Пашка Колокольников, и собственном сне Пашки в больнице. В первом случае прекрасная обнаженная девушка символизирует смерть: «Так разве ж это простая баба была! – изумилась старушка. – Это же смерть по земле ходила – саван себе искала. Вот вскоре после этого и война началась» [Шукшин, 2009, Т. 1, с. 246] Во втором случае на место смерти торжествующе восходит любовь: «Так вот, ты не верь: это не смерть была, это любовь по земле ходит... Чтобы люди знали ее, чтоб не забывали... Она красивая-красивая... Увидишь. Она придет к тебе» [Шукшин, 2009, Т. 1, с. 261].

¹⁸ Здесь и далее сохранен стиль выражений автора.

Наиважнейшая деталь повествования заключается в том, что девушка встречается герою на въезде в «Долину Свободы» [Шукшин, 2009, Т. 1, с. 245 – 246]. Таков реально существующий топоним на Алтае. Отсюда по мысли Шукшина – любой человек в течение всей своей жизни, по сути, свободно выбирает между любовью и смертью, ибо без любви жизнь как будто и не жизнь, а банальное существование.

В «Любавиных» мы также находим как положительные (каковой является), так и отрицательные (каковой не является) существенные характеристики любви. Ниже приводится их перечисление.

Любовь *тотальна*. «Как ты можешь понимать, что такое любовь? – не унималась Хавронья. – Зато ты шибко умная. Неохота мне с тобой разговаривать, – отрезал Федя, не стерпел. Хавронья опять притворно засмеялась. – Да ведь ты же... как тебе сказать?... Ты же лесина необтесанная! А туда же – про любовь думаешь. Ведь я же на тебя и так без смеха не могу глядеть, а ты взял да еще влюбился. Ну не дурак ли?!» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 159 – 160].

Любовь *вневременна*. «Его мать он любил, любит и будет любить. И никому он этой любви не собирался отдавать» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 279].

Любовь *бескорыстна*. ««Я-то любил... – он долго смотрел на папироску, словно не решался говорить дальше – главное. Потом сказал: – А вот меня – не шибко. А я, может, и сичас люблю... Раз не любит – ничего не сделаешь» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 147 – 148].

Любовь *свободна*. «Я приведу, а сама погляжу: может, и нету у вас никакой любви? А правда – так черт с вами... Оставайтесь тогда» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 52].

Любовь *мучительна*. «Лежит теперь Марья, мучается, милая. Родная ты, добрая... Вот тебе и любовь, елки зеленые!... Одно мучение» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 216].

Любовь – это *не страсть*. Ибо следуя бесконтрольному чувству можно быть «красивым», но «оглупевшим от любовной страсти» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 268].

Любовь – это *не жалость*. «Чего же плакать-то? – то ли жалость, то ли жалость и любовь вместе вконец овладели Кузьмой» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 207].

Любовь – это *не трусость*. «Ты трус! Ты готов жениться, но это из-за трусости. Любить ты не умеешь. Когда любят, так не делают. Ты самый обыкновенный паразит!...» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 438].

Любовь – это *не страх*. «Боюсь ему понравиться. С любовью справлюсь я одна» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 292].

Не менее интересной и глубокой выглядит у Шукшина анализ типов любви. Конечно, и здесь мы не найдем некоей строгой классификации по формально-логическому критерию, но за каждым типом любви у Шукшина стоит совершенно определенный психологический опыт, опыт живых отношений между людьми.

1. *Большая любовь*. Так писатель характеризует настоящее, искреннее чувство. «Не радовал новый дом, не веселили мелкие любовные похождения. Опять пришла как будто настоящая большая любовь» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 367]. «И потом, когда шел по улице, ни разу не оглянулся на дом, где убили его первую большую любовь... Растоптали в вонючем углу, испинали тяжелыми сапогами, замучили» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 343].

2. *Горькая любовь*. Она же большая, но уже не способная воплотиться в реальности (например, по причине смерти возлюбленного). «Более тридцати лет уже носил он в себе горькую любовь к Марье Любавиной... Он пытался забыть ее, хотел заглушить всякими заботами, пытался однажды пить – ничего не помогало: она жила в нем, любовь. Он устал от нее» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 272 – 273].

3. *Человеческая любовь*. Похоже, что Шукшин называет так простое искреннее чувство, не испорченное лишними социальными условностями (например, противопоставлением городская/деревенская любовь) и т.п. «Поедем к нему. Я объясню этим питерским фраерам, что такое любовь человеческая» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 297].

4. *Неуклюжая любовь*. Искреннее, но незрелое чувство, способное преткнуться о различные жизненные перипетии. «Все в ней... и любовь наша неуклюжая, доверчивая» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 283].

5. *Старая любовь*. Чувство, не отличающееся особым накалом эмоций, но прошедшее проверку временем. «Да ты подумай, Анютка, – советовали ей мужики. – Не швыряйся шибко-то... У вас же старая любовь» [Шукшин, 2009, Т. 2, с. 37].

Естественно, что приведенный список определений, существенных характеристик и типов любви, встречающихся у Шукшина – вовсе не претендует на законченность. В творчестве алтайского писателя не только можно, но и нужно искать новые концепты и признаки любви. Это глубоко и злободневно.

Однако даже приведенные вариации на тему любви у Шукшина позволяют еще раз подчеркнуть, насколько актуальным остается его послание на сегодняшний день. Шукшинские определения любви – концептуальные оплоты против безнравственности, а его характеристики и типология любви отражают не какую-либо абстрактную теорию чувств, а живой опыт искренних, пускай и не всегда безоблачных, взаимоотношений между реальными людьми.

Литература

1. Шукшин В.М. В.В. Маяковский о роли поэта и поэзии // Собр. соч.: в 8 т. – Т. 1: Рассказы 1958 – 1964. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2009. – С. 267 – 269.
2. Шукшин В.М. Критики // Собр. соч.: в 8 т. – Т. 1: Рассказы 1958 – 1964. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2009. – С. 170 – 176.
3. Шукшин В.М. Любавины // Собр. соч.: в 8 т. – Т. 2 – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2009. – 512 с.
4. Шукшин В.М. Живет такой парень // Собр. соч.: в 8 т. – Т. 1: Рассказы 1958 – 1964. – Барнаул: ООО «Издательский дом “Барнаул”», 2009. – С. 223-262.

Е.А. Полева, Т.А. Байдагулова

ТЕМА БЛАГОПОЛУЧИЯ ДЕТСТВА В КНИГЕ ОЛЬГИ КОЛПАКОВОЙ «БУКА САМА БОИТСЯ (НЕСТРАШНЫЕ СКАЗКИ ПРО СТРАШНУЮ БУКУ)»¹⁹

Томский государственный педагогический университет, Томск

Аннотация: статья посвящена анализу книги сказок «Бука сама боится» с учётом отражения в ней одной из центральных тем детской литературы – благополучия детства. В исследовании прослеживается, как через обыденные для современной семьи ситуации автор Ольга Колпакова раскрывает причины негативных эмоциональных состояний и неконструктивного поведения ребёнка; сюжеты сказок демонстрируют эффективные способы общения для достижения внутрисемейного благополучия. Книга О. Колпаковой представляет собой сборник кейсов, которые могут использовать взрослые читатели для

¹⁹ Статья подготовлена в рамках государственного задания Министерства просвещения Российской Федерации (тема № QZOY-2023-0004 «Психолого-педагогическое сопровождение семьи и педагогов в сфере обеспечения безопасности и благополучия детства»)

повышения родительской грамотности, а также воспитатели, методисты при работе с родителями.

Ключевые слова: благополучие детства, детская литература, Ольга Колпакова, сказкотерапия

E.A. Poleva, T.A. Baidagulova

THE THEME OF CHILDHOOD WELL-BEING IN OLGA KOLPAKOVA'S BOOK "THE BOO IS AFRAID HERSELF (NON-SCARY TALES ABOUT THE SCARY BOO)"

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk

Summary: The article considers the analysis of the book of tales "The Boo is afraid herself", taking into account the reflection in it of one of the central themes of children's literature – the well-being of childhood. The study traces how, through everyday situations for a modern family, the author Olga Kolpakova reveals the causes of negative emotional states and unconstructive behavior of a child; the plots of tales demonstrate effective ways of communication to achieve intra-family well-being. O. Kolpakova's book is a collection of cases that adult readers can use to improve parental literacy, as well as educators, methodologists can do when working with parents.

Key words: the well-being of childhood, children's literature, Olga Kolpakova, fairy tale therapy

«Благополучие детства» – понятие, активно используемое психологами и социологами. Оно определяется как «способность успешно участвовать в повседневной активности, которая считается значимой в данном культурном сообществе, проявляя при этом жизнеспособность и привнося нечто новое, а также настроение и чувства, возникающие от участия в такой активности» [Weisner, 1998]. Как отмечают Т.О. Арчакова, Э.Ш. Гарифулина, для анализа качества жизни детей в международной практике используются индексы детского благополучия, например, индекс ЮНИСЕФ включает в себя шесть сфер: «материальное благополучие, здоровье и безопасность, образование, отношения с родными и сверстниками, поведение и риски, субъективное благополучие» [Арчакова, Гарифулина, 2020, с. 280]. Разделяют объективные показатели благополучия и субъективные, причём вторые не менее значимы, чем первые. Они изучаются с учётом мнения ребенка о критериях его благополучия и о степени индивидуально ощущаемой удовлетворенности своей жизнью.

Тема благополучия / неблагополучия детства – одна из центральных в литературе для детей и семейного чтения. Причём в современной художественной словесности преобладает установка не на дидактизм, а на снятие напряжения через смех и (или), условно говоря, психотерапию. Важной функцией литературы о благополучии / неблагополучии детства является оказание психологической помощи в разрешении проблем внутрисемейного общения, самоопределения. Объёмный обзор не входит в задачи этого исследования. Приведём лишь несколько примеров.

Ряд произведений написан и используется психологами с целью помочь ребёнку пережить различные травмы (развод родителей, смерть близкого человека, буллинг и др.). Эта тематическая тенденция прослеживается в современной литературе разных стран (К. Нестлингер «Само собой и вообще», Э. Фрэнк, К. Наувелартс «Принцесса Анна», М. Бременер «Чур не игра», Х. Финн-Оле «Удивительные приключения Маулины Шмитт», У. Старк «Пусть танцуют белые медведи», Е. Габова «И отец мой, и мама моя», А. Нанетти «Мой дедушка был вишней», А. Тор «Правда или последствия» и мн. др.). Причём в одних случаях психологические цели преобладают над художественными, в других – авторам удаётся достичь баланса художественного и психолого-педагогического.

Содержание произведений многих отечественных писателей начала XXI века раскрывает разные модели внутрисемейных отношений, поведение детей и взрослых, приводящее либо к благополучию детства и семьи, либо к его разрушению. При этом авторы опираются на разные фольклорные и литературные традиции. Например, Г. Остер («Дети и эти») – на жанровую матрицу перевёртыша, С. Силин («Роковая четвёрочка», «Роковая пятёрочка»), В. Роньшин («Сердце матери и щитовидка») – садистского стишка и страшилки; С. Георгиев («Один мальчик»), Н. Евдокимова, («Послушный папа»), Б. Дружинин («Трудная задача») – бытовой зарисовки и анекдота, Г. Кружков («Как Вова Тужилкин болел») – бытовой зарисовки, анекдота и небылицы, В. Лаврина («Цыплёнок, который не хотел быть курицей»), Т. Мейко («Яблоко и яблоня»), И. Цхай («Розовая тучка») – литературной сказки и т.д.

Все названные книги не только детям дают ответы на их вопросы, но и родителям подсказывают варианты поведения в той или иной ситуации, угрожающей психологическому или социальному благополучию ребёнка / семьи, то есть взрослый является полноценным адресатом книги.

Ольга Валериевна Колпакова²⁰ в заявленной для анализа книге предметом осмысления делает не исключительные состояния и ситуации, а, наоборот, типичные, бытовые, обыденные для среднестатистической семьи с ребёнком-дошкольником. В аннотации к книге отмечено, что «в 2010 году О.В. Колпакова получила премию педагогического признания «Добрая лира», которая вручается школьниками и педагогической общественностью города Санкт-Петербурга за рукописи, играющие значимую роль в воспитании» [Колпакова, 2011, с. 2].

Авторское жанровое обозначение миниатюр, включённых в книгу «Бука сама боится», – сказка («Нестрашные сказки про страшную Буку»). Однако тексты никак не связаны с фольклорной сказочной традицией, больше они ассоциируются с представлением о сказке в сказкотерапии, когда условно-метафорические персонажи и сюжетные ситуации используются для «расширения сознания, совершенствования взаимодействия с окружающим миром» [Осипова, 2002, с. 201]. Обращение к сказке позволяет О. Колпаковой подняться над бытовой конкретикой юмористического рассказа о детстве, использовать условные допущения, которые в реалистической прозе прочитывались бы как этически недопустимые. Например, в первой миниатюре взрослые находят Буку под кроватью, она была «лохматая, грязная, голодная» [Колпакова, 2011, с. 7], однако после выбивания пыли из закинутой на перекладину героини (сказочное допущение снимает ужас описанной ситуации), Бука становится самой обычной девочкой – активной, любопытной, часто непослушной, букой, но уже не страшной.

Отметим используемую в заглавии игру слов. Так как Бука прочитывается и как имя нарицательное («перен. нелюдимый, угрюмый человек» [Ожегов, 2003, с. 77], тот, кто дует, обижается), «страшная Бука» соотносится с устойчивым выражением типа «страшная жадина», «страшная трусиха» в значении усиления какого-то качества. То есть заглавный герой книги – кто-то сильно обидчивый, некоммуникабельный. С другой стороны, это выражение соположено «нестрашным сказкам», и слово «страшная» может прочитываться в значении «устрашающая, ужасная» Бука. Но и в этом случае автор пользуется некоторым переворачиванием смыслов. В прямом значении Бука – «фантастическое существо, которым пугают детей» [Ожегов, 2003, с. 77], а у О. Колпаковой так зовут ребёнка. Страх в самом начале книги оказывается реверсивно действующим чувством: Бука и «сама боится», и пугает взрослых.

²⁰ О.В. Колпакова родилась в 1972 году в селе Усть-Пустынка Краснощековского района Алтайского края, в семье педагогов. С серебряной медалью окончила Маралихинскую среднюю школу. Высшее образование получила на факультете журналистики Уральского государственного университета.

Сказки написаны с опорой на поэтику бытового анекдота, с элементами «чёрного юмора», «заимствованного» из «саdistских стишков». «Бука сама боится» – это сборник рецептов, как сделать так, чтобы Бука перестала быть страшной (пугающей своих родителей) и сама перестала бояться, обижаться и избегать общения. Центральная героиня – в завязке вроде бы сказочное существо, за которым легко угадывается типичная маленькая девочка в типичной семье.

Книга состоит из десяти сказок: «Как Бука раздумала быть страшной», «Как Бука испугалась», «Как Бука чуть не стала жадиной», «Как Бука перестала капризничать», «Как Бука научилась играть», «Как Бука всем помогала», «Как Бука рассердилась», «Как Бука ушла из дома», «Как Бука обрадовалась», «Как Бука соблюдала режим дня». Структура книги отражает авторский замысел: во-первых, показать возможные варианты реакции взрослых на разные эмоциональные состояния и поведение ребёнка, во-вторых, предложить механизмы формирования позитивных установок внутри семьи и у ребёнка (на сотрудничество, взаимопонимание, учёт интересов и мотивации действий, структурирование деятельности).

В открывающей книгу сказке «Как Бука раздумала быть страшной» появляются взрослые, вначале представленные как собирательные «все» и «мы». Ребёнок имплицитно ощущается как тот, кто занимает много места в пространстве семьи, кто нарушает спокойное течение жизни. О. Колпакова использует приём буквализации метафорических образов, противопоставляя «маленькой» квартире «большую» Буку: «В одной *маленькой уютной* квартире жила *большая страшная* Бука. Она была такая большая, что еле умещалась под кроватью» [Колпакова, 2011, с. 6] (курсив наш – Е.П., Т.Б.).

Заявка на жанр страшилки в самом начале книги – лишь игра с читательским ожиданием. Устрашающий облик Буки меняется под влиянием заботы старших. Девочка примиряется с позитивным обликом себя, с правилами существования в семье: «Подожди ещё минуточку, – уговаривали её, переодевая в новую ночную рубашку, подстригая ногти, подравнивая и расчёсывая волосы и завязывая на них бантик. А потом дали Буке яблоко и принесли Буке зеркало.

Посмотрела она на себя и раздумала быть страшной и лезть под кровать» [Колпакова, 2011, с. 8].

В последующих миниатюрах образы мамы, папы, бабушки, дедушки детализируются, однако эти персонажи остаются безымянными, мало персонифицированными. О. Колпакова не прорисовывает их характеры, ей важно описать типичных представителей семьи и различные модели поведения, чтобы показать эффективные, педагогически и психологически корректные способы общения с ребёнком, разрешения бытовых ситуаций.

Наиболее мудрой, как раз демонстрирующей варианты продуктивных реакций на поведение и поступки ребёнка является бабушка. Если родители в ряде случаев избегают разрешения сложных ситуаций, то бабушка переводит взаимоотношения в конструктивное русло. Например, в завязке сказки «Как Бука научилась играть» девочке наскучили многочисленные игрушки, и она проявляет к ним грубость. Вместо одёргивания, нравоучения или наказания бабушка реагирует иначе – вовлекает в общение с игрушками и создаёт условия, при которых на свои игрушки Бука смотрит по-новому:

«– С ними совсем не интересно играть! – сказала как-то утром Бука и пнула сороконожку. – Надоело! Не хочу! Какие они все скучные!

– Будешь тут скучным, – согласилась бабушка, – особенно если тебя пинают в твой день рождения» [Колпакова, 2011, с. 21 – 22].

Одна произнесённая фраза меняет настроение маленькой героини: ей становится интересно, почему у гусеницы сегодня День рождения, потом появляется желание её поздравить: испечь праздничное печенье, сшить новую ножку в подарок, накрыть стол. Оказывается, с капризами ребёнка, плохим отношением к собственным игрушкам можно справиться, если уделить ему время и проявить немного фантазии, а дальше тот сам

включится в игру, даже не осознавая, что это – игра: «Ну вот, – грустно сказала Бука, – день закончился, а я даже поиграть не успела!» [Колпакова, 2011, с. 24].

В другой миниатюре искренне желающая быть нужной, полезной членам семьи Бука в своём стремлении помочь перестаралась и испортила их вещи. Взрослым это, конечно, не понравилось, и огорчённая девочка спряталась под кровать (это действие можно прочитывать двояко: буквально «залезть под кровать», «спрятаться от всех» и метафорически «уйти в себя», «замкнуться»). Как повести себя в такой ситуации, чтобы не рассердиться на ребёнка и своими словами или действиями не сделать хуже, снова показывает бабушка:

«– Вот и молодец! – сказала ей бабушка, когда вернулась. – Теперь мне не надо будет под кроватью пыль вытирать. А парик такого цвета вполне годится для дедушкиного пугала на даче. У нас будет самое красивое пугало во всей округе!

<...>

Бука обрадовалась, вылезла, и они с бабушкой пошли букино платье отстирывать. Потом папин галстук развязали, мамины туфли в ремонт отнесли и дедушкины марки аккуратно от стены отклеили» [Колпакова, 2011, с. 30] («Как Бука всем помогала»).

Поведение других членов семьи тоже в большинстве описанных бытовых случаев вполне разумно с психологической и педагогической точек зрения, однако в разрешении некоторых ситуаций они не участвуют, у них не хватает опыта или внутренних ресурсов для разрешения ситуации, для переведения опыта с негативными последствиями в позитивный. Родители и бабушка буквально сбегают из дома («Как Бука всем помогала», «Как Бука рассердилась»). Сюжеты миниатюр и примеры поведения, которые даёт бабушка, иллюстрируют авторскую позицию: побег от проблем не является решением. Можно взять паузу, чтобы не разрушить взаимное уважение, но после паузы необходим разговор, примирение, выражение понимания друг друга.

В сказке «Как Бука рассердилась» после того, как маленькая героиня проявила гнев, потом обиделась, родные поддаются негативным эмоциям и ссорятся друг с другом. Здесь показан механизм зарождения конфликта в семье, когда мелкие, незначительные обстоятельства (Бука нечаянно укололась о кактус) приводят к череде взаимных обид и претензий, которых можно было бы избежать, если изначально правильно отреагировать на грубые слова рассерженной девочки. Семейная жизнь без конфликтов невозможна. Сюжет миниатюры наглядно демонстрирует типичную ситуацию нарушенной внутрисемейной коммуникации и вариант её преодоления. Важно, что проявление негативных эмоций (обида, злость) не переходит во взаимные оскорбления, а оказывается поводом «выпустить пар». Кроме того, поведение взрослых демонстрирует Буке, как выглядит она сама со стороны, как неприятно получать несправедливые обвинения, как скучно, когда все друг на друга обижены. Взрослые в финале просят прощения друг у друга, тем самым подавая пример ребёнку. И Бука без нотаций понимает свою ошибку, жалеет о том, что не сдержалась: «Прости, бабушка, что я тебя обидела, – сказала Бука и посмотрела на кактус. – Ну, а теперь ты проси у меня прощения» [Колпакова, 2011, с. 35].

Комическая основа сказок вуалирует дидактический посыл книги, позволяет читателям (и ребёнку, и взрослому) просмеять свои ошибки, увидеть варианты конструктивного поведения. Каждая сказка – это по сути готовый кейс для анализа и практики читателей-взрослых. Работа с книгой О. Колпаковой может способствовать сохранению детского и семейного благополучия, так как учит учитывать мотивы поступков членов семьи, а также понимать основы детской психологии, психологии общения, применять гибкость в выборе средств воспитания.

Литература

1. Арчакова Т.О., Гарифулина Э.Ш. Измерение субъективного благополучия детей в России: от локальных социальных практик до федеральной стратегии // Мониторинг

общественного мнения: Экономические и социальные перемены. – 2020. – № 1. – С. 276 – 295.

2. Колпакова О.В. Бука сама боится. Нестрашные сказки про страшную Буку. – Екатеринбург: Генри Пушель, 2011. – 53 с.

3. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под общей ред. проф. Л.И. Скворцова. – М.: Оникс 21 век, Мир и Образование, 2003. – 1200 с.

4. Осипова А.А. Общая психокоррекция: учеб. пос. – М.: Сфера, 2002. – 510 с.

5. Weisner T.S. (1998) Human Development, Child Well-Being, and the Cultural Project of Development. New Directions for Child and Adolescent Development. – No. 80. – P. 69-85.

Е.М. Решетникова, И.А. Бедарева

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ ЛИЛИИ ЮСУПОВОЙ

Горно-Алтайский государственный университет, Горно-Алтайск

Аннотация: Изучение творчества Лилии Юсуповой является важным для культурного и исторического наследия Республики Алтай. В данной статье мы предприняли попытку проанализировать поэзию Лилии Юсуповой, выявив при этом связь между ее литературными произведениями и картинами, а также отношение поэта к некоторым аспектам жизни и творчества.

Ключевые слова: Лилия Юсупова; современная поэзия Горного Алтая; принцип поэзии; художник; философское значение; долг и судьба поэта.

E. M. Reshetnikova, I.A. Bedareva

ARTISTIC ORIGINALITY OF L.YUSUPOVA'S LYRICS

Gorno-Altai State University, Gorno-Altai

Summary: The study of the work of Lilia Yusupova is an important part of the cultural and historical heritage of the Altai Republic. In this article, we have attempted to analyze the poems of Lilia Yusupova, revealing the connection between her literary works and paintings, as well as the poet's attitude to some aspects of life and creativity.

Key words: Lilia Yusupova, modern poetry of the Altai Mountains, the principle of poetry, artist, philosophical significance, duty and fate of the poet.

Лилия Джигангеровна Юсупова – современная поэтесса Республики Алтай, также известная в других регионах страны и за ее пределами. Она является членом Союза писателей России и членом-корреспондентом Петровской академии наук и искусств.

Лилия Джигангеровна приехала в г. Горно-Алтайск по распределению после окончания Казанского медицинского института и трудится в Санитарной службе региона уже 35 лет. Она работает по специальности санитарным врачом в управлении Роспотребнадзора по Республике Алтай. Лилия Джигангеровна – автор многочисленных научных работ, имеет 2 патента на изобретения, сама владеет всеми методиками исследований, ежегодно обучает лаборантов, инфекционистов.

Лилия Юсупова является автором 14 сборников стихов, на ее стихи написано 160 романсов, поставлены 3 драматических спектакля.

Под творческим псевдонимом Лилия Юсупова её знают не только как поэта, но и как художника. Она принимала участие в 15 выставках (5 из них – персональные). Ее картины украшают музеи Парижа, Нью-Йорка, Москвы и Казани.

Творчество Лилии Юсуповой является важной частью истории культуры не только Республики Алтай, но и России в целом. Поэтесса является лауреатом многих премий:

Шукшинская премия, Всероссийская премия имени Марины Цветаевой, Берлинский Международный литературный конкурс «Лучшая книга года 2014» в номинации «поэзия», специальный диплом Берлинского литературного института им. А.П. Чехова «За мастерское владение поэтическим словом».

В Республике Алтай Лилия Юсупова широко известна как ведущая мастерской молодых поэтов, автор музыкально-поэтических вечеров, организатор творческих встреч в школах и библиотеках региона. Как поэт и переводчик она удостоена наград международного конкурса «Литодрама», конкурса переводов тюркской поэзии «Ак Торна», конкурса переводов произведений Чеслава Милоша, Шукшинских чтений.

Тема художественного своеобразия творчества Лилии Юсуповой на сегодняшний день является малоизученной. Об актуальности данного исследования свидетельствуют работы Бедарева И.А и Чащиной Л.Г.

Бедарева И.А. в своей монографии «Эволюция фольклорно-мифологической системы в русской литературе Горного Алтая», проведя анализ поэтических сборников Лилии Юсуповой, выявила несколько особенностей ее творчества, важнейшими из которых являются отстраненность поэтессы от алтайской тематики и связь в ее творчестве двух религий: христианства и ислама. [Бедарева, 2011, с. 92]

В монографии «Русская литература Горного Алтая: Эволюция. Тенденции. Пути интеграции» Чащина Л.Г., исследуя творчество Юсуповой, делает акцент на жанрово-тематическом аспекте, а именно на том, что Юсупова привнесла в литературу Горного Алтая жанр рубаи, ранее специфичный лишь для тюркской поэзии. Рубаи представляет собой четверостишие, которое несет в себе законченную мысль и является самостоятельным произведением. [Чащина, 2003, с. 175]

Анализ творчества поэтессы и изучение работ других исследователей позволили нам выявить некоторые художественные особенности лирики Лилии Юсуповой.

Одной из особенностей лирики Юсуповой является то, что в своих стихах она делится жизненным опытом, говорит обо всем, что с ней происходило, что она чувствовала, и именно благодаря этому ее стихотворения оказываются близки читателю, испытавшему на себе похожие ситуации. Так, например, после написания докторской диссертации, на которую ушло около 7 лет, Лилия Юсупова пережила эмоциональный кризис, она вспоминает это время так: «у меня не было выходных дней и отпусков, а рабочий день заканчивался около полуночи, нередко и позже» [Костина, 2019]. После успешной защиты она написала стихи, передающие душевное состояние:

Слава Богу, закончено дело:

На судьбе – ни оков, ни долгов.

Почему же душа оскудела:

Не осталось ни мыслей, ни слов? [Костина, 2019]

В интервью со Светланой Костиной, опубликованном в газете «Звезда Алтая», Лилия Юсупова говорит о том, что свои стихотворения она пишет в основном в праздники или выходные, короткие стихи-афоризмы рождаются у нее между делом, также очень часто строки приходят ей во сне:

Во сне стихи я тоже сочиняю,

И что, увы, обиднее всего –

Я лучшие стихи во сне слагаю,

Они мудрей, чем творчество моё. [Костина, 2019]

Лилия Юсупова называет себя перфекционисткой, стремящейся делать всё безупречно. Она считает, что, когда ты вкладываешь в задуманное всю душу, используешь все навыки, ищешь нестандартные решения, обучаешься новому, любое дело становится радостью:

В поэзии та же царит правота,

И я проверяла её не однажды:

Чем глубже, и тише, и чище вода –

Тем ею быстрее утоляется жажда... [Юсупова, 2013, с. 40]

В стихотворении «Вода» Лилия Юсупова сравнивает творчество поэта с водой, говоря о жажде людей к настоящему искусству, которое действительно может утолить потребности человека. И в своем творчестве она стремится к этому идеалу. Из черновики она вычленила самые главные и насыщенные моменты: «от 5 четверостиший в стихотворении часто остаются 2 или 3», как говорит сама Юсупова, это является главным принципом ее творчества:

Стремилась я всегда к тому, чтоб слог
Весь мир в одну строку вместить бы мог:
Длинноты на поверхности листа
Как дырки в сыре – только пустота.
И я крою без жалости стихи,
Чтоб были строки ёмки и легки... [Юсупова, 2004, с. 79]

В своих стихотворениях лирическая героиня предстает перед нами добрым, отзывчивым и понимающим человеком, она открыта в своих мыслях и чувствах, благодаря этому сердца людей открываются ей в ответ, в стихотворениях Лилии Юсуповой каждый может узнать что-то свое, родное, пережитое.

Как уже было отмечено выше, Лилия Юсупова известна не только как поэт, но и как художник. Ее картины имеют глубокое философское значение, и даже «литературное». Сюжеты, по словам самой Юсуповой, приходят к ней спонтанно: «Это, может быть, прозвучит странно, но я вижу и картины, и стихи заранее, остается только запечатлеть их. Картины очень часто приходят серийей, например, серия со свечами, или с часами, или с розами». [Костина, 2019]

Главной особенностью картин Юсуповой является то, что в своих работах она использует окружающие предметы с целью передачи взаимоотношений людей или как символы какого-нибудь явления. Так появились картины «Узелок на память» (роза с завязанным на узел стеблем) или «Запертая красота» (розовый бутон в колбе, который не могут опылить пчелы). Не требуют пояснения картины-символы «Время-деньги» (часы, перетекающие в золотые монеты) или «Запретный плод» (табу, которое всё время нарушают люди). Но есть и работы со смыслом, не лежащим на поверхности (например, «Взгляд» или «Рыба»). Юсупова дает зрителю возможность самостоятельно подумать над значением таких картин, чтобы каждый увидел что-то свое.

Связь ее художественных работ с литературными произведениями неоспорима. В репертуаре поэтессы много стихотворений, перекликающихся с ее картинами. Так, например, стихотворение «Запретный плод» написано по мотивам одноименного натюрморта:

Стары, как мир, библейские сюжеты
Но, на чужих ошибках не учась,
Всё так же – не взирая на запреты –
Срывает Ева яблоко, смеясь;
Как будто не последует расплата,
Как будто не свершится Высший суд,
Всё так же Каин убивает брата,
И нового Христа на казнь ведут... [Юсупова, 2004, с. 85]

На картине «Запретный плод» изображено яблоко, заключенное в колбу, что является символом табу, но, несмотря на недостижимость плода, кому-то все же удалось преодолеть запрет. Можно предположить, что извлеченная из колбы долька яблока, является аллюзией на первородный грех, ведь, несмотря на Божественный запрет, плод все же был вкушен Евой. В стихотворении к картине Юсупова также обращается к теме греха, говоря о том, что сколько бы времени не прошло, люди не меняются и повторяют ошибки, не извлекая из них уроки.

Еще одним из примеров связи картины и стихотворения является работа «Творчество» и стихотворение о судьбе поэта:

Один сценарий жизни у творцов:
Гореть свечой, зажженной с двух концов,
Носить клеймо фигляра и изгоя,
Ни дня не знать в душе своей покоя
И видеть суть, сокрытую от глаз,
И погибать за истину не раз,
Чтоб в мире, где слова уже не новы,
Сказать свое – немеркнувшее – слово. [Юсупова, 2012, с. 77]

Свеча, зажженная с двух концов, является символом прожигания жизни. По мнению Юсуповой, поэт обречен посвящать жизнь народу, а не себе. На картине «Творчество» символично изображена судьба поэта в виде изогнутой свечи, зажженной с обеих сторон.

Поэт для Юсуповой – это человек, находящийся вне времени и пространства, способный увидеть правду там, где не видят ее другие. Донести истину для народа является долгом каждого поэта. О долге и судьбе поэта Лилия Юсупова не раз высказывалась в своих стихотворениях, но самым ярким примером является стихотворение «Поэты», в котором она сравнивает поэтов с образом Данко, освещающего путь своему народу:

Шагают они, бедолаги,
По пыльным дорогам мирским,
Сжигая судьбу, словно факел –
Чтоб стало светлее другим... [Юсупова, 2002, с. 40]

Таким образом, в ходе работы мы выявили несколько ключевых особенностей творчества Лилии Юсуповой. Поэтесса пишет о злободневных и близких каждому человеку проблемах, она не боится быть искренней и открытой в своих стихах, именно эта особенность привлекает читателей к ее творчеству. Лилию Юсупову отличает ее индивидуальность, несмотря на то, что в своем творчестве она может ссылаться на работы других известных авторов, ее мысли порой разнятся с ними, поэтесса довольно четко определила принципы своего существования и творчества.

Литература

1. Бедарева И.А. Эволюция фольклорно-мифологической системы в русской литературе Горного Алтая: монография. – Горно-Алтайск: РИО ГАГУ, 2011. – 135 с.
2. Чащина Л.Г. Русская литература Горного Алтая: Эволюция. Тенденции. Пути интеграции: монография. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2003. – 252 с.
3. Костина С. Лилия Юсупова: «Культивирую радость» / Электронная газета Звезда Алтая, выпуск от 15. 01. 2019 (дата обращения: 11.05.2023) URL: <https://www.zvezdaaltaya.ru/2019/01/liliya-yusupova-kultiviruyyu-radost/>
4. Юсупова Л. Любовь нельзя забыть. – Барнаул: Концепт. – 2013. – 240 с.
5. Юсупова Л. Твой вечный свет, любовь... – Горно-Алтайск: ГУП «Горно-Алтайская респ. тип.». – 2004. – 240 с.
6. Юсупова Л. Узелок на память. Стихи на русском языке и переведенные на алтайский язык Карангом Кошевым. – Горно-Алтайск: БУ РА Литературно-издательский Дом «Алтын – Туу». – 2012. – 64 с.
7. Юсупова Л. Остров любви. – Горно-Алтайск: ГУП «Горно-Алтайская респ. тип.». – 2002. – 272 с.

Е.А. Сафонова

ТЕМА ЛЮБВИ В ЛИРИКЕ СЕРГЕЯ БАШКАТОВА

Томский государственный педагогический университет, Томск

Аннотация: любовная лирика алтайского поэта Сергея Башкатова сопряжена с грустью и печалью из-за расставания с возлюбленной, но лирический герой стойчески переносит разлуку и учится радоваться жизни. Любовь к определенному человеку раскрывает любовь ко всему миру.

Ключевые слова: тема любви, поэзия, С. Башкатов, Э. Фромм

Е.А. Safonova

THE THEME OF LOVE IN THE LYRICS OF SERGEY BASHKATOV

Tomsk State Pedagogical University, Tomsk

Summary: The poems about love by the poet from Altai Sergey Bashkatov are sad because he broke up with his beloved. But the lyrical character steadfastly endures this separation and learns to enjoy life. Love for one person reveals love for the whole world.

Key words: the theme of love, poetry, S. Bashkatov, E. Fromm

Имя современного поэта С. Башкатова неизвестно широкому кругу читателей. Это региональный алтайский автор, не принимающий активного участия в общероссийском историко-литературном процессе. Башкатов Сергей Леонидович – не только поэт и музыкант, но и священник. Родился в 1969 году в Горно-Алтайске. В 1986 г. окончил среднюю школу в с. Усть, служил в ГДР. Окончил исторический факультет Горно-Алтайского государственного университета, преподавал в школе, работал в ГАГУ на кафедре философии, учился в аспирантуре. В 1999 г. рукоположен в сан священника. Служил в церкви Святителя Николая в селе Усть-Кан, в Свято-Духовской церкви в селе Майма. В 2015 году назначен настоятелем Покровской церкви в Горно-Алтайске. Награжден наперстным крестом настоятеля Церкви Покрова Пресвятой Богородицы г. Горно. Публиковался в сборниках стихотворений майминских поэтов, газетах «Звезда Алтая», «Сельчанка». Автор поэтического сборника «Лунная грусть» (2010) [Поэзия Горного Алтая, 2020, с. 207].

В произведениях С. Башкатова отсутствуют топонимы Алтая, нет ландшафтных описаний и локальных составляющих сибирского текста. Кроме того, в его лирике нет и явных религиозных мотивов, библейских реминисценций. Это лирика конкретного переживания. Главной темой стихотворений С. Башкатова является любовь, она сопряжена с мотивами расставания, поиска, ожидания встречи с возлюбленной и осознания, что встреча может не произойти.

Лирика исповедальная и автопсихологичная, это рефлексия автора, попытка разобраться в произошедшем и наметить точку опоры в мире, в котором любимый человек находится далеко. Разлука мучительна, но предпринимаются попытки принятия ситуации.

Поэт ориентируется на традиции психологической русской лирики XIX века и классическую поэтику. Его эстетическая позиция: не отвергать этот мир как враждебный, а пытаться контактировать с ним и находить в нем проявление прекрасного.

Стихотворения о любви построены как обращение к возлюбленной:

Как много глупых и ненужных слов

Меж нами сказано, забудь, они не стоят

Того, чтоб помнить их, ведь есть любовь

И есть молчание, а в нем нас только двое. [Цит. по: Муханов, 2012, с. 7]

В стихотворении представлено прошедшее время, когда влюбленные были вместе; настоящее время – пора приятных воспоминаний, спасающих от боли; и будущее время, в котором произойдет встреча. Несмотря на то, что возлюбленная сейчас не находится рядом с лирическим героем, нет грусти и тоски, поскольку любовь связана с понятием трансцендентного. Лирический герой ощущает возлюбленную повсюду, в трансцендентной сфере он не одинок. Его сознание – непрерывный контакт с любимой через расстояние. Без метафизического обоснования невозможно понять истинную любовь.

Любовь в стихотворении связана со всеми сферами чувств: визуальными («мне твои глаза забыть нельзя»), аудиальными («дальний лес звенит листвою», «сморкают соловьи»), кинестетическими («пью прохладу губ твоих», «вспомни руки на плечах», «на грудь прикинни головою»), словно любовь наполняет собой весь мир. Но для того, чтобы это прочувствовать, нужно избавиться от лишнего – празднословия: «слов совсем не требует любовь». Молчание очищает душу для настоящих чувств.

Стихотворения С. Башкатова – это изображение внутреннего состояния, круг интимного общения с близким человеком. Природная среда помогает понять ощущения лирического героя. Практически в каждом стихотворении упоминается образ дождя:

Дожди, дожди... Июнь – сплошной каприз.

Как мы с тобой могли мечтать ночами!

Любовь бывает только не случайной.

Мы встретились. И нам не разойтись». [Цит. по: Муханов, 2012, с. 7]

Образ дождя у Башкатова дан без сакральной семантики как проявление изменчивости мира и его хрупкой красоты. Если теплые погожие дни с «серебристым дождем» мимолетны, как жизнь «бабочки, вспорхнувшей с цветка», то настоящие чувства вечны: «Любовь бывает только бесконечной. / А если так – все только началось». Башкатов словно спорит с великим предшественником М.Ю. Лермонтовым: «Любить – но кого же? На время – не стоит труда. А вечно любить невозможно». Для Башкатова настоящая любовь непреходящая, это космическая связь близких душ, духовное единение. Встреча с возлюбленной предопределена свыше. Не случайна отсылка к началу всех начал – акту сотворения Богом мира как акта вечной любви.

Настоящее счастье – это единение с любимой, больше не о чем и мечтать:

Как этот дождь, как тайна вечных тайн,

Живет во мне несказанная нежность.

Побудь еще со мной, не улетай.

Счастливая, случайная надежда.

<...>

Ни дождь, ни ночь не смогут разлучить

Тебя со мной, меня с моей судьбою.

Моей любви забытые ключи

Хранимы будут пусть одной тобою. [Цит. по: Муханов, 2012, с. 8]

Любовь – это тайна, она дарована не всем, лишь избранным. Сначала человек живет ожиданием любви, но затем «войдет любовь застенчиво и робко / и разрешит сомнения души» – это скрытая отсылка к письму Татьяны Лариной к Онегину: «Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный искуситель: Мои сомненья разреши». В русской культурной и литературной традиции любовь онтологична, это путь к истинному бытию личности, к ее преобразению. Любовь – путь к счастью, а счастье – основополагающее стремление человека как такового.

Ракурс восприятия реальности в стихотворении – не общий, а ближний: лицом к лицу с возлюбленной. Важным является образ ключей, которые лирический герой вручает своей любимой. Женщина, как хранитель ключей от царства небесного апостол Петр, способна рассмотреть истинную сущность любимого человека.

Многие стихотворения С. Башкатова драматичны. Эти лирические миниатюры полны боли из-за расставания с любимой:

Рисует на стекле осенний дождь
Причудливые чудо-кружева.
Я опоздал, я знаю, ты права,
Хотя бы в том, что ты меня не ждешь.

А за окном ржавеет листопад
И ветер рвет афиши облаков.
Я не кричу – ты слишком далеко,

Мы слишком долго жили невпопад. [Цит. по: Муханов, 2012, с. 8]

Непогода раскрывает состояние души – чувства угасли. С помощью эпитетов и метафор «ржавеет листопад», «закат погаснет», «выцветшие рябины», «полустертые улицы» создано блеклое и неуютное пространство, но партнерам тяжело в разлуке – «друг без друга нам почти темно». В стихотворении присутствует надежда на возрождение отношений, ведь ночь сменяется утром, а осень и зима – наступлением тепла.

Если в начале стихотворения говорится, что возлюбленная слишком далеко, то в конце фраза повторяется уже без наречия «слишком»: «Мы – далеко. Мы учимся любить», будто расстояние между героями сокращается. В первых строках упоминаются местоимения «я» и «ты», но затем появляется местоимение «мы», как возможное спасение отношений – знак единения, но для этого женщина должна уметь ждать, а мужчина не должен прерывать сложный путь, даже если надежда на встречу умирает. Дождь рисует на стекле узоры, а человек может нарисовать свою судьбу. Как говорил Э. Фромм: «Любовь – искусство, такое же, как искусство жить» [Фромм, 1990, с. 2], поэтому любви нужно учиться.

Лирический герой задается вопросом: кто виноват в разлуке? Он готов взять вину на себя, никого не обвиняя и стойко перенося расставание:

Ветер. Березы. И прошлогодние листья,
И прошлогодние грезы ветер уносит.
Ты меня спросишь: (губы твои так близко)

– Ты меня бросил? Тихо отвечу – Бросил... [Цит. по: Муханов, 2012, с. 8]

Лирический герой пытается быть честным. Вместе с весенним солнцем он ждет обновления, ему необходимо тепло, но все чаще в стихотворениях встречается описание холода:

Падают снежинки. Тише, тише...
Падают, и тают на ладони.
Сердце стынет, только ты не слышишь,
Унесли тебя по снегу кони.

<...>

Это в повседневной карусели,
Рельсов убаюканные стуком,
Просто не на тот мы поезд сели

И сошли на станции Разлука». [Цит. по: Муханов, 2012, с. 8]

В стихотворении присутствует бытийное вопрошание: из-за чего возлюбленные не будут вместе? Лирический герой искренне не понимает, почему судьба так распорядилась с ними, но в его словах нет злобы, проклятий и протеста. Если в начале стихотворения описывается межсезонье, то в конце мы видим затяжные холода. Это градация по нарастающей; поиск любимой продолжается и на юге, и на севере, но ее нет в этом пространстве. Жизнь наша – суeta суeta, из-за чего любящие люди разминулись.

Часто лирический герой говорит о том, что женщина его не слышит. Он не любит пустословия и говорит только тогда, когда это необходимо. Он зовет возлюбленную, но слова бессильны изменить судьбу и преодолеть расстояние и несовершенство мира. Иногда ему кажется, что он ощущает родство и единство с любимой через километры, но бывает, что отчаяние усиливается, и коммуникация кажется иллюзорной, это вопросы без ответа:

Чего ты ждешь – дождя, цветов, весны?
А любишь ты смотреть на облака?

А знаешь ты, куда уходят сны?
А хочешь знать, о чем молчит река?
<...>

Не спрашивай меня, чего я жду.
Я жду тебя, но я не знаю, где
Твои следы. И вряд ли их найду.

Ведь небо столько вылило дождей! [Цит. по: Муханов, 2012, с. 9]

В данном случае дожди – знак «невстречи». Лирический герой просит прощения у возлюбленной за то, что не дождался и не нашел ее. Любовь осталась, но вера и надежда утрачены.

Лирический герой смотрит вокруг и удивляется: как этот мир может существовать без возлюбленной? Как он не утратил способности видеть красоту мира: цветы, облака, реки, птицы, звезды? Несмотря на разлуку, жизнь продолжается, она не стоит на месте. «Нас всех уносит звездная река» – это перифраза античного выражения «Все течет, все изменяется». Вспоминаются и успокоительные слова на кольце царя Соломона: «Все проходит. И это пройдет».

Лирический герой учится умению жить в «Тут-бытии»:

Не сбылось, не получилось... Не ропщу.
Лишь усталость накопилась, набралась.
Я искал тебя, но больше не ищу.

Кто мне скажет, почему ты не нашлась?» [Цит. по: Муханов, 2012, с. 9]

В этом стихотворении семь отрицательных частиц «не», что является отражением негативных эмоций. Лирический герой словно устал играть с судьбой в прятки: один ищет, другой ждет, а потом наоборот. Ему больше не нужны мечты и сладкая ложь, и он верит в единение с возлюбленной лишь в других сферах. Здесь он одинок, но не чужд этому миру.

Повторы придают стихотворению мелодичность; стихотворение грустное, но печаль светлая, поскольку в жизни была настоящая любовь, а, значит, жизнь не прожита зря.

«Если человек испытывает любовь по принципу обладания, то это означает, что он стремится лишиться объект своей "любви" свободы и держать его под контролем» [Фромм 1990, с. 63], – в стихотворениях Башкатова нет такой эгоистичной позиции. Он пишет о терпении, самоотречении, жертвенности. Присутствует сожаление о несбывшемся, но есть и уважение, эмоциональная установка на смирение:

Мы не встретимся? Ну и что ж,
Я же знаю, что ты живешь –
Не сейчас, не со мной, не здесь.

Хорошо, что ты где-то есть! [Цит. по: Муханов, 2012, с. 10]

Лирический герой старается быть объективным, он не всемогущ и не в силах изменить ситуацию. Но, как говорил Э. Фромм, «если я действительно люблю какого-то человека, я люблю всех людей, я люблю мир, я люблю жизнь. Если я могу сказать кому-то "я люблю тебя", я должен быть способен сказать "я люблю в тебе все", "я люблю благодаря тебе весь мир, я люблю в тебе самого себя"» [Фромм, 1990, с. 22].

Таким образом, для поэзии Башкатова не характерны метафоричность и многозначность, аллюзивность и интертекстуальность, но она важна тем, что открывает значимость малого. Лаконичные психологические зарисовки Башкатова передают мимолетное состояние души. В стихотворениях-этюдах проявляется интимно ценное отношение к личной жизни. Несмотря на грусть, лирика С. Башкатова гармоническая. Любовь в его стихотворениях – это отношение не к определенному человеку, а миру вообще.

Литература

1. Поэзия Горного Алтая. Антология. – Бийск: РОАК ООП «Общероссийское литературное сообщество», 2020. – 304 с.

2. Муханов И. «Любовь бывает только бесконечной»: (Очерк о священнике Сергее Башкатове и его стихах) // Звезда Алтая. – 2012. – 5 янв. (№№ 1-3). – С. 7.
3. Фромм Э. Искусство любить. – М.: Педагогика, 1990. – 64 с.

Ю.С. Серягина

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В ГАЗЕТЕ «ЖИЗНЬ АЛТАЯ» 1911–1917 ГГ.

НИ Томский государственный университет, Томск

Аннотация: В статье рассматривается рецепция зарубежной литературы в Алтайских периодических изданиях на примере газеты «Жизнь Алтая», в которой публикуются переводы из зарубежной литературы, театральные и литературные обзоры по произведениям зарубежных писателей.

Ключевые слова: региональная периодика Российской империи, зарубежная литература, переводческая рецепция, театральные обзоры, Жизнь Алтая

Yu.S. Seryagina

FOREIGN LITERATURE IN THE NEWSPAPER «ZHIZN ALTAYA» 1911–1917

Tomsk State University, Tomsk

Summary: The article provides the analyses of the reception of foreign literature in Altai periodicals on the example of the newspaper “Zhizn Altaya” (Life of Altai), which publishes translations from foreign literature, theater and literary reviews of foreign writers’ works.

Key words: regional periodicals of the Russian Empire, foreign literature, translation reception, theater reviews, Zhizn Altaya

Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента РФ для государственной поддержки молодых российских ученых. Проект МК-1293.2022.2 «Периодические издания как пространство культурного трансфера: рецепция немецкой литературы в газетах губерний Российской империи».

Периодические издания представляют собой репрезентативный материал для изучения литературной среды регионов Российской империи, особенно на рубеже веков, когда периодика переживает пик своего развития. Газеты выступают не только источником новостей, но и инструментом просвещения. Крупные газеты публикуют произведения известных русских писателей и местных авторов, переводы зарубежной литературы, театральные обзоры, библиографические и литературные статьи, обзоры печати и многое другое. На данный момент исследователями кафедры романо-германской и классической филологии Томского государственного университета просмотрено более 39000 номеров газет Сибири, Поволжья, Юга и Юго-Западного края Российской империи, в которых обнаружено более 5500 переводов художественных произведений с разных языков и около 2000 театральных обзоров и критических статей о творчестве зарубежных писателей.

В рамках настоящего исследования были просмотрены также газеты Барнаула, выходившие в период с 1890 по 1917 гг. Следует отметить, что пик развития периодики в Барнауле происходит после 1910 г. и в архивах наиболее доступными являются выпуски газет за 1911–1914 и после 1917 гг. Для просмотра газет использовались оцифрованные версии, опубликованные на сайте Научной библиотеки ТГУ и в электронной библиотеке «Постигая Алтай».

На предмет наличия публикаций о зарубежной литературе были просмотрены несколько алтайских газет. Самые ранние газеты, например, «Барнаульские ежедневные телеграммы», содержат только телеграммы, новости и объявления. Некоторые газеты специализируются на определенной тематике, например, на сельском хозяйстве. Так, «Алтайский крестьянин» (1913–1918) публикует преимущественно просветительские, образовательные статьи о финансах, здоровье, скотоводстве, пчеловодстве, маслоделии и т.д. В литературных рубриках помещается деревенская проза и поэзия отечественных авторов, в том числе и местных. В некоторых газетах литературная рубрика представлена только русской литературой, например, в «Барнаульском листке» и в «Алтайской газете».

Среди всех просмотренных изданий безусловно выделяется газета «Жизнь Алтая», выходящая в Барнауле с 1911 по 1918 гг. Газета выходила ежедневно и называлась внепартийной и прогрессивной, придерживалась идей областничества. Вл. Шапошников в своей статье о «Жизни Алтая» писал об этом: «Позиция “Жизни Алтая” – это позиция многих русских интеллигентов, опиравшихся в своих воззрениях и в своих духовных исканиях на общечеловеческие идеалы гуманизма, добра, свободы, справедливости» [Шапошников, 1991, с. 171].

Газету по праву называют одной из лучших дореволюционных сибирских газет, во многом благодаря составу редакции. В первые годы работы газеты ответственным редактором был П. А. Шумиловский, с 1914 – публицист и литературный критик Л. И. Шумиловский. В газете была постоянная литературная рубрика, которой заведовал Г. Д. Гребенщиков. Публиковали обзоры на центральные журналы, прозу русских писателей, М. Горького, А. Куприна и пр. Особую роль играли сибирские писатели: В. Шишков, И. Тачалов, Г. Гребенщиков, Г. Потанин и др. [Яковлева, 2000, с. 113].

В газете были свои постоянные авторы: М. Васильева, К. Порфирьев, В. Буров, Н. Модзалевский, М. Энге. Публикуемые произведения по большей части посвящены Алтаю и Сибири. Например, в номере 128 за 1912 г. на 3 и 4 страницах газеты размещено сразу три произведения на алтайскую тематику: стихотворение «В горах Алтая» М. Васильевой, «Зло (алтайская легенда)» К. Порфирьева и «У вечных снов (из путешествий по Алтаю)» Г. Гребенщикова.

Примечательно, что первое обнаруженное переводное произведение также посвящено Сибири. Это очерк «В Барнауле», из воспоминаний французского профессора Жюля Легра о его путешествии по Сибири, которые вышли в 1898 году отдельной книгой с иллюстрациями. Редакторы предваряют очерк своим комментарием о том, что книга уже выдержала не одно издание, но на русский язык не была переведена, и публикуемый перевод выполнен специально для газеты. Переведены были те отрывки, которые «ближе всего касаются Барнаула и его окрестностей» [Жизнь Алтая, 1911, № 7, с. 2]. Перевод подписан криптонимом «К. М-чъ». Кроме того, редакторы отмечают «восторженное отношение, какое проявлено французским профессором в отношении красот нашей природы, чуть ли не заранее объявленной унылой, однообразной, серой и неэффектной, недостойной будто бы ни кисти, ни пера», и призывают сибирских поэтов и художников прислушаться и закрепить сказанное им как ученым в «художественных, чарующих образах» [Жизнь Алтая, 1911, № 7, с. 2].

В 1911 г. в газете публикуются еще два произведения, переведенные с французского языка: из Анри Лаведана (Henri Lavedan, 1859–1940) и Жозефа Рони (Joseph Henri Honoré Voex, 1856–1940). Рассказ «Много лет спустя» [Жизнь Алтая, 1911, № 150 – 151] Лаведана выходит с подписью «К. Мировичъ». Это, очевидно, то же переводчик, что перевел заметки французского профессора. Перевод Ж. Рони перепечатан из другой газеты («У.Р.» – предположительно, «Уральский рабочий») и выполнен Августой Филипповной Даманской, писательницей и переводчицей, которая переводила с французского и польского для многих российских газет.

Следующее произведение с заголовком «Как будто из Гейне» является подражанием, а не собственно переводом. Автор, пожелавший остаться анонимным, использует стиль и

характерные образы немецкого поэта Генриха Гейне (Heinrich Heine, 1797–1856) для создания собственного произведения:

Это было, это было,
Я не помню уж когда!..
Нам луна с небес светила
И спала в пруду вода...
С недоступных нам высот
Крошки-звездочки мигали,
И на наш смеялись счет. [Жизнь Алтая, 1911, № 102, с. 2]

В произведении прослеживаются типичные для Гейне черты: ироничный стиль, мотив единения человеческих чувств и природы, образ звездочек, соловья, луны, водоемов, у которых сидит пара – поэт и его возлюбленная: «Мы сидели на скамейке, / Ты и я – шальной поэт» [Жизнь Алтая, 1911, № 102, с. 2]. Автор добавляет в стихотворение и российские реалии: «С нею мы в минуты эти / Пили шустовский коньяк!» [Жизнь Алтая, 1911, № 102, с. 2].

Псевдопереводы и подражания, основанные на поэзии Гейне, достаточно распространенное явление в Сибири. Например, в томских газетах ранее нами было обнаружено 4 псевдоперевода и 4 подражания Гейне. Местные писатели преобразует творчество немецкого писателя в соответствии со своими целями, художественным стилем и литературным вкусом [Серягина, 2018, с. 167].

Из немецкоязычной литературы в газете встречается также перевод этюда «Слепой» австрийского писателя А. Петцольда (Alfons Petzold, 1882–1923). В подписи к публикации мы находим сокращение «Запр. Жизни» [Жизнь Алтая, 1912, № 124, с. 3], говорящее о том, что это скорее всего перепечатка из другого издания, но расшифровать это сокращение пока не удалось.

В газете «Жизнь Алтая» обнаружены также три перевода с польского языка, два из которых – перепечатки. Первое произведение под названием «На корабле. Рассказ Мариони» взято из петербургской газеты «Современное слово», переводчик подписался криптонимом «Н.П.» [Жизнь Алтая, 1911, № 138, с. 3]. В номере 173 за 3 августа 1912 года выходит сразу два произведения польских писателей. Первое – стихотворение под заголовком «Из Юлия Словацкого» (Юлиуш Словацкий, 1809–1849), польского поэта и драматурга, одного из самых значимых поэтов эпохи романтизма. Перевод выполнен барнаульским писателем и поэтом А. Пиотровским. Второе произведение – юмористический рассказ Станислава Брандовского «Демократ» перепечатано из другой газеты, «У.Р.», и переведено с польского К. Миллем [Жизнь Алтая, 1912, № 173, с. 3].

Кроме того, один примечательный перевод находится в номере 256 от 26 ноября 1917 г. Это рассказ «Обновленная виселица» Л. Переца, переведенный с еврейского И. Торговицким. Интерес представляет примечание, сделанное редакцией к рассказу: «Демагогия – явление не новое. Она всегда существовала, но только не так пышно цвела. В настоящее время, когда демагогия так широко растет и быстро процветает, не безынтересно ознакомиться со следующим рассказом, который ярко рисует темы демагогии» [Жизнь Алтая, 1917, № 256, с. 3].

Критических и литературоведческих статей, посвященных зарубежной литературе, в «Жизни Алтая» обнаруживается не много. Половина из них представляет собой перепечатки из центральных изданий, другая половина так или иначе связана с сибирским литератором и писателем Г.А. Вяткиным.

Интересным примером творческого усвоения зарубежной литературы через русскую является статья, перепечатанная из петербургской газеты «Речь». Она представляет собой отрывок из англоязычной биографии И. С. Тургенева о его встрече с Виктором Гюго:

«Будучи однажды в гостях у Гюго, рассказывает Тургенев, я заговорил о немецкой лирике. Виктор Гюго, не любивший, чтобы кто-нибудь говорил в его присутствии, прервал меня и стал набрасывать портрет Гете.

– Его лучшее произведение, – сказал он олимпийским тоном, – безусловно “Валленштейн”.

– Извините, дорогой метр, – сказал я, – “Валленштейн” написан не Гете, а Шиллером.

– Для меня это безразлично: я не читал ни того, ни другого. Но я знаю их лучше, чем те, которые учили их наизусть.

Такое категоричное заявление настолько озадачило Тургенева, что он поспешил прекратить разговор» [Жизнь Алтая, 1911, № 14, с. 3].

Это история представляет собой своего рода литературную шутку, в которой чувствуется легкая насмешка над Гюго и гордость за русского писателя.

Следующее упоминание зарубежной литературы представляет собой анонс готовящегося к печати нового романа О. Мирбо (Octave Mirbeau, 1846–1917) в виде интервью с писателем. Статья перепечатана из упомянутого ранее «Современного слова». В статье говорится, что «название книги еще окончательно не выбрано. Автор колеблется между двумя названиями “Во славу Динго” или “Жизнь великой собаки” – и, может быть, остановится на третьем». В заключении упоминается, что «книгу читающая публика ждет уже давно» и ее выход ожидается не позднее будущей осени [Жизнь Алтая, 1911, № 149, с. 3]. Речь идет о романе Мирбо «Динго» (Dingo), который был опубликован только в 1913 году.

Немаловажную роль в литературном отделе газеты играл Г.А. Вяткин, в том числе и в знакомстве читателя с зарубежной литературой. Он предстает перед читателями лириком и театралом, прекрасно разбирающимся в литературе. Так, одна из его публикаций в газете «Жизнь Алтая» посвящена актрисе театра В. Ф. Комиссаржевской, по поводу года со дня ее смерти. Вяткин среди прочего упоминает ее роли в «Строителе Сольнесе» и «Норе» Г. Ибсена, в «Огнях Ивановой ночи» и «Бое бабочек» Г. Зудермана, о ее любимом писателе К. Гамсуне [Жизнь Алтая, 1911, № 71, с. 2].

О Г. Вяткине в газете «Жизнь Алтая» выходят хвалебные статьи, написанные Г. Гребенщиковым и автором с подписью «Е.Б.». Вторая статья занимает два номера газеты и представляет собой начало цикла о современных сибирских писателях [Жизнь Алтая, 1911, № 275–276]. Примечательно, что автор приводит в качестве примера произведений Вяткина стихотворение «Озаренный сиянием грядущего дня...», которое в Томской газете «Сибирский вестник» в 1905 г. вышло под заголовком «Из Ф. Боденштедта» [Вяткин, 1905, с. 2], а в собрании сочинений Вяткина без заголовка [Вяткин, 1907, с. 30]. В ранних исследованиях мы отнесли его к псевдопереводу: собственному произведению Вяткина, вдохновленному творчеством немецкого поэта [Серягина, 2017, с. 59].

Среди театральных обзоров больше всего упоминаний немецких драматургов Г. Гауптмана (Gerhart Hauptmann, 1862–1946) и Г. Зудермана (Hermann Sudermann, 1857–1928). Немецкая драматургия была очень популярна на рубеже веков, активно ставилась как на центральных, так и на провинциальных сценах и конкурировала только с итальянской оперой. Рецепцию произведений Гауптмана и Зудермана в газете в целом можно охарактеризовать как позитивную.

Первым был опубликован обзор постановки в общественном собрании пьесы «Одинокие» Гауптмана. Анонимный автор рецензии, характеризуя содержание пьесы, дает характеристику и публике: «Некоторые исполнители предупреждали нас, что на “Одиноких” публика заснет, и это отчасти справедливо, ибо так должно и быть на представлении драмы, писанной для весьма и весьма немногих. На сцене свершались две драмы: драма двоих одиноких, насильно разъединяемых «чужими», т.е. той средой, которая в большинстве наполняла и партер театра, драма «чужих», встревоженных мнимой опасностью разрушения семейного счастья и спокойствия, которых на самом деле и не было» [Жизнь Алтая, 1911, № 73, с. 4]. Далее подробно описывается сюжет и игра актеров. В заключении критик делает поучительный вывод: «Вообще следует напоминать устами героев Гауптмана и др. гениальных драматургов, напоминать почаще и также сильно, как получилось на этот раз, что есть иные, высшие интересы у людей, что есть между ними одинокие избранники,

отмеченные святым стремление к этим интересам, что они счастливы своим несчастьем страдать и погибнуть от царящей в мире пошлости» [Жизнь Алтая, 1911, № 73, с. 4].

Постановка пьесы «Гибель Содомы» Зудермана в Народном доме тоже получает высокую оценку от критика с подписью «М.К.»: «Драма достойна имени своего творца. В ней много ценных подробностей и деталей, коснуться которых невозможно в маленькой заметке» [Жизнь Алтая, 1911, № 253, с. 4]. Однако, постановка зудермановской «Родины» получает неоднозначный комментарий от К. Порфирьева: «“Родина” – драма «заблудшей» дочери, возвращающейся в честную семью, в «порядочное» общество, драма, полная немецкой, затхлой, мещански-приторной морали, одобренной французскими драматическими эффектами» [Жизнь Алтая, 1912, № 256, с. 3]. В данной рецензии сложно выделить грань между критикой буржуазной морали и самой пьесы.

Еще одна пьеса Зудермана ставится на барнаульской сцене позднее, в 1913 г. Автор обзора, чью подпись сложно прочесть из-за качества сохранившегося номера, очень емко описывает замысел пьесы: «... – это драма высшей буржуазии, стоящей теперь рядом с “большим светом”; это драма людей, принявших слишком легкое отношение к супружеской верности за идеал личной свободы, жизнь среди цветов, блеска и флирта – за идеал счастья» [Жизнь Алтая, 1913, № 228, с. 3].

Из переводных пьес на Барнаульской сцене также ставятся «Уриель Акоста» К. Гуцкова (Karl Gutzkow, 1811–1878), «высокохудожественная и глубокая по мысли трагедия, достойная даже гения Шекспира» [Жизнь Алтая, 1911, № 234, с. 4] и «Нора» Г. Ибсена (Henrik Ibsen, 1828–1906), в которой по мнению критика с подписью «Ге» много искусственного и надуманного в некоторых сценах, что было исправлено артисткой, исполняющей роль Норы [Жизнь Алтая, 1912, № 179, с. 3].

Пьесы в исполнении малороссийской труппы, в том числе по произведениям Т.Г. Шевченко [Жизнь Алтая, 1911, № 157, 160], постановка «Тоски» Сарду [Жизнь Алтая, 1911, № 159, с. 4] обзоревались публицистом с подписью «Г.В. Ос-цкий», который оценивал в большей мере актерские и режиссерские таланты, нежели содержание пьес.

Постановка драмы «Дама с камелиями» А. Дюма побуждает критика, подписавшегося криптонимом «М. К-ий», на философские размышления о воспитательных целях подобных произведений: «Мелодрама... Этим словом определяются старые, отжившие, сентиментальные драматические произведения. Но ведь на этом старом воспитывались несколько поколений; это старое служило призывом к благородству, к самоотверженным и великодушным поступкам. А разве настоящие поколения не нуждаются в таком призыве? Нам скажут: “не нуждаются”. Спросим: почему? Тут может быть два ответа: или современные поколения настолько совершенны и воспитаны, или они настолько загубели, что их не проймешь. Нам кажется – тот и другой ответ будет несправедлив. Есть вопросы человеческой жизни весьма старые, но они и всегда новые. Освещение их под призмой возвышенных чувств и призваний человека никогда не лишне, и всегда найдет отклик в благородных сердцах» [Жизнь Алтая, 1911, № 258, с. 4]. Барнаульские критики очень внимательно относятся к репертуару местных театров и оценивают не только игру актеров, но и содержательные характеристики пьес. В целом, зарубежная драматургия оценена ими по достоинству, по большей части в позитивном ключе.

Итак, зарубежная литература служит для местных литераторов материалом для переосмысления и формирования собственного художественного стиля. Кроме того, в публикациях и в отзывах о произведениях заметны гуманистические настроения и некоторые назидательные интенции, акцент на морали произведений. Однако, как отмечает Шапошников, «общая характеристика газеты “Жизнь Алтая” была бы явно неполной, однобокой, если бы мы видели в статьях, очерках, обзорах, рецензиях ее авторов исключительно одно только стремление к проповеди всечеловеческих идеалов. Тут никак нельзя обойти вниманием обстоятельства, что газета была все-таки сибирская, и это накладывало на нее определенный отпечаток, придавало ей свой колорит» [Шапошников, 1991, с. 171–172]. Действительно, даже некоторые переводные произведения были

посвящены Сибири и публиковались для того, чтобы позволить читателям «чужим» взглядом посмотреть на родной край.

Несмотря на ориентацию на сибирскую и краевую тематику, зарубежная литература в газете «Жизнь Алтая» представлена достаточно разнообразно. У газеты есть собственные переводчики, делающие переводы специально для «Жизни Алтая», но публикуются и перепечатки переводов и литературных статей из других газет. Барнаульские публицисты активно обозревают постановки местных театров, в том числе пьес зарубежных писателей. Переводы и театральные обзоры отражают литературную осведомленность редакторов и читателей, стремление отслеживать новинки и актуальные явления в мировой литературе. Публикация произведений зарубежных авторов не является самоцелью газеты, а скорее средством для формирования собственной литературной среды и региональной идентичности.

В качестве перспектив исследования можно обозначить поиск недостающих номеров и изданий Барнаульских газет в архивах РНБ, просмотр газеты Барнаульские известия, а также газет Бийска и Иркутска для составления наиболее полной картины рецепции зарубежной литературы в Сибири и ее влияние на развитие локальной литературной среды.

Литература

1. В Барнаул. Из поездки по Сибири Жюль Легра // Жизнь Алтая. – 1911. – № 7, 8.
2. Вяткин Г. Из Фридриха Боденштедта // Сибирский вестник. – 1905. – № 45. – С. 2.
3. Вяткин Г. Стихотворения. – Томск: Паровая типо-литография П. И. Макушина, 1907. – 72 с.
4. Гауптман Г. Одинокие // Жизнь Алтая. – 1911. – № 73. – С. 4.
5. Демократ. Юмористический рассказ Станислава Брандовского // Жизнь Алтая. – 1912. – № 173. – С. 3.
6. Женщина. Рассказ Ж. Рони-старшего // Жизнь Алтая. – 1911. – № 183. – С. 3.
7. Зудерман Г. Гибель / Театр // Жизнь Алтая. – 1911. – № 253. – С. 4.
8. Зудерман Г. Родина / Театр // Жизнь Алтая. – 1912. – № 256. – С. 3.
9. Зудерман Г. Среди цветов / Театр // Жизнь Алтая. – 1913. – № 228. – С. 3.
10. Из Юлия Словацкого. Демократ // Жизнь Алтая. – 1912. – № 173. – С. 3.
11. Как будто из Гейне // Жизнь Алтая. – 1911. – № 102. – С. 2.
12. Лаведан А. Много лет спустя... // Жизнь Алтая. – 1911. – № 150, 155.
13. На корабле. Рассказ Мариони // Жизнь Алтая. – 1911. – № 138. – С. 3.
14. Новый роман О. Мирбо // Жизнь Алтая. – 1911. – № 149. – С. 3.
15. Памяти В.Ф. Комиссаржевской // Жизнь Алтая. – 1911. – № 71. – С. 2.
16. Перец Л. Обновленная виселица // Жизнь Алтая. – 1917. – № 256. – С. 3.
17. Сарду В. Тоска / Театр // Жизнь Алтая. – 1911. – № 159. – С. 4.
18. Серягина Ю.С. Немецкая литература в сибирской периодике рубежа XIX – XX вв.: критика, переводы, театральные рецензии: дис. ... канд. филол. наук. – Томск, 2018. – 235 с.
19. Серягина Ю.С. Сибирская дореволюционная периодика как пространство культурного трансфера: переводы с немецкого стихотворений М.Ю. Лермонтова и восприятие наследия Ф. Боденштедта // Сибирский филологический журнал. – 2017. – № 3. – С. 50–63.
20. Слепой. Этюд А. Петцольда // Жизнь Алтая. – 1912. – № 124. – С. 3.
21. Современные сибирские писатели. 1. Георгий Андреевич Вяткин // Жизнь Алтая. – 1911. – № 275–276.
22. Шапошников Вл. На одной из сибирских окраин...: Сибирская литература на страницах газеты «Жизнь Алтая» // Алтай. – 1991. – № 5. – С. 171–176.
23. Шевченко Т. / Театр // Жизнь Алтая. – 1911. – № 157, 160. – С. 4.
24. Яковлева Н. А. Жизнь Алтая // Барнаул: энциклопедия. – Барнаул: Изд-во Алт. гос. ун-та, 2000. – С. 113.

Е. Д. Трухан

**НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ В.Ф. БУЛГАКОВА
«НАРОДНЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ»**

Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского, Новокузнецк

Аннотация: На материале статьи В.Ф. Булгакова «Народные университеты», вводимой в научный оборот впервые, рассматриваются некоторые характерные особенности публицистического стиля автора в гимназический период, раскрывается его позиция относительно народных университетов разных стран.

Ключевые слова: В.Ф. Булгаков, Томск, народные университеты, публицистика В.Ф. Булгакова, гимназический период В.Ф. Булгакова, образование в России и за рубежом, University Extension (Расширение Университета).

E.D. Trukhan

**UNKNOWN ARTICLE BY V.F. BULGAKOV
"PEOPLE'S UNIVERSITIES"**

Literary and Memorial Museum of F.M. Dostoevsky, Novokuznetsk

Summary: Based on the article by V.F. Bulgakov "People's Universities", first introduced into scientific circulation, some characteristic features of the author's journalistic style in the gymnasium period are considered; the position of the writer regarding the people's universities of different countries is revealed.

Key words: V.F. Bulgakov, Tomsk, people's universities, V.F. Bulgakov's journalism, the gymnasium period of V.F. Bulgakov, education in Russia and foreign countries, University Extension.

В обширном литературном наследии В.Ф. Булгакова (1886 – 1966) остаётся практически не исследованным период раннего творчества. В это время начинающий писатель живет в Томске, получает образование в Губернской мужской гимназии, *«делается причастным к газетной работе»* [Булгаков, с. 139], пробует силы в этнографии, изучении фольклора, издательской деятельности.

О раннем творческом периоде известно немного. Даже «Основные даты жизни и творчества Валентина Федоровича Булгакова» (2012), подготовленные ответственным редактором А.А. Донсковым и составителями Л.В. Гладковой, Дж. А. Вудсвортом, А.А. Ключанским, содержат довольно скудные сведения: *«Начало XX в. – Валентин Булгаков в молодости – постоянный корреспондент Томских газет «Степной край», «Сибирский вестник», журнала «Сибирские отголоски»* [Основные даты, 2012, с. 729].

Сам писатель не придавал особого значения первым прозам пера, относился к ним снисходительно и слишком критично. А в «Автобиографии» (1911) вообще резко снизил их ценность: *«Не буду указывать всех глупостей, которые я писал и старался печатать и печатал в бытность мою гимназистом»* [Булгаков, 1999, с. 139]. Однако две ранние работы все-таки выделял: *«Скажу только, как о более путном, о статье «Ф.М. Достоевский в Кузнецке», где впервые собраны мною все относящиеся сюда материалы, и о заметке, которая мне немножко и теперь нравится, – «Несколько слов по поводу картины Вучичевича «Домик Достоевского в Кузнецке»* [Булгаков, 1999, с. 139 – 140].

Легковесное отношение автора к собственным юношеским творениям не способствовало их накоплению, систематизации и литературоведческому анализу. Одни из

них и сегодня скрыты в массиве газетных и журнальных публикаций, другие – попросту потеряны.

В 2012 году в 10 томе Толстовской серии и в сети Интернет появилась первая «Библиография В.Ф. Булгакова» [Библиография, 2012], ставшая для многих эффективным рабочим инструментом, мощным подспорьем в исследованиях. Даже спустя десяток лет *«она представляет собой наиболее полный перечень трудов В.Ф. Булгакова и работ, так или иначе затрагивающих его жизненный путь, научную и общественную деятельность и творчество»* [Библиография, 2012, с. 784]. Тем не менее, гимназический период творчества Валентина Федоровича в ней практически не освещён.

Статья «Народные университеты (по поводу вопроса об открытии народного университета в г. Томске)», введению в научный оборот и анализу которой посвящено данное исследование, в этом библиографическом списке отсутствует. В литературоведческих исследованиях за последние пять лет она тоже не встречается. Это позволяет утверждать, что широкому кругу современных литературоведов она пока не известна.

«Народные университеты» (1905) – самый ранний из трудов В.Ф. Булгакова, посвященный образованию. В настоящее время эта работа включена в широкий тематический контекст, представляющий авторскую *«философскую рефлексию, специальным предметом которой является образование в его сложных связях с обществом, государством, культурой, образом жизни, интересами и потребностями личности»* [Ляхович, Ревушкин, 1998, с. 74]: «Университет и университетская наука. Почему я вышел из университета?» (1910), «Народный учитель: Как живет и работает народный учитель» (1914), «Христианская этика. Систематические очерки мировоззрения Л.Н. Толстого» (1917), «Толстой как религиозный учитель» (1917), «Через 8 лет (К вопросу о современной реформе школы)» (1918), «Цыгане за учёбой» (1949) и др.

Отчасти статья «Народные университеты» предваряет личный манифест В.Ф. Булгакова «Университет и университетская наука...», подготовивший в теории его добровольный уход из престижного московского вуза.

Работа «Народные университеты» увидела свет в 7-й (июльской) книге периодического издания «Сибирский наблюдатель» за 1905 год. Журнал этот был *«рассчитан на путешествующих по Сибирской железной дороге, давал важные сведения о городах и местностях этого края»* [Электронная библиотека ELIB.TOMSK.RU]. Поэтому тематика и структура текста публицистической статьи, её панорамность неслучайно навевают мысли о тематическом турне по странам и континентам. Статья исследует University Extension (Расширение университета) – создание и распространение народных университетов в разных странах мира: Англии, Америке, Скандинавии, Финляндии, Дании, Норвегии, Швеции, России. Валентин Булгаков называет этот многолетний процесс *«великим движением»* [Булгаков, 1905, с. 102] и перечисляет его главные цели и задачи.

Знаменательно, что уже в «Народных университетах», еще только обучаясь в последних классах гимназии, будущему литератору удастся эксплицировать животрепещущие для него «образовательные» темы и направления, которые он впоследствии пронесёт через всю жизнь. Это – постоянное взаимодействие образования и воспитания, неразрывная связь между теорией и практикой, формализм, предвзятость и волокита в обучении, обмен образовательными формами, сокращение срока обучения в пользу эффективного распределения рабочего времени, активный обмен и распространение положительного опыта, пропаганда народного образовательного движения и др.

С первой страницы обнаруживаются незаурядные аналитические способности автора, его основательное знакомство с тематической литературой и необыкновенная осведомленность в тонкостях излагаемого вопроса. Особенно бросается в глаза умение оперировать цифрами и фактами, включать в контекст размышлений статистические данные. И это неслучайно: в Томске *«уже в годы учебы он проявил себя не только как способный ученик, но и как исследователь, замеченный, между прочим, самим Потаниным»* [Волчек, Тогулев, 1993, с. 24]. Эти задатки подтверждает и «Кондуитный список Валентина Булгакова

с характеристиками классного наставника и записями проступков», обнаруженный в Государственном архиве Томской области кемеровскими исследователями В. Волчеком и В. Тогулевым: *«1904 г.: Способности отличные. Усидчивость – замечательная. Ученик аккуратный, немного нервный в речах и поступках. По развитию своему выше других учеников. Характер самостоятельный, разве только замечается незначительная склонность к занятию общими, групповыми интересами»* [Волчек, Тогулев, 1993, с. 24 – 25].

В «Народных университетах» проявляются исследовательские черты булгаковского характера: пытливость и аналитический склад ума, начитанность, умение глубоко погрузиться в тему, любознательность, трудолюбие, жажда живого знания и непрестанные поиски собственного «я» – своих тем, оригинального слога и жанра. Здесь раскрывается не только индивидуальная публицистическая позиция автора, но и обнаруживаются типологические приметы его гимназического творческого периода в целом.

Научно-исследовательская «жилка» не позволяет данной публицистической работе стать легкой для чтения. Перед нами – серьёзный обзорный материал, не преодолевший груз «научности», обладающий значительной долей дидактики и ученической скрупулезности. Словно в подтверждение этому автор отсылает нас к фундаментальным трудам и выступлениям в периодике известных ученых, общественных и политических деятелей, историков, публицистов, с которыми сам уже ознакомился: «Распространение университетского образования в Англии, Америке и России» (СПб, 1896) П.Н. Миллюкова; «Высшие народные школы в Финляндии» (СПб, 1901) К. Гр.; «Народное образование в России» (СПб, [1899]) Г.А. Фальборка и В.И. Чарнолуского; «Народное образование в Финляндии» (СПб, [1899]) В.Ю. Скалона; исследование «Народное образование в разных странах Европы» профессора Людвига фон Йолли, переведенное с немецкого А. Саниным (СПб, 1900); «День в стенах Английского народного университета» (СПб, 1895), автор которого пожелал скрыться за инициалом «Р.».

По форме, содержанию и стилю изложения «Народные университеты» напоминают реферат или курсовую работу на заданную тему. И это закономерно: к моменту создания статьи Валентину Булгакову исполнилось всего 18 лет.

Для раскрытия темы автор обращается к опыту ведущих мировых образовательных авторитетов: Кембриджа и Оксфорда – в Англии, Пенсильванского университета – в Филадельфии (США), Копенгагенского – в Дании. Он активно привлекает и методические разработки вузов Финляндии, Скандинавии, Норвегии, Швеции.

В.Ф. Булгакова интересуют основоположники демократизации образования, его истоки, исторические этапы подобных вузов, их педагогические приемы, а также *«принцип народных университетов и развитие этого рода учреждений»* [Булгаков, 1905, с. 109].

В процессе исследования он приходит к выводу, что каждый из знаменитых вузов выработал собственную версию University Extension. Это оксфордская система *«коротких курсов или даже одиночных лекций»* [Булгаков, 1905, с. 104], филадельфийские (американские) *«летние съезды для слушания лекций»* и *«руководство занятиями по переписке»* [Булгаков, 1905, с. 104], скандинавско-финский диспут – *«обмен взглядов по разным вопросам между лектором и слушателями»* [Булгаков, 1905, с. 107] и др.

В обзоре мировых систем народного образования юный журналист обращает пристальное внимание и на Америку, *«не связанную традициями и предрассудками старых университетов»* [Булгаков, 1905, с. 105]. Это позволяет гораздо легче сблизить студентов, поступивших туда традиционным способом, с теми, кто обучается в рамках экспериментального образовательного движения. Автор подчеркивает, что University Extension *«сокращает срок окончания университетского курса»* и *«открывает <...> свободный путь к достижению ученых степеней»* [Булгаков, 1905, с. 105].

Но настоящую отдушину, альтернативу окостенелой образовательной системе, он находит в народных университетах Скандинавии и Финляндии. Инновационные основы финско-скандинавской высшей народной школы очень близки ему по духу. Томский гимназист с удовольствием перечисляет их: совместное обучение девушек и юношей,

которое *«укрепляет нравственную связь между мужчиной и женщиной, возвышает значение семьи»* [Булгаков, 1905, с. 106]; существование многих точек зрения на одну и ту же проблему; неоднозначность ответов на поставленные вопросы; представление о получении знаний как о бесконечном процессе и в то же время – необходимом средстве в решении насущных задач жизнедеятельности; отсутствие жестких рамок в обучении и др. Особенно же прельщают его широкие возможности в *«поиске мировоззрения»* [Булгаков, 1917], формировании и защите собственного мнения.

Как ни парадоксально, но в этой своей ранней работе Валентин Булгаков четко проговаривает основные принципы образования-воспитания, актуализирует симпатичные ему формы взаимодействия учителя и учеников, формулирует критерии, по которым можно определить настоящего Учителя. Много из этого арсенала он возьмёт на вооружение позднее, когда, например, станет обучать грамоте цыган в Западном поселке Тульской области [Булгаков, 1949]. Мысль о школе нового формата, о новой эффективной педагогике крепко сидела в сознании сына смотрителя уездного училища и учительницы младших классов. Идея образования и сросшаяся с ней – воспитания – не могли не волновать его, твердо убежденного, что любой университет, народный или традиционный, должен *«не только образовывать человека, но также и воспитать его»* [Булгаков, 1905, с. 106]. В этом плане ему очень близки по духу новации финской и скандинавской высших народных школ, формы и методы их педагогики.

Путешествие по народным университетам Старого и Нового света выявляет равнодушие и искреннюю озабоченность автора решением образовательного вопроса в России. Ценность его труда и заключается в том, что он предлагает адаптировать лучшие достижения университетов всего мира к отечественной образовательной системе. Богатый научно-методический багаж ведущих вузов, считает Булгаков, мог бы существенно продвинуть решение *«вопроса об открытии народного университета в г. Томске»* [Булгаков, 1905, с.102]. Закономерно, что именно этот аспект был вынесен автором в подзаголовок статьи «Народные университеты».

Краткий анализ деятельности вузов Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Одессы, Харькова, Киева приводит молодого исследователя к неутешительному выводу: *«В собственно России нет еще народных университетов...»* [Булгаков, 1905, с. 107]. Но в то же время такой результат дает импульс для оптимизма: *«...предполагаемый к открытию в Томске <университет> будет первым в стране этого рода учреждением»* [Булгаков, 1905, с. 107]; *«Судя по намеченному жертвователем П.И. Макушиным плану, томский университет характером своей организации будет приближаться как к University Extension, так и к типу финляндских высших народных школ»* [Булгаков, 1905, с. 109].

По мнению Валентина Булгакова, перед жителями Томска в начале XX века остро стоит задача распространить университетское образование в массе сибирского населения. Народный университет должен быть доступен для всех с 15-летнего возраста независимо от пола, вероисповедания, обязательного прохождения предварительного курса средней школы, срока учения и прочее: *«Двери его, как двери храма, должны быть открыты для всех желающих»* [Булгаков, 1905, с. 110]. Утверждая это, Булгаков становится частью прогрессивной культурно-образовательной среды рубежа XIX–XX веков, выступавшей за просвещение и распространение университетского образования среди разных слоёв населения (Н.И. Кареев «Что такое образование» и «Идеалы общего образования», Д. И. Менделеев «К познанию России», В.В. Марковников «Исторический очерк химии в Московском университете», В.И. Вернадский – курс лекций о научном мировоззрении и др.).

Строгость и взыскательность Булгакова к первым пробам пера не препятствуют пересмотру на современном этапе их аксиологической значимости для литературы и культуры. В этом смысле показательна судьба других булгаковских статей гимназического периода – «Ф.М. Достоевский в Кузнецке» [Булгаков, 1904] и «Театр и музыка. Письма П.И. Чайковского к А.Я. Александровой-Левенсон» [Булгаков, 1905], в одно время с которыми создавались «Народные университеты». Первая работа открыла филологам и краеведам

обширную тему «Кузнецкие дни Достоевского», вторая – ввела в научный оборот 14 личных писем П.И. Чайковского, *«ценный материал для характеристики и биографии знаменитого композитора»* [Булгаков, 1905, с. 99]. Что касается статьи «Народные университеты», то она продвигает идею российских образовательных реформ через адаптацию лучших достижений университетов всего мира. В ней видны ростки будущих, реализованных автором, педагогических идей и, связанные с образованием, предпосылки к смелым экспериментам над собственной жизнью (добровольный уход из Московского университета, секретарство у Л.Н. Толстого, обучение грамоте детей-цыган и др.).

Литература

1. Булгаков В.Ф. Автобиография // Ариаварта. – 1999. – № 3. – С.137 – 148.
2. Булгаков В.Ф. Народные университеты (по поводу вопроса об открытии народного университета в г. Томске) // Сибирский наблюдатель. – 1905. – Книга 7 (июль). – С. 102 – 110.
3. Булгаков В.Ф. Народный учитель (Как живет и работает народный учитель) // Сибирская жизнь. – 1914. – № 158 (23 июля). – С. 3.
4. Булгаков В.Ф. Театр и музыка. Письма П.И. Чайковского к А.Я. Александровой-Левенсон // Сибирский наблюдатель. – 1905. – Книга 10 (октябрь). – С. 99 – 109.
5. Булгаков В.Ф. Толстой как религиозный учитель // Обновление жизни. – М., 1917. – № 2. – С. 6 – 8.
6. Булгаков В.Ф. Университет и университетская наука. Почему я вышел из университета. – М., 1910. – 2-е издание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://yandex.ru/search/?text=Булгаков%20Университет%20и%20университетская%20наука%20читать&clid=2236985&banerid=0401030129&win=214&lr=237>, свободный (Дата обращения: 24.02.2023).
7. Булгаков В.Ф. Ф.М. Достоевский в Кузнецке // XXIII иллюстрированное приложение к газете «Сибирская жизнь», к № 221. – 10 октября. – 1904. – С. 1.
8. Булгаков В.Ф. Христианская этика. Систематические очерки мировоззрения Л.Н. Толстого. – М., 1917. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bulgakow_w_f/text_0020.shtml, свободный (Дата обращения: 24.02.2023).
9. Булгаков В.Ф. Цыгане за учёбой /дневник школьного учителя/. Рукопись. Тетрадь в твердом переплете. Западный посёлок, Косогорский район, Тульская область. 1949. Бумага, картон, ледерин. 26х17. ГМИЛИКА. КП - 16757/015.
10. Булгаков В.Ф. Через восемь лет (К вопросу о современной реформе школы). – М., 1919. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/bulgakow_w_f/text_0030.shtml, свободный (Дата обращения: 21.02.2023).
11. Библиография В.Ф. Булгакова // Булгаков В.Ф. Как прожитая жизнь: Воспоминания последнего секретаря Л.Н. Толстого. – М., 2012. – С. 784 – 804.
12. Войтеховская М.П. Общества содействия распространению образования в Западно-Сибирском учебном округе // Научные ведомости Белгородского государственного университета. – 2011. – Вып. 18. – № 7 (102). – С. 158 – 167.
13. Волчек В., Тогулев В. Гимназисты // Разыскания: историко-краеведческий альманах. – Вып. 3. – Кемерово, 1993. – С. 24 – 29.
14. Ляхович Е.С., Ревушкин А.С. Университеты в истории и культуре дореволюционной России. – Томск, 1998. – 2-е изд., испр. и доп. – 590 с.
15. Основные даты жизни и творчества Валентина Федоровича Булгакова (1886 – 1966) // Булгаков В.Ф. Как прожитая жизнь: Воспоминания последнего секретаря Л.Н. Толстого. – М., 2012. – С.728 – 783.
16. Потанин Г.Н. Культурно-просветительные организации / /Город Томск: сб. ст. – Томск, 1912. – С. 90 – 100.

17. «Электронная библиотека ELIB.TOMSK.RU. Областная библиотека им. А.С. Пушкина (г. Томск)»: официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://elib.tomsk.ru/page/439>, свободный (Дата обращения: 20.02.2023).
18. Чехов Н.В. Народное образование в России с 60-х годов XIX века. – М., 1912. – 224 с.

Н.С. Цветова
ВАСИЛИЙ ШУКШИН: ВОЗВРАЩЕНИЕ В БУДУЩЕЕ²¹

*Санкт-Петербургский государственный университет,
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского*

Аннотация. Автор доклада утверждает, что сегодняшнее возвращение Шукшина-прозаика в российское театральное пространство является доказательством «рубужности» его литературных открытий, в которых отразилось общее направление литературного поиска традиционалистов, открывающих перспективу литературного развития не только в эволюции жанровых форматов, но в модернизации коммуникативных установок русских писателей, провоцирующей новую персонологию и поэтику.

Ключевые слова: театр, рассказ, анекдот, притча, персонаж, открытие.

N.S. Tsvetova
VASILY SHUKSHIN: RETURN TO THE FUTURE

*St. Petersburg State University,
F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy*

Summary: The author of the report argues that today's return of Shukshin, a novelist, to the Russian theatrical space is proof of the "milestone" of his literary discoveries, which reflected the general direction of the literary search for traditionalists, opening up the prospect of literary development not only in the evolution of genre formats, but in the modernization of the communicative attitudes of Russian writers, provoking a new personology and poetics.

Key words: Theater, story, joke, parable, character, discovery.

Актуальность разговора о Шукшине сегодня подтверждается «шукшинским» театральным бумом, который отменяет генеральную линию медиапрезентации Шукшина, сложившуюся в течение трех последних десятилетий, когда литературное наследие В.М. Шукшина настойчиво вытеснялось на маргинальную периферию публичного коммуникативного пространства, в первую очередь, благодаря бесконечным «мыльным телеоперам» на основе фактов из личной жизни художника, его семьи. Совсем недавно казалось, что Шукшин-прозаик остается только для его земляков и ценителей литературного традиционализма, общее количество которых неуклонно падает, оставаясь достаточным только для того, чтобы незначительные нынешние тиражи не пылились на полках книжных магазинов.

Признаки массового возвращения к Шукшину проявились в той зоне, которую сам он считал наиболее подвижной, по силе воздействия наиболее эффективной — в кино и театре. Вот такой весьма красноречивый факт: сегодня только в Петербурге спектакли по произведениям Шукшина идут в театре «Комедианты» («Земляки», реж. М. Левшин), в «Театре на Васильевском» («Охота жить», реж. Р. Смирнов), в кабаре «Бродячая собака»

²¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00408, <https://rscf.ru/project/23-18-00408/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

(моноспектакль «Пять рассказов Шукшина» В. Борисова), в арт-кафе «Приют комедианта» (моноспектакль «Нервные люди» Л. Таранова), в товстоноговском БДТ («Материнское сердце» А. Могучего), в театре им. В.Ф. Комиссаржевской («Про Любовь», реж. М. Бычкова).

Даже при беглом взгляде на представленный список немедленно проясняется одна важная деталь: театр предпринимает новую попытку прорыва к Шукшину с возвращением к его рассказам. Авторы перечисленных спектаклей предлагают значительный диапазон интерпретаций шукшинских текстов: от анекдота, бытового фельетона до притчи с предельной широтой обобщения, в разных формах напоминающей о текстах четвероевангелия.

Почему театр обходит «повести для театра», киноповести? В поисках ответа на этот вопрос, видимо, уже нельзя ограничиться давней констатацией С.П. Залыгина, утверждавшего, что Шукшин демонстрировал «совершенное владение малой формой», которое позволило ему продемонстрировать уникальное «постижение души человеческой» (С. Залыгин), убедить своего читателя в том, что «главное в жизни делать людям добро» (Л. Мадорский), максимально сократить дистанцию читатель – герой – писатель (В.П. Скобелев, В. Тюпа) и т. п.

Сегодня приходится признать, что Шукшин не просто овладел пушкинской или чеховской технологией создания малой прозы. Его рассказ – не обновленная притча, тем более не модернизированный анекдот. Это принципиально новый жанр, в основе которого притча и анекдот как «протолитературный нарратив» (Смирнов И.П.). По отношению к рассказам Шукшина справедливее говорить о притчевости и анекдотичности. Это важнейшие принципы русской словесной культуры, следование которым позволяет максимально приблизиться к достижению глобальной коммуникативной цели. Эта цель – *учительство*. И Шукшин учительный пафос своего творчества неоднократно намеренно подчеркивал, например, при объяснении своей приверженности к работе в кино. Но при этом, сразу оговоримся, Шукшин никогда не позволял себе в художественной прозе примитивной фиксации учительной интенции, публицистической трансляцией собственного ценностного отношения к увиденному, зафиксированному в тексте.

Шукшину удалось создать уникальный формат учительства, позволивший преодолеть усталость затухающей примитивной патетики, с одной стороны, и недоверие к утонченному славословию как предвестнику будущего безраздельного господства постмодерной эстетики. Обладавший уникальной творческой интуицией, глубинным чувством времени, художник при обновлении коммуникативной задачи ориентировался на национальные принципы словесной культуры, учитывал их как данность, заложенную в национальном культурном сознании, учитывал, но использовал по-своему. Известно, анекдотичность в русской словесности «конденсируется в остроту, притчевость — в «пословично-афористичный» речевой жанр [Тюпа, 2014, с. 65]. И Шукшину конечно же это известно, но все мы помним, чем заканчиваются попытки Чудика продемонстрировать собственное остроумие и в диалогах с женой, и в разговорах с уважаемыми им городскими жителями (рассказ «Чудик»). Нельзя забыть, чем заканчиваются претензии на афористичность, которые могут проявляться в немногочисленных авторских комментариях. Формально афористичными могут быть признаны развязки нескольких шукшинских сюжетов: «Срезал», «Шире шаг, маэстро!», «Билетик на второй сеанс»... Но в каждом из названных случаев едва проступающее намерение прозаика высказаться кратко, емко, афористично, немедленно разрушается интонационно.

Не менее свободно Шукшин обращается с феноменологическими характеристиками сюжета классического рассказа, например, с событийностью. У великого рассказчика Чехова и не только именно событие провоцировало инвариантную для этого жанра кризисную ситуацию. А Шукшина более привлекают характеры (см. названия его сборников), проявляющиеся с наибольшей очевидностью не столько в поступке, сколько в жизненной позиции. Самый яркий пример в этом отношении — Алеша Бесконвойный, позиция которого

выражается не в морализаторстве, не в оценочных сентенциях (Костя Валиков вообще немногословен), а в действенном выборе того нравственного закона, который определяет каждую минуту бытия. Именно поэтому Шукшин, избегает «приторных подробностей» (А.С. Пушкин), а внимательно наблюдает за действиями, реакциями, за поведением персонажа. Именно поэтому смысловую структуру шукшинских сюжетов определяют глаголы, чаще всего глаголы движения. Действия персонажа, которые описываются с помощью этих глаголов, мотивируются в наиболее показательных случаях энергемами (термин А.Ф. Лосева) – особо значимыми словами, воспринимаемыми русским адресатом стадиально. В доказательство этого утверждения достаточно вспомнить знаменитое «ладно» Василия Егоровича Князева («Чудик»), объясняющее его поведение даже в конфликтных ситуациях и непременно вызывающее этическое «беспокойство» читателя и тревогу Шукшина.

У художников шукшинского масштаба формальное новаторство всегда обеспечивается, обуславливается уточнением коммуникативной задачи, влияющим и на смысл текста, на его жанрово-речевую форму. Именно в рассказах, основанных на реанимации ключевых принципов русской словесности, на достижениях русской реалистической школы, Шукшин совершает гигантский прорыв в будущее. В подробностях повседневной жизни самых разных персонажей (от «ясноглазых сибирячков» до «дьяволов пучеглазых») писатель обнаружил серьезные признаки деградации общественно-смыслового пространства: изменение гендерного ролевого репертуара, деформацию семейных взаимоотношений, усугубление противостояния человека и институтов государственной власти, деэстетизации национального пространства и времени. Все это, по Шукшину, признаки «рубежного времени» для российской цивилизации, за которым может открыться новая жизненная перспектива, трагизм которой обусловлен очевидными сбоями в работе «механизма передачи цивилизационного опыта» (А. Щипков).

В этом отношении чрезвычайно красноречиво предостережение, обращенное к главному герою сказки-завещания «До третьих петухов» (1974) – «Ванька, смотри!». Сказочный Ванька, как и его реальный тезка, вступив в «рубежное время», вроде бы отвоевав право распоряжаться своей судьбой, которое символизируется приобретением «печати», принадлежавшей совсем недавно всесильному Мудрецу, пренебрег писательским предостережением. Новое утро не дает Ваньке возможности осознать то ли победу свою, то ли поражение. Но ожидание следующего дня уже наступило. И Шукшин-автор после возвращения Ивана на свою полочку в библиотеку точно знает, что это «будет уже другая сказка», «что-то еще произойдет» [Шукшин, 1996, с. 543].

Новые времена, «новое утро» уже наступили. Они доказывают справедливость принципиальной для всех поздних «деревенщиков» идеи, наиболее четко, точно сформулированной Ф. Абрамовым, убежденным в том, что «на примере жизни деревенской бабы, которая не выходила за околицу, можно дать не только историю нашей страны, но историю человечества» [Абрамов, 1986, с. 468]. У многих «деревенщиков» это получилось. А Шукшин шагнул дальше всех – заглянул в будущее [Цветова, 2018; Цветова, 2019]. Сюжеты шукшинских рассказов нацелены на то, чтобы убедить читателя в единственной возможности продолжения жизни и национальной истории. Возможность эта для Шукшина и его «чудиков» связана с поддержанием и развитием способности каждого человека к самосохранению в повседневности. В качестве условия реализации этой возможности Шукшин принял учительную установку на формирование позиции, поведенческих принципов адресата в свете нравственного абсолюта.

На открытия Шукшина быстрее и отчетливее всех отозвались А. Вампилов и В. Распутин и встали рядом, плечом к плечу. Именно отсюда высочайшая горячность В. Распутина в защите Шукшина (см. знаменитую статью В.Г. Распутина «Твой сын, Россия, горячий брат наш», 1984). В процессе постижения надвигающейся цивилизационной катастрофы шукшинская плеяда прозревала новую литературу в обозначенной Шукшиным, выстраданной им логике. И не в «жанровых импульсах» (В.И.Тюпа) дело. Новаторство в той сверхзадаче, для решения которой необходимо не только тщательное наблюдение за

развитием героя нового времени – «демагога», но восстановление «этико-энергетической природы» русского слова (Б. Евсеев), которое позволит страшную для русской цивилизации угрозу абсолютной победы демагога исключить. Пока кажется, что только театр актуализирует очевидное присутствие Шукшина среди охранителей будущей России. И это значит, что именно ему удалось почувствовать и наметить, обозначить эпохальную миссию новой литературы, которая уже рефлексировалась в нынешних спорах об обманчивой простоте «последнего русского гения» (В. Пьецух).

Литература

1. Абрамов Ф. Чем живем-кормимся. – Л.: Советский писатель, 1986. – 527 с.
2. Тюпа В.И. Нарративная стратегия притчи в литературной традиции / Притча в русской словесности: от Средневековья к современности. – Новосибирск: РИЦ НГУ, 2014. – С. 34 – 79.
4. Цветова Н.С. "Сильные идут дальше..." // Русская литература в иностранной аудитории: сб. науч. ст. Вып. 7. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2018. – С.44 – 48.
5. Цветова Н.С. «Шукшин – это Русь!». К проблеме ментального пространства писателя // Алтайский текст в русской культуре. – Барнаул: АлГУ, 2019. – Вып. 8. – С. 3 –12.
6. Шукшин В. До третьих петухов // Собр. соч.: в 5-ти т. – М.: Литературное наследие, 1996. – Т. 2. – С. 496 – 544.

Д.М. Чернышова, О.А. Ковалев

ПРИНЦИПЫ ГРАФИЧЕСКОЙ СЕГМЕНТАЦИИ СТРОК У Г.П. ПАНОВА

Алтайский государственный университет,
Барнаул

Аннотация: данная статья посвящена выявлению принципов графической сегментации строк в стихотворениях алтайского поэта Геннадия Панова. Выделены три типа функций "лесенки", каждая из которых выражает дополнительное членение строк, изменение ритма и смысловой нагрузки произведений автора: 1) акцентирование элементов описания образа в произведении; 2) усиление динамики, подчеркивание настроения произведения; 3) демонстрация отношения лирического героя к происходящему в произведении.

Ключевые слова: стихотворение, графическая сегментация строк, «лесенка», образ лирического героя, идейно-эмоциональный комплекс произведения, Г.П. Панов.

D.M. Chernyshova, O.A. Kovalev

PRINCIPLES OF GRAPHICAL LINE SEGMENTATION BY G.P. PANOV

Altai State University,
Barnaul

Summary: This article considers the identification of the principles of lines graphical segmentation in the poems of the Altai poet Gennady Panov. There are three types of "ladder" functions, each of which expresses an additional division of lines, a change in the rhythm and semantic load of the author's works: 1) accentuating the elements of the image description in the work; 2) strengthening the dynamics, emphasizing the mood of the work; 3) demonstrating the attitude of the lyrical character to what is happening in the work.

Key words: poem, graphic segmentation of lines, "ladder", the image of a lyrical character, the ideological and emotional complex of the work, G.P. Panov.

*«Муза Некрасова —
голос печали,
совесть гражданская спать не даёт».
«На лесоповале» [Панов, с. 104–105]*

Стихотворение «На лесоповале» содержит образ музыки, раскрывающийся благодаря дополнительной графической сегментации строк, которая демонстрирует «сущность» образа, а также углубляет ритмическую паузу. «Муза Некрасова — / голос печали...» – раздробленная строка, состоящая из синонимов, являющихся уточняющими словами, которые дают возможность читателю дважды обратить внимание на выделенные строки и «закрепить» их смысл в сознании.

Данная функция характерна для таких произведений, как «Дождь прошел. В июльском поле за мостом...», «Изба», «Пушкинское», «Часто слышу...», «И вот опять в Паново я...», «Пень», «В век активной реактивной тяги...», «Знахарь», «На Чуйском тракте», «Холмы и думы» (2 и 3 части), «Посевная, сенокос, страда» (5 часть), «На лесоповале».

Интересно заметить, что все эти стихотворения имеют также общую тематику: рассказ о жизни в деревне, о простом русском народе, о его тяготах и радостях. Именно в таких сюжетных стихотворениях Г. Панов использует «лесенку» с функцией акцентирования признака, уточняющего образ для четкого, закономерного, полного раскрытия образа. За счет акцентных строк целостное повествование не прерывается, но создается динамичный ритм, позволяющий обратить внимание на каждое слово.

Усиление динамики, подчеркивание настроения произведения

«Лесенка», выражающая экспрессию, создающая динамику и настроение встречается в произведениях Г. Панова «Снегирь», «Осенняя сказка», «Еще весна – не в силах...», «От холода шубой себя омедведишь...», «Сивка-Бурка, верный конь», «У могилы М.С. Шукшиной», «Сельской школе на родине», «Огонь взыскующий», «Этюды сибирской зимы» (4 и 5 части). Чаще всего в данных стихотворениях «лесенка» появляется в повторяющихся, градационных, синонимичных, уточняющих словах:

*«Сердце, тише стучи,
успокойся, замри,
не вспугни —
снегири,
 снегири,
 снегири!»
«Снегири» [Панов, с. 122]*

В данном отрывке произведения Г. Панова «Снегири» за счет тройного повтора слова «снегири» создается определенная интонация и усиливается экспрессия, а также нарастает динамичность – изменяется темп чтения.

*«А солдат, что табак хвалил,
в сорок пятом фашизм свалил.
Он горел,
 замерзал
 и мок,
он такую боль перемог!»
«Этюды сибирской зимы» [Панов, с. 131–132]*

В стихотворении «Этюды сибирской земли» можно проследить градацию, создающую мрачное настроение за счет нарастания экспрессии, которая отражается в расчлененной строке «Он горел, / замерзал, / и мок...» и подчеркивает отрицательные оттенки эмоций.

Неровный ритм стихотворений создается за счет отрывистых строк и образует идейно-эмоциональный комплекс произведения. Отсюда интонационное варьирование, влияющее на смену настроения текста, которое отражается на смыслообразующем аспекте, что позволяет держать читателя в постоянном внимании и напряжении.

Демонстрация отношения лирического героя к происходящему в произведении

Произведения «Иду на Вы!», «Русский складень» (1 и 3 части), «Если корни древа подсесть», «Голубые снега», «Колышется жаркое жито», «Кольцуют птиц», «Сладкий пряник», «Обращение к сыну» (2 часть), «Полоса отчуждения», «Березовое чудо», «Доброта», «Хожу в деревне...» написаны с использованием «лесенки», создающей, как и в предыдущих типах, ритмическое и семантическое разнообразие, которое в данной функции показывает отношение лирического героя к происходящему.

С точки зрения сюжета и темы стихотворения могут быть разными. Однако есть сходство, в присутствии лирического героя и его личной оценки, а также в появляющемся субъекте с пророчествами, наставлениями в нравственном, философском, историческом аспектах, что подчеркивается за счет «лесенки»:

*«Эти лики и эти очи
созидали духовный щит!..
Кто нам
ясный путь
напророчит,
от беспамятства
отлучит?»*

*Кто нас в спину толкает к яме?
Чья спасёт —
на краю —
рука?..
Гром кузнечный
грохочет
в храме.
Гром небесный
молчит пока».*

«Если корни древа подсесть...» [Панов, с. 112–113]

Важно отметить, что именно в акцентированных автором строках выражается личное отношение лирического героя к какой-либо теме, поднимающейся в произведении, что является причиной создания намеренного неровного ритма, соответственно, и приобретения определенной интонации. Рассмотрим пример такого стихотворения:

*«Мы брали у жизни уроки —
и я благодарен судьбе,
что самые первые строки
сложилась о нашей избе.*

*О бабушках,
что нас растили,
о близкой и дальней родне,
о нашем селе, о России,*

о прошлом и завтрашнем дне.

*Мы знаем все наши святыни,
а с ними —*

мы зорче втройне.

Моё поколение ныне

за всё

отвечает

в стране».

«Колышется жаркое жито...» [Панов, с. 127–129]

Здесь лирический герой выражает свое отношение к святыням родины, поколению. Один герой представляет мнение всего патриотического общества, тем самым поднимая социальную проблему, на которую Г. Панов обращает особое внимание, дробя строки произведения. Разделение стихов происходит ближе к концу стихотворения, чтобы читатель за счет прерывистого ритма смог сбавить темп чтения и задержаться на главной мысли, имеющей более выразительные оттенки эмоций.

Несмотря на практически четкое распределение стихотворений по созданной классификации функций «лесенки», есть произведения, где графическая сегментация строк отражает несколько функций одновременно. Выявлены следующие случаи сочетания функций:

1) Акцентирование элементов описания образа в произведении и усиление динамики, подчеркивание настроения произведения;

2) Акцентирование элементов описания образа в произведении и демонстрация отношения лирического героя к происходящему в произведении;

3) Усиление динамики, подчеркивание настроения произведения и демонстрация отношения лирического героя к происходящему в произведении.

К первому случаю относится восемь стихотворений: «Посевная, сенокос, страда» (5 часть), «Осенняя сказка», «Еще весна – не в силах...», «От холода шубой себя омедведишь», «Сивка-Бурка, верный конь», «У могилы М.С. Шукшиной», «Огнь взыскующий»:

*Огнь гудел,
как Молох крови жаждал
(долго угли шаяли в золе!),
миллионы истинных сограждан
разметал,*

рассеял по земле.

«Огнь взыскующий» [Панов, с. 120 – 21]

В некоторых из перечисленных стихотворений присутствует и раскрывается лирический герой и субъект в основном в строках, написанных столбиком, а «лесенка» создает экспрессию:

*«Через года, что замкнуты, как круги,
Ищу твои спасительные руки.
Средь бела дня аукаю в лесу —
но хлещут ветки*

резко

по лицу!

*И снова молча за моей спиной
осенний лес смыкается стеной.*

*А может, это сказка наяву:
лесной пожар,
рябиновые кисти
и эти медно-медленные листья,
что падают и падают в траву?»
«Осенняя сказка» [Панов, с. 38]*

Ко второму случаю относится шесть произведений: «Часто слышу...», «В век активной реактивной тяги», «На Чуйском тракте», «Иду на Вы!», «Русский складень» (1 и 3 части), «Хожу в деревне...». В данных стихотворениях лирический герой создается «на глазах у читателя» благодаря рассуждениям и действиям персонажа, который оценивает происходящее и высказывает свое мнение о какой-либо ситуации:

*Что же с нами
сталось и случилось:
мать томить кулагу
 разучилась;*

*внук на деда смотрит виновато —
он не слышал слово с а л а м а т а;*

*в квас казённый ложка не ныряет,
в нём и хрен кондицию теряет!..
«В век активной реактивной тяги...» [Панов, с. 125 –126]*

К третьему случаю относится три стихотворения: «Голубые снега», «Сладкий пряник», «Березовое чудо». Здесь в акцентированных строках лирический герой демонстрирует свою оценку по отношению к происходящему в произведении, а также «лесенка» способствует передаче особенного настроения, создает динамику и интонационное варьирование:

*«Но что есть на земле
снежно-синие горы,
я не думал,
 не видел,
 не знал.
Я шагал по тропе, снег искрился и пел
рассыпавшимся солнечным смехом...»
«Голубые снега» [Панов, с. 23 –24]*

Рассматривая принципы графической сегментации строк у Г. Панова, мы выявили три функции «лесенки», каждая из которых по-своему выражает изменение привычного расположения строк, ритма и смысловой нагрузки стихотворений алтайского поэта, что подчеркивает оригинальность автора.

Литература

1. Панов Г.П. Избранное / [Ред.-сост. С.А. Мансков]. М-во культуры Алтайского края, Алт. краев. универс. науч. б-ка им. В.Я. Шишкова. – Барнаул, 2022.
2. Борисова И.М. Графика поэзии Н.А. Некрасова. – Оренбург: Оренбургский государственный университет, 2017. – 259 с.
3. Мансков С.А. Сам поймешь: без малой родины нет понятия – большой // Панов Г.П. Избранное. – Барнаул, 2022. – С. 9 – 12.

4. Маяковский В.В. Сочинения: в двух томах. Т. II / Сост. Ал. Михайлова; Прим. А. Ушакова. – М.: Правда, 1988. – С. 694.

Т. П. Шастина

**ГОРНЫЙ АЛТАЙ В ИЗДАНИЯХ В.А. ДОЛГОРУКОВА
(КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XX ВВ.)**

Национальная библиотека имени М.В. Чевалкова, Горно-Алтайск

Аннотация: сделав экскурс в историю появления Горного Алтая в отечественных путеводителях, автор на примере «Путеводителя по Сибири и Средне-Азиатским владениям России» и «Дорожника по Сибири и Азиатской России», издаваемых Всеволодом Долгоруковым, а так же других изданий Томской губернии, адресованных путешественникам, рассматривает процесс литературного закрепления территории Горного Алтая в составе имперских пространств.

Ключевые слова: Всеволод Долгоруков, путеводитель, Томская губерния, окраина, экзотическое пространство.

T. P. Shastina

**GORNY ALTAI IN THE PUBLISHED WORKS BY V.A. DOLGORUKOV
(LATE 19 — EARLY 20 CENTURIES)**

National Library named after M.V. Chevalkov, Gorno-Altaiisk

Summary: Having done a study into the history of appearance of Gorny Altai in Russian national tour guides, the researcher highlights a process of assignment of the territories of Gorny Altai as belonging to the Russian Empire in literature. The work is performed with the reference to “The Guide Across Siberia and Central Asian Possessions of Russia” and “The Guide on Roads across Siberia and Asian Russia”, published by Vsevolod Dolgorukov, as well as to some other materials of Tomsk Governorate that address travellers.

Key words: Vsevolod Dolgorukov, tour guide, Tomsk Governorate, frontier, exotic space.

Колоритная фигура Всеволода Долгорукова (1850 – 1912) и его «непостоянная фортуна» привлекали и привлекают внимание писателей и исследователей; одних – потому, что он стал прототипом Аркадия Долгорукого, героя романа Ф.М. Достоевского «Подросток» [Борисова, 2021], других – потому, что даже в Томске периода яркого расцвета интеллектуальных и художественных сил он был весьма заметной личностью [Крутовский, 1912, с. 279 – 293], третьих – значительностью его вклада в историю периодики и книжного дела в Сибири [Всеволод Долгоруков, 2013]. Изучение его изданий и литературы вопроса наводит на мысль о том, что весь сибирский период своей жизни (т.е. с 1879 г.) Долгоруков доказывал прежде всего себе, а потом и окружающим, что Достоевский вовсе не был прав, утверждая, что «*ничего нет глупее, как называться Долгоруким, не будучи князем*» [Достоевский, 1990, с. 142].

Долгоруков был одним из первых профессиональных журналистов в Сибири, с 1899 г. выпускал первый в Сибири иллюстрированный журнал – «Дорожник по Сибири и Азиатской России» (с 1902 г. «Сибирский наблюдатель»), в котором сотрудничали такие алтаелюбы, как А.В. Адрианов, Г.А. Вяткин и другие популярные авторы. Журнал, рассчитанный на путешественников, позволял современникам издателя составить довольно полное представление практически обо всем Зауралье. Его вклад в развитие книжного дела и сибирской периодики описан Н.В. Жиликовой [Жиликова, 2011, с. 293 – 295, 321 – 325], а подготовленные им путеводители и дорожники вошли в лучшие современные коллекции

гео-графической, то есть в полном смысле слова землеописательной литературы (например, в новейшую электронную коллекцию РГО [Путеводители].

«Дорожник по Сибири и Азиатской России» («Сибирский наблюдатель») был активно задействован нами при выполнении в 2022 г. проекта «Чуйский тракт – дорога через время и пространство» (передвижная информационно-иллюстративная выставка), получившего грант в рамках федерального проекта «Творческие люди» национального проекта «Культура». Цель проекта – популяризация через образ Чуйского тракта как дороги во времени и пространстве богатейшего историко-культурного наследия Республики Алтай (Русского/Горного Алтая) и сопредельных регионов, отложившегося в фондах Национальной библиотеки имени М.В. Чевалкова и в книгохранилищах сопредельных регионов. ТОУНБ им. А.С. Пушкина, обладающая наиболее полным комплектом изданий Долгорукова, была партнером данного проекта. По завершении проекта осталось много фоновой информации, почерпнутой из справочно-информационных изданий Томской губернии. В частности, в очередной раз пришлось задуматься над тем, что хронологические и пространственные скрещения в истории культуры вовсе не случайны: Вс. Долгорукова не стало в 1912 г., т.е. тогда, когда в Томске свет увидела книга профессора В.В. Сапожникова «Пути по Русскому Алтаю», своим названием зафиксировавшая окончание процесса литературного вхождения Горного Алтая в число имперских пространств, то есть тот факт, что образно *чужой* иногородческий Алтай стал *своим* Русским Алтаем. На наш взгляд, именно эта книга вкупе с «Путеводителем» Н. Яблонского завершила начатую Долгоруковым линию специального освещения нашей местности для путешественников.

Сделаем краткий экскурс в историю раскрытия этой темы в отечественных путеводителях, поскольку свою издательскую деятельность Вс. Долгоруков (кстати, внук издателя «Московских ведомостей» Влад. Ив. Долгорукова) начал именно с этого жанра, анонимно опубликовав в 1862 г. в Санкт-Петербурге небольшую книгу «Путеводитель по Новгороду: Справочная книга для едущих на открытие памятника тысячелетию России» – см. подробнее [Мельцин, 2007].

Первый из них – «Дорожник чужеземный и российский... для пользы гонцов и путешественников» писателя, издателя журналов, переводчика и историка Василия Рубана (1742 – 1795). В предуведомлении составитель так обозначил специфику жанра: «...Включение не токмо всех известных, но и малоизвестных и в первый еще раз открываемых свету дорог или трактов <...> расстояний городов, мест и знатных урочищ, из разных книг, письменных известий и словесных преданий собранных» [Дорожник, 1777, с. 2]. Из всех мест будущей Томской губернии (образована в 1804 г.) при описании тракта Тобольск-Нерчинск в этом дорожнике назван был только г. Томск.

В трехчастном «Указателе дорог Российской Империи...» М.С. Вистицкого (1768 – 1832) описаны уже 5 дорог от Томска, в том числе в Кузнецк, Барнаульский завод и Бийск; в направлении Бийск-Семипалатинск названы Катунская и Ануйская крепости; а от крепости Усть-Каменогорской по «проезжей большой дороге» указано направление к «границе Зюнгорских калмыков» [Указатель, 1804, с. 144 – 145] – так называли в ту пору алтайцев. Дорог на юге Западной Сибири в нем еще нет. Заметим, что через некоторое время появляется полная противоположность данному по-военному краткому справочнику – книга художника Андрея Мартынова «Живописное путешествие от Москвы до китайской границы», где тоже указывается направление движения в сторону современного Горного Алтая – к китайской границе со стороны Бухтармы. Издание состоит практически из одних иллюстраций – раскрашенных вручную офортов, они без подписей и номеров. В финальной части сопроводительного текста есть историческая подробность: «Весьма любопытно заметить, что с обеих сторон границы сии назначены почти повсюду натуральными хребтами гор», что для точного определения границы «даже в диких, горных местах и лесах насыпаны кучи земли и камней» [Живописное путешествие, 1819, с. 67].

Первые путеводительные книги, изданные в столицах, весьма слабо отражали всю Сибирь, не говоря уже о Горном Алтае. Более подробную информацию о нем содержит

«Путеводитель по Западной Сибири» журналиста и этнографа Ильи Семеновича Левитова (1850 – 1918). При описании Томской губернии в «Общем обзоре Западной Сибири» в этой книге есть раздел «История завоевания Алтая» – краткий экскурс от чудских легенд до строительства Томской крепости [Левитов, 1884, с. 28 – 30] и отдельная глава «Дорога на Алтай». В частности, автор рекомендует путешественникам, желающим «осмотреть» Алтай, «выехать весною, с первым пароходом, из Тюмени в Томск, Барнаул и Бийск»; а от Бийска 240 верст на колесах до Онгудая; далее же придется отправиться верхом до Кош-Агача (около 200 верст), затем от Кош-Агача тоже верхом проделать путь в 277 верст до Катон-Карагая – «это самый трудный путь, но вместе с тем и самый поэтический. По этому участку нужно перевалить через самую высшую точку Алтая, гору Белуху (так наз. Кутунские столбы, покрытые вечным снегом до самой подошвы, единственное явление в мире). Белуха интересна со стороны реки Чуй, где из глубокой ледяной пропасти стремительно выбегает река Чаган с водою голубого цвета и ледяной температуры в летние жары» [Левитов, 1884, с. 48]. Как видим из этого пассажа, некоторые сведения, приведенные Левитовым, далеки от действительности (далее, например, он пишет: «Катунские столбы, как и гора Бабыр-хан (в 60 вер. от Бийска, на лев. бер. реки Катунь) замечательны в метеорологич. отношении. Оба эти гигантские пика заблаговременно предвещают изменение погоды: Катунь – необыкновенным воем, выходящим из её пропастей, а Бабыр-хан – покрывая льдистую шапку свою непроницаемым туманом» [Левитов, 1884, с. 64]).

Безусловно, самым достоверным сибирским путеводителем XIX в. следует считать книгу «От Владивостока до Уральска: путеводитель к путешествию Его Императорского Высочества Государя наследника Цесаревича». В ней общий очерк Томской губернии начинается описанием именно Алтайской горной системы: «Алтай (от монгольского слова алтын – золото) занимает всю южную половину Бийского округа, равняющуюся 2.000 кв.м., длина этой горной цепи простирается до 630 верст, ширина до 420; предельная высота – в горе Белухе до 11 т.ф. Алтайская горная масса разделяется продольными долинами на несколько параллельных гребней. Этот долины: Бухтарминская, Чуйская, Уймоно-Коксунская, Чарышская, Верхне-Катунская, Урскульская и Риддерская. Отдельные кряжи, известные у местных жителей под именем белков (альпов), столбов и проч., идут с севера на юг <...> Катунские столбы – самая величественная горная группа Алтая, обтекаемая с юга, запада и севера – р. Катуньей; Сальджарские, Айгулакские и Курайские белки – к северу от р. Чуи и, наконец, Чуйские белки – к югу от Чуи» [От Владивостока, 1891, с. 1 – 2]. В историческом очерке констатируется: «О древнейших обитателях (Алтая – Т.Ш) история не сохранила никаких положительных данных. Однако же они исчезли не бесследно, но оставили по себе многочисленные памятники, в виде древних копей, могил, каменных изваяний, изображений на скалах, каменных и бронзовых орудий и даже золотых и серебряных вещей» [От Владивостока, 1891, с. 11]. Из знаковых исторических дат в этом очерке указаны 1633 г. (первый острог на слиянии Бии и Катунь), 1653 (поход Собанского на Телецкое озеро, 1709 (основание г. Бийска) и др. Любопытно, что в книге для будущего императора в разделе «Население» слово *сибиряк* обретает статус этнонима – «вследствие подобного рода смешений в Сибири слово сибиряк получило права гражданства и сделалось как бы термином, отличающим особую национальность» [От Владивостока, 1891, с. 151]. Из коренных жителей Горного Алтая кратко описаны черневые татары, телеуты, калмыки алтайские (ойраты) и калмыки-двоенданцы (урянхайцы), названы и киргизы (так именовали казахов). На наличие дорог внутри этого пространства указывает такой факт: «Бийские купцы ведут меновую торговлю с монголами и китайцами в вершинах р. Чуи на уроч. Кос-Агач. Оборот этой торговли с каждым годом расширяется» [От Владивостока, 1891, с. 22].

К началу XX в. из справочных, доступных по цене общесибирских дорожников-путеводителей (изданий «для каждого едущего в Сибирь или, вообще, желающего ознакомиться с нею») стали формироваться локальные и, что важно заметить, в Томской губернии они были посвящены именно Горному Алтаю, ставшему к этому времени любимым местом отдыха жителей Томска и других городов губернии.

Первый такой путеводитель был издан Н.В. Яблонским в 1902 г. Структура книги, описывающей собственно Алтайский горный округ, была четко продумана. В ней можно выделить две части. В первую вошли физико-географический очерк территории, описание флоры (по В.В. Сапожникову) и этнографии коренного населения (его историческое прошлое, жилища, одежда, пища, религия, особенности кочевого и оседлого образа жизни, общественно-административная организация, скотоводство). Во второй части детально описаны основные пути сообщения, проанализировано экономическое значение Чуйского тракта, названы города и селения, а также приведена таблица высот Алтая, составленная профессором В.В. Сапожниковым. Книга была дополнена довольно солидным библиографическим списком, включающим наиболее известные научные труды об Алтае, и текстом Устава Общества любителей исследования Алтая (создано в 1891 г.). Книга имела успех, и уже на следующий год Яблонский подготовил второе издание, включив в него, помимо всего перечисленного, обширный русско-алтайский словарь – см. [Яблонский, 1903, с. 145 – 172], призванный облегчить общение путешественников по Горному Алтаю с коренным населением.

Безусловно, вершинным явлением в ряду губернских путеводителей следует считать книгу В.В. Сапожникова «Пути по Русскому Алтаю», увидевшую свет в 1912 г., ставшую ныне туристской классикой – редкий современный путеводитель или блогер-путешественник не процитируют сапожниковское «Турист найдет на Алтае богатый источник эстетического наслаждения» или «Быть на Алтае просто туристом – слишком роскошно для туриста и слишком мало для Алтая» [Сапожников, 1912, с. I]. В книге скрупулезно описаны все возможные маршруты путешествий по Горному Алтаю, трудности таких путешествий, даны советы по подготовке экипировки, снаряжения, путевого питания, сбору аптечки, приглашению проводников и по множеству других практических мелочей походного быта от известного своими восхождениями профессора. Специально для этого издания Г.Н. Потанин написал этнографический очерк «Население», определив в нем причину слабой известности региона: «Цивилизованному миру имя Алтай стало известно очень поздно, древнейшая цивилизация, европейская и китайская, развивались на двух концах старого света; Алтай находился на середине между ними, он далек и от Европы, и от Китая, и потому сведения о нем с трудом доходили и до того, и до другого цивилизованного мира» [Сапожников, 1912, с. 16]. Книга проиллюстрирована авторскими фотографиями.

Издания Н.В. Яблонского и В.В. Сапожникова убеждают в том, что научное изучение Горного Алтая в первое десятилетие XX века позволило создать не только подробные карты местности, но и, образно говоря, её «портрет в полный рост». То, как очерчивались детали этого портрета, его отдельные штрихи, мы можем увидеть в изданиях Вс. Долгорукова.

Первый «Путеводитель по всей Сибири и Средне-Азиатским владениям России с подробным дорожником. Спутник по минеральным водам азиатской России» был издан Вс. Долгоруковым и под его редакцией в 1895 г. (всего же по 1904 г. вышло 7 выпусков – «годов»). Подчеркивая компилятивный характер издания, Долгоруков в предисловии говорит о том, что составители «употребили все старания, чтобы в «Путеводителе» заключались необходимые сведения для путешественника по азиатской России» [Путеводитель, 1895, с. XI]. Начиная со второго года (1897) «Путеводитель» выходит на двух языках – русском и французском, в пятом выпуске к ним прибавляются немецкий, английский и итальянский языки, что свидетельствует о стремлении издателя расширить читательскую аудиторию и привлечь в Сибирь иностранных путешественников. Заметим, что среди 26 названных в книге трактов Чуйского еще нет, а среди описанных минеральных источников в Бийском уезде (в состав которого входил Горный Алтай) указаны Белокурихинские теплые сернисто-щелочные воды и Рахмановские горячие ключи. Отдавая

себе отчет в том, что берется обозреть необозримое, Долгоруков в предисловии ко второму году подчеркивает, что в Сибири еще очень много мест, которые и для коренных сибиряков остаются неведомыми. Содержание первых «годов» убеждает в том, что к таким местностям относился и Горный Алтай.

Но уже в третьем выпуске «Путеводителя» при описании Бийского округа в текст включены сведения об Улалинской женской общине и Чулышманском Благовещенском монастыре как объектах, «достойных внимания». «Монахини преимущественно из крещенных инородок. Сестры общины, между прочим, занимаются воспитанием и обучением детей, главным образом инородческих, приготовлением туземок-язычниц к крещению, уходом за больными в улалинской лечебнице и приемом странников-богомольцев, которых довольно много стекается в общину, в особенности в день её храмового праздника (9 мая). Также сестры занимаются иконописью» [Путеводитель, 1898, с. 80]. О Благовещенском монастыре сказано кратко, что он основан недалеко от Телецкого озера в 1858 г. «с миссионерской целью». Основываясь на этой информации, мы можем заключить, что среди обширных сибирских пространств Горный Алтай представлялся потенциальному путешественнику как островок православия в инородческой среде.

Составить некоторое представление об этих инородцах позволяет четкая салонная фотография, включенная в шестой выпуск «Путеводителя». На ней запечатлены двое колоритных мужчин-алтайцев в национальных шубах и кисах (мягких сапогах из шкур мехом наружу); один из них сидит на стуле с непокрытой головой, позволяющей разглядеть на бритом черепе длинную косичку, другой расположился на полу в традиционной позе – скрестив ноги калачиком – с длинной трубкой в зубах [Путеводитель, 1901–1902, с. 337]. В этом же выпуске есть еще одна фотография, относящаяся к Алтаю – «Сбор кедровых орехов на Алтае», но её небольшой размер и размытость очертаний позволяют только сказать, что снят стан «орешников», скорее всего, русских – алтайцы не пользовались телегами, перевозя орехи во вьюках.

В число кумысолечебных пунктов в этом выпуске «Путеводителя» включены два, расположенные в горах Алтая, – Черга и Черный Ануй. Приведем пространные цитаты о них как образец курортного рекламного текста того времени: «Черга, деревня в Алтайских горах, любимое многими кумысолечебное место. Деревня расположена в прекрасной долине, склоны гор у которой покрыты лиственничным, пихтовым и березовым лесом. Вдали видны Катунские белки. Прекрасный воздух, лес, купание в р. Черге <...> Жизнь в Черге очень недорого. Квартирu в крестьянском доме можно иметь рублей за 12 – 15. Продукты недороги. Мясо можно достать не всегда. Зато баранины – сколько угодно. Целый баран стоит 2 р. 50 к., сотня яиц – 60 – 80 к., крынка молока – 3 – 5 к. Оседланная лошадь для прогулок в горы – 25 к. в день. Кумыс готовится киргизами, которые специально для кумысников на лето пригоняют сюда из степей кобыл. Цена кумыса колеблется от 1 р. 50 к. до 2 р. за ведро. Бутылка – 10 к.» [Путеводитель, 1901 – 1902, с. 342 – 343]. «Местность, где расположен Черный Ануй, гористая; вершины гор, очень высоких, представляют большую частью обнаженные скалы. По склонам гор растет прекрасный лес; преобладающая порода – лиственница. Реже – кедр, пихта, сосна. Чудный воздух, не накаляющийся даже в сильные летние жары, богатая растительность, удобные купания в свежей ануйской воде – привлекают сюда много больных, страдающих, преимущественно, легочными болезнями, малокровием, переутомлением и проч. К сожалению, врач в Черном Ануе бывает только наездом. В Черном Ануе есть церковь, построенная чиновн. Ф.С. Голубевым на средства, завещанные дочерью с.с. Т. Аргаматовой» [Путеводитель, 1901 – 1902, с. 343].

Собранная Долгоруковым информация о курортных местах Горного Алтая позволяет путешественнику дополнить первоначальное представление о местности как оплоте православия мыслью о её рекреационно-оздоровительном потенциале.

Вернувшись же к описанию дороги в Горный Алтай из Томска, мы увидим, что единственный из существовавших в то время путей от Бийска – Чуйский тракт – всё еще определяется как «обывательская дорога» – явно бытовало мнение, что при всей своей привлекательности местность остается труднодоступной.

А вот в 7 выпуске «Путеводителя» называются уже 24 тракта только в Западной Сибири (и 16 – в Восточной), среди них: Бийск – Кош-Агач, Бийск – Катанда, Бийск – Чемал, Бийск – Телецкое озеро; то есть территория Горного Алтая предстает пространством, связанным сетью дорог, позволяющей путешественнику попасть в достаточно отдаленные его уголки (заметим, что более подробную сеть дорог опишет в 1912 г. В.В. Сапожников).

Путеводители Долгорукова получили довольно высокую оценку рецензентов и пользователей, и автор, стремясь к совершенствованию формы подачи информации для путешествующих, начал новый проект – издание «Дорожника по Сибири и Средне-Азиатской России»; цели и задачи нового периодического издания (6 номеров в год) он изложил во вступительной части первого номера [Дорожник, 1899, кн. 1, с. 1 – 2].

Уже в этом номере нового проекта появился специальный раздел «Выдающиеся местности Алтайского горного округа. – Черга, Чемал». Если сведения о Черге были лишь несколько расширены по сравнению с «Путеводителем», то Чемалу посвящен был отдельный практически художественный очерк, подписанный псевдонимом «Сибиряк». Он начинается так: «Алтай – едва ли не самая красивая местность во всей Сибири, и недаром его зовут «Сибирской Швейцарией». Чем дальше едете вы от г. Бийска, тем живописнее открываются картины. Вы видите снеговые вершины гор, отдаленных за сотню верст, видите голубым туманом покрытые леса; переправляетесь то и дело через горные ручьи и слышите шум и гром неугомонной Катунь» [Дорожник, 1899, кн. 1, с. 86]. Автор то жалеет, что Алтай не видел Лермонтов или «подобный ему поэт-художник», то сравнивает горные пейзажи с рисунками Доре к поэме Мильтона – столь грандиозны открывающиеся перед взором картины, и утверждает, что чудная природа Чемала невольно приковывает внимание туриста – «какой сладкий покой души чувствуется здесь», в нетронутой местности!

Во втором номере «Дорожника» был помещен обстоятельный компилятивный очерк Г. Ба-ова «Чуйский торговый путь в Монголию (Его настоящее, как вьючного пути, и будущее, как колесного)», где раскрыты история Чуйского тракта и современные автору попытки его улучшения, чем усиливается представление о транспортной доступности Горного Алтая.

Выделив в изданиях Вс. Долгорукова, адресованных путешественникам, три составляющие краткого представления о Горном Алтае, в заключение мы можем сказать, что именно с них начинается целенаправленное формирование туристического бренда Горного Алтая, трансляция его образа вовне, развитая Н.В. Яблонским и В.В. Сапожниковым.

Литература

1. Борисова В.В. «Бывший князь Всеволод Долгоруков как прототип и читатель романа Достоевского «Подросток» // Неизвестный Достоевский. – 2021. – Т. 8. – № 1. – С. 149 – 167.
2. Всеволод Алексеевич Долгоруков: сб. мат. / Сост.: В.М. Костин, А.В. Яковенко, ред. С.С. Быкова. – Томск: ТОУНБ им. Пушкина, 2013.
3. Дорожник по Сибири и Азиатской России. – Томск: Долгоруков В.А., 1899 – 1901 (Паровая типо-литография П. И. Макушина).

4. Дорожник чужеземный и российский и поверстная книга Российского государства: с приобщением известия о почтах и щета весовых за письма денег, так же списка почтмейстерам и других нужных сведений, для пользы гонцов и путешественников / собраны и напечатаны на иждивении Императорского Санктпетербургскаго почтамта под смотрением Василья Григорьевича Рубана, господина коллежскаго ассесора и Вольнаго Российскаго собрания, при Императорском Московском университете члена. – В Санктпетербурге, 1777.
5. Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 8. – Л.: Наука, 1990.
6. Живописное путешествие от Москвы до китайской границы Андрея Мартынова, Советника Академии Художеств. – Спб., типография Александра Плюшара, 1819.
7. Жиликова Н.В. Журналистика города Томска (XIX – начало XX века): становление и развитие. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2011.
8. Крутовский В. Периодическая печать в Томске // Город Томск. – Томск: Издание Сибирского товарищества печатного дела в Томске, 1912. – С. 279 – 293.
9. Левитов И. Путеводитель по Западной Сибири. – М.: Типография М.И. Нейбюргер. – 1884.
10. Мельцин М.О. Автор одного из первых путеводителей по Новгороду // Новгородика – 2006: мат. Междун. науч. конф. – Великий Новгород, 2007. – С. 257 – 264.
11. От Владивостока до Уральска: путеводитель к путешествию Его Императорского Высочества Государя наследника Цесаревича / составлен Центральным Статистическим Комитетом М. В. Д.. – СПб., 1891.
12. Путеводители – URL: <https://elibrigo.ru/handle/123456789/213314> (дата обращения: 14.06.2023).
13. Путеводитель по всей Сибири и Средне-Азиатским владениям России с подробным дорожником; Спутник по минеральным водам Азиатской России: описание городов и разных местностей. Достопримечательности. Сведения о речных и сухопутных сообщениях. Судопроизводство и судоустройство / сост. В.А. Долгоруков. — Томск: Паровая типо-литография П. И. Макушина, 1895 – 1904.
14. Сапожников В.В. Пути по Русскому Алтаю. – Томск, 1912.
15. Указатель дорог Российской империи: Содержащий в себе описание всех главных и побочных почтовых и других проезжих и больших дорог, ведущих от обеих столиц к губернским городам, и соединяющих взаимно оные меж собою и с уездными. С новою генеральною дорожною картою России. В пользу и употребление войскам для маршрутов; провиантской и комиссариатской частям, и купечеству для отправления транспортов; также для отправления естафетов и для взимания за подорожные денег; а путешествующим как для знания, так и сокращения их пути. / Сочинен свиты Его Императорскаго Величества по квартирмейстерской части генерал-майором Михаилом Вестицким. Ч.III. – В Санктпетербурге: В типографии Театральной дирекции, 1804.
16. Яблонский Н.В. Путеводитель по Алтаю / сост. Н. Яблонский. – Томск: Товарищество скоропечатни А.А. Левенсон. Томское отделение, 1902.

СПОСОБЫ И СРЕДСТВА ВЕРБАЛИЗАЦИИ НЕРЕЧЕВЫХ ДЕЙСТВИЙ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ Ч.Т. АЙТМАТОВА «ДЖАМИЛЯ»

Профессиональный колледж КНУ им. Ж. Баласагына, Бишкек

Аннотация: В данной статье на материале повести Ч. Айтматова «Джамиля» рассматриваются невербальные средства художественного текста (мимика, жесты, портретные характеристики), выступающие как средства передачи эмоционального состояния персонажа.

Ключевые слова: неречевые действия персонажа, мимика, жесты, художественный текст, способы и средства вербализации.

Shermatova S.N., T.V. Chernyshova

METHODS AND MEANS OF VERBALIZING NON-VERBAL ACTIONS OF CHARACTERS IN CH.T. AITMATOV'S STORY "JAMILYA"

Professional College of the Kyrgyz National University named after Zh. Balasagyna, Bishkek
Altai State University, Barnaul

Summary: In this article, on the material of Ch. Aitmatov's story "Jamilya", non-verbal means of a literary text (facial expressions, gestures, portrait characteristics) are considered, acting as a means of conveying the emotional state of a character.

Key words: non-verbal actions of a character, facial expressions, gestures, literary text, ways and means of verbalization.

Учеными было отмечено, что неречевые действия персонажей, описанные автором, влияют на процесс восприятия информации и потому являются важной составляющей коммуникации. Одним из наиболее употребительных и наглядных способов выражения разнообразных настроений и чувств является мимика.

По словам Н.П. Прохорова, «подчеркивая определенную связь внутреннего, психологического содержания личности с внешними, морфологическими особенностями строения лица, следует помнить, что лицо любого человека не является чем-то застывшим, а представляет собой целую гамму различных движений, что выражается в мимике» [Прохоров, 2000, с. 1]. По мнению Е.И. Рогова, «... мимика помогает человеку излагать свои мысли полнее, точнее, понятнее для слушателя, передавать настроение, отношение к тому, о чем он говорит. Если человек говорит о радостном, приятном, добром, то и на лице у него будет выражена радость, если говорит о печальном и другом, то у него будет и соответствующее выражение лица. Связь между невербальными сигналами, идущими от лица человека, и особенностями его поведения отчетливо прослеживается как в литературных произведениях, так и в портретных изображениях» [Рогов, 2001, с. 85].

В большом психологическом словаре приводится следующее определение мимики: «Мимика (выразительные движения) – внешнее проявление переживаний человека (его стремлений, оценок, отношения к явлениям жизни) в мимике (улыбке, нахмуривании бровей, сосредоточенности взгляда) и пантомимике (движении тела, осанке, походке, жестах, интонации речи /голосовой мимике/))» [Большой психологический словарь, 2004, с. 390].

Если говорить о функциях, выполняемых мимическими средствами в художественном тексте, то прежде всего следует обратиться к функциям невербальных средств коммуникации в целом. «Они могут замещать речь (во время диалога или когда речь не используется вообще), регулировать поток и ритм взаимоотношений, удерживать внимание,

подчеркивать высказывание и вносить в речь ясность, характеризовать содержание речи и делать его запоминающимся, предвосхищать последующие фразы и помогать собеседникам воспринимать и формулировать речевые высказывания» [Нэпп, 2004, с. 135].

Жест, будучи существенным элементом коммуникации и значительно древнее слова, стал изучаться систематически, как средство общения, сравнительно недавно. Сейчас он является предметом всестороннего изучения самых различных дисциплин – таких, как риторика, психология, психиатрия, семиотика, социология, философия, языкознание.

В художественном тексте персонажи, общаясь между собой, используют различные средства общения – как вербальные, так и невербальные. Ответной репликой в диалоге часто является реакция не на слово, а именно на жест, который использует собеседник в той или иной ситуации общения.

В любом художественном произведении писатель так или иначе говорит читателю о чувствах, переживаниях человека. Но степень проникновения во внутренний мир личности бывает разная. Писатель может только фиксировать какое-либо чувство персонажа («он испугался»), не показывая при этом глубину, оттенки этого чувства, причины, вызвавшие его. Такое изображение чувств персонажа нельзя считать психологическим анализом. Глубокое проникновение во внутренний мир героя, подробное описание, анализ различных состояний его души, внимание к оттенкам переживаний помогает лучше понять персонажа.

Следует отметить, что понятие жеста как одного из ключевых структурных явлений насчитывает десятки различных определений. Приведем одну из трактовок, данных этому паралингвистическому явлению русскими исследователями. Г.Е. Крейдлин относит к жестам «отдельно значимые невербальные единицы, куда, помимо собственно жестов – движений рук и ног, включаются мимика, позы и телодвижения, которые, как и языковые единицы, являются манифестациями этических идей и нравственной ориентацией личности» [Крейдлин, 2000, с. 342].

В структуре художественного текста значительное место занимают авторские описания жестов, сопровождающих высказывание. Помещаются они обычно в составе авторских ремарок, вводящих и комментирующих прямую речь, или же, выходя за рамки конструкций с прямой речью, располагаются в непосредственной близости от нее – до или после конструкции. Предложения, содержащие описание жеста, сопровождающего конкретное высказывание, образуют вместе с конструкцией сложное синтаксическое целое, будучи тесно связаны по смыслу, лексически и грамматически. Сообщение о типичных жестах персонажа может даваться и вне связи с отдельными его высказываниями: входить в общую авторскую характеристику героя, в описание его портрета, особенностей поведения.

Естественно, что в художественном произведении описание жеста не должно быть столь детализированным, и достаточно сказать о персонаже: «он развел руками», чтобы это устойчивое словосочетание в известной ситуации передало читателю смысл известного ему телодвижения.

Однако если жест персонажа индивидуален и общеупотребителен, он имеет дополнительные оттенки смысла, тогда писатель должен точно передать его рисунок, значение и назначение. Здесь язык не дает готовых формул, и задача писателя – сделать словесную передачу жеста предельно адекватной, лаконичной, образной.

Рассмотрим способы и средства описания неречевых действий персонажей (мимики и жестов) на примере повести Ч.Т. Айтматова «Джамиля»²².

При анализе повести наблюдается многочисленные указания писателя на невербальные средства общения. Это свидетельствует как о большом удельном весе невербальных средств в системе средств национального языка, так и о важности их функций в художественной структуре повести.

1. Например, сложные чувства, которые переживает герой повести, глядя на героиню (смотрел на нее) переданы автором при помощи эпитетов-противопоставлений:

²² Здесь и далее текстовые примеры приводятся по изданию: Айтматов Ч. Повести и рассказы. Фрунзе: Кыргызстан, 1974.

недружелюбно / со скрытым восхищением. К этому описанию добавляется еще и характеристика внутреннего переживания персонажа через изменение мимики: *отчужденно сомкнув губы*:

Недружелюбно, но в то же время со скрытым восхищением он смотрел на нее, отчужденно сомкнув губы (с. 454);

Ответная реакция Данияра на резкий жест Джамили в следующем фрагменте (*Джамиля сама схватила руку Данияра*) передана автором через визуальное описание изменений, произошедших во внешности героя и свидетельствующих о его волнении (*покраснел от смущения*):

Джамиля сама схватила руку Данияра, и, когда они вместе, на сомкнутых руках, подхватили мешок, он, бедняга, покраснел от смущения (с. 457).

2. В следующем примере оценку вербальных действий персонажа (*запальчиво говорила*) автор дополняет описанием типичных для героини действий (жестов), фиксирующих ее раздраженное состояние (*засовывая конец тюбана за ворот платья. Она делала это обычно, когда сердилась*):

Уж неделю разогнуться не могу, поясницу ломит, словно кошму валяла, а кукуруза вон томится – воды ждет! – запальчиво говорила она, то и дело засовывая конец тюбана за ворот платья. Она делала это обычно, когда сердилась (с. 440).

3. Как правило, описание жеста (1) обязательно сопровождается его качественной оценкой (2) и последующим действием персонажа, как, например, в следующем фрагменте: *Джамиля неприязненно (2) оттолкнула его руку (1) и встала из-под стога (3), где она отдыхала в тени* (с. 451).

Такие описания, передающие цепочки невербальных действий персонажа, сопровождаемые оценочными эпитетами и придающие повествованию динамику, находим и в других фрагментах повести Ч. Айтматова:

До самого вечера Джамиля ходила, мрачно насупившись, ни словом не обмолвилась со мной и не смеялась, как прежде (с. 459).

Оттенки настроения и чувств персонажа передаются автором через описание внешних изменений, происходящих с его лицом – губами, глазами, бровями; фиксация глубоких переживаний героя также сопровождается оценочными эпитетами-антонимами, передающими смену его настроения (*глаза смотрели печально, спокойно / глаза загорались непонятым восторгом*).

Тонкие губы Данияра с твердыми морищинками по углам всегда были плотно сомкнуты, глаза смотрели печально, спокойно, и только гибкие, подвижные брови оживляли его худощавое, всегда усталое лицо. Иногда он настораживался, словно услышал что-то недоступное другим, и тогда взлетали у него брови и глаза загорались непонятым восторгом (с. 449).

В структуре диалога невербальные средства, как правило, играют определяющую роль. Наблюдается реакция не только на слово, но и на жест; существуют также «жестовые» диалоги, параллельные словесным; нередко собственно жестовые диалоги; персонажи знают и помнят о своем жесте и жесте собеседника и отчетливо ощущают их информационную значимость [Литературоведческий энциклопедический словарь, 1998, с. 71 – 72]. Описание неречевых действий персонажа в диалогах также может передаваться разными способами: например, сложные чувства, которые персонаж испытывает одновременно в процессе диалога – изумление, неожиданную радость, напускное негодование, горечь и т.д., могут быть переданы:

- при помощи междометий (*– Ишь ты! – изумилась мать и вроде бы обрадовалась*);
- нанизывания негативно-оценочных конструкций, передающих внутреннее состояние (*но тут же сердито прикрикнула:*
– Я вот тебе покажу волков, тебе-то откуда знать, умник какой нашелся!);

- фрагментов текста, фиксирующих смену настроения героини через описание ее внешнего вида: **поникла и проговорила, тяжело вздохнув** (*Но мать не возразила ему, только как-то сразу поникла и проговорила, тяжело вздохнув:*

– *Какой уж там джигит, дитя еще, да и то день и ночь пропадает на работе...* (с. 448).

Характеризуя приемы, используемые Ч. Айтматовым для описания неречевых действий персонажей, нужно несколько слов сказать и о мастерстве писателя в изображении портретов героев его повести.

Описывая главную героиню повести Джамилу, автор отмечает, что она «... **была хороша собой. Стройная, статная, с прямыми жесткими волосами, заплетенными в две тугие, тяжелые косы...** При этом в статическое изображение красавицы вплетаются ее собственные неречевые действия, оживляющие нарисованный автором портрет: **она ловко повязывала свою белую косынку, чуть наискосок спуская ее на лоб, и это очень шло ей и красиво оттеняло смуглую кожу гладкого лица** (с. 440).

Особое внимание автор уделяет глазам героини, сопровождая их описание оценочными эпитетами: *Когда Джамиля смеялась, ее **иссиня-черные миндалевидные глаза вспыхивали молодым задором**, а когда она вдруг начинала петь соленые аильные песенки, в ее красивых глазах появлялся **недевичий блеск...*** (с. 440).

Лицо героини транслирует ее внутреннее состояние, которое автор передает не только через собственную речь, но и через речь своих персонажей. Это душевное состояние Джамили очень тонко улавливает Сеит – брат Садыка, от лица которого ведется рассказ и через восприятие которого читателю открывается сложный и противоречивый мир переживаний героини: *Я смотрел на нее снизу вверх, на это лицо, **полное смутной тревоги и тоски** и, казалось, узнавал в ней себя. Ее тоже что-то **томило, что-то копилось и созревало в ее душе, требуя выхода**. Но она **страшилась этого**. Она **мучительно хотела** и в то же время **мучительно не хотела** признаваться себе, что влюблена так же, как и я желал и не желал, чтобы она полюбила Данияра. Ведь в конце-то концов она невестка моих родителей, она жена моего брата» (с. 440).*

Представляется, что визуальный контакт персонажей, ведущих диалоги, очень важен для писателя. Ч. Айтматов в повести «Джамиля» заставляет своих героев в доверительной беседе раскрываться перед собеседником, при этом не отрывая друг от друга взгляда. Тем самым писатель не просто отмечает обычай смотреть в глаза, а подчеркивает неразрывную связь теплоты и откровенности в отношениях с контактом глаз:

*Для меня тогда истинным наслаждением было видеть по-детски приоткрытые, чуткие губы, **видеть ее глаза, затуманенные слезами** (с. 459).*

*Когда Данияр сорвал подкову с копыта, зажатого между колен, и распрямился, Джамиля негромко заговорила, **глядя ему в глаза...** (с. 463).*

– *Повернись, дай мне **поглядеть тебе в глаза!*** (с. 468).

Итак, подведем итоги проведенного исследования.

В данном кратком исследовании мы рассмотрели языковые способы и средства описания различных неречевых действий персонажей (мимика, жесты, интонация речи, динамические детали портретных характеристик) на примере повести Ч.Т. Айтматова «Джамиля».

При анализе повести наблюдаются многочисленные указания писателя на невербальные средства общения, что свидетельствует о важности их в художественной структуре повести. Подобные описания помогают автору показать переполняющие героев чувства и переживания, смену их настроений, ответные реакции персонажей в диалогах, разнообразные эмоции, что придает повествованию динамику, позволяющую читателю лучше понять мотивы и поступки героев, а в итоге – и глубже вникнуть в авторский замысел.

Описание неречевых действий персонажа в диалогах может передаваться разными способами: например, при помощи междометий, через нанизывания негативно-оценочных

конструкций, передающих внутреннее состояние персонажей, через фрагменты, фиксирующие смену настроения героев, через описание внешнего вида.

Своеобразие писательской манеры Ч. Айтматова состоит в искусном сочетании речевых и неречевых действий персонажей через оценочные конструкции, эпитеты, противопоставления, передающие истинные чувства героев и находящие отклик в душе читателей.

Литература

1. Айтматов Ч. Повести и рассказы. – Фрунзе: Кыргызстан, 1974.
2. Большой психологический словарь / сост. и общ. ред. Б.П. Мещеряков, В.А. Зинченко. – СПб.: Прайм-Еврознак, 2004.
3. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика в её соотношении с вербальной: дис... доктора филол. наук: 10.02.19. – М., 2000.
4. Литературоведческий энциклопедический словарь. – М.: Педагогика-Пресс, 1998.
5. Нэпп М. Невербальное общение: учебник. – СПб.: Прайм – Еврознак, 2004.
6. Прохоров Н.П. Взгляды и жесты. – М.: Рефл-бук, 2000.
7. Рогов Е.И. Психология общения. – М.: Владос, 2001.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Богумил Т.А. РОМАН-КЕНОТАФ В.Н. ТОКМАКОВА «СБОР ТРЮФЕЛЕЙ НАКАНУНЕ КОНЦА СВЕТА»	3
Гребнева М.П. ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОЛОГА И ПЕРВОГО ДЕЙСТВИЯ ДРАМЫ СТ. ИСАКОВА «ПРИЗРАКИ»	7
Десятов В.В. ПАРОДИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ШУКШИНА.....	12
Дидусенко Т.А. ТАЙНА ВЕЛИКОГО ПОЛОЗА В СКАЗАХ П. БАЖОВА И ПОВЕСТИ П. БОРОДКИНА «ТАЙНЫ ЗМЕИНОЙ ГОРЫ»	17
Дурново И.В. ПИСЬМА Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА А.Н. БЕЛОСЛЮДОВУ ЗА 1910, 1913, 1914, 1916 ГОДЫ В ДОКУМЕНТАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА ВОСТОЧНО-КАЗАХСТАНСКОЙ ОБЛАСТИ.....	23
Иост О.А. К ПРОБЛЕМЕ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ОСНОВ ЖАНРА РАССКАЗА В.М. ШУКШИНА	26
Каланчина И.Б. ПОД ПСЕВДОНИМОМ «АЛЕК. АЛЕЙСКИЙ»	34
Карпухина В.Н., Никонова Н.Е., Яркова Е.В. СКАЗКА "THE CHARMING MEAD" Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА: ОПЫТ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ НАУЧНОГО ИЗДАНИЯ.....	42
Киба О.А. РАЗДЕЛИТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕПТ-АНАЛИЗ В МЕТОДИКЕ ОБУЧЕНИЯ ЛИНГВОСТРАНОВЕДЕНИЮ (НА МАТЕРИАЛЕ «АЛТАЙСКИХ» СТИХОТВОРЕНИЙ Н.М. РУБЦОВА)	49
Ковалёва И.Б. СТРУКТУРНО-ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОМАТИЗМА «ЛИЦО» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ В.М. ШУКШИНА	53
Козлова С.М. СИБИРЬ, АЛТАЙ В ПОСТАПОКАЛИПСИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ СОВРЕМЕННОЙ ПРОЗЫ.....	58
Колупаева Н.А., Бедарева И.А. ФОЛЬКЛОРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В СКАЗКЕ В.М. ШУКШИНА «ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ»	64
Лебедева Е.В. ЖАНРОВОЕ И КОМПОЗИЦИОННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПУБЛИЦИСТИКИ Г.Д. ГРЕБЕНЩИКОВА (НА ПРИМЕРЕ ЗАМЕТКИ «РУЧЕЕК ЖУРЧАЩИЙ»)	67
Марьин Д.В. ПАРАГРАФЕМНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЭПИСТОЛЯРИИ В.М. ШУКШИНА	72
Мирович И.В. «МАСШТАБЫ СМЕЩЕНЫ» СИБИРЬ ДОСТОЕВСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОСТИ	77
Московкина Е.А. ЭКФРАСИС В РАССКАЗЕ И.А. ЕФРЕМОВА «ОЗЕРО ГОРНЫХ ДУХОВ»	85

Орехова Т.И., Сичик А.С. ХРИСТИАНСКИЕ ПРАЗДНИКИ В ГОВОРАХ ВТОРИЧНОГО ЗАСЕЛЕНИЯ АЛТАЯ (ИСТОРИЯ И ЭТИМОЛОГИЯ)	93
Останин В.В. ТЕМА ЛЮБВИ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В.М. ШУКШИНА «ЛЮБАВИНЫ»	100
Полева Е.А., Байдагулова Т.А. ТЕМА БЛАГОПОЛУЧИЯ ДЕТСТВА В КНИГЕ ОЛЬГИ КОЛПАКОВОЙ «БУКА САМА БОИТСЯ (НЕСТРАШНЫЕ СКАЗКИ ПРО СТРАШНУЮ БУКУ)»	103
Решетникова Е.М., Бедарева И.А. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ЛИРИКИ ЛИЛИИ ЮСУПОВОЙ.....	108
Сафонова Е.А. ТЕМА ЛЮБВИ В ЛИРИКЕ СЕРГЕЯ БАШКАТОВА.....	112
Серягина Ю.С. ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА В ГАЗЕТЕ «ЖИЗНЬ АЛТАЯ» 1911–1917 ГГ.	116
Трухан Е.Д. НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ В.Ф. БУЛГАКОВА «НАРОДНЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ»	122
Цветова Н.С. ВАСИЛИЙ ШУКШИН: ВОЗРАЩЕНИЕ В БУДУЩЕЕ	127
Чернышова Д.М., Ковалев О.А. ПРИНЦИПЫ ГРАФИЧЕСКОЙ СЕГМЕНТАЦИИ СТРОК У Г.П. ПАНОВА	130
Шастина Т.П. ГОРНЫЙ АЛТАЙ В ИЗДАНИЯХ В.А. ДОЛГОРУКОВА (КОНЕЦ XIX — НАЧАЛО XX ВВ.)	136
Шерматова С.Н., Чернышова Т.В. СПОСОБЫ И СРЕДСТВА ВЕРБАЛИЗАЦИИ НЕРЕЧЕВЫХ ДЕЙСТВИЙ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ Ч.Т. АЙТМАТОВА «ДЖАМИЛЯ»	143

Научное издание

АЛТАЙСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Выпуск 10

Издание публикуется в авторской редакции

Оформление обложки *Ю.В. Луценко*

ЛР 020261 от 14.01.1997.

Подписано в печать 08.09.2023. Дата выхода в свет 15.09.2023

Формат 60х84 / 16. Бумага офсетная. Усл.-печ. л. 8,83

Тираж 100 экз. Заказ 578

Издательство Алтайского государственного университета

Типография Алтайского государственного университета:

656099 Барнаул, ул. Димитрова, 66