

области жанра, языкового стиля, рифмы и строфики «не впадают в эгоцентризм» [Никитина: 8]. И потому так естественно и правдиво звучит самоопределение поэта: «Я не сенсационна» [Фокина. Стихотворения. Поэмы. Венок сонетов: 236].

Но именно в неустанном обретении «другости», в устойчивости желания откликнуться стихами на эту «другость», свою и чужую, в развернутости к читателю, жаждущему диалога, в готовности к ответу и ответственности – главное лирическое откровение Ольги Фокиной, главная лирическая сила и яркость ее поэтического слова.

Литература

- Бахтин М.М.* Работы 20-х годов. Киев, 1994.
Никитина И.А. «С цветком в руке...» Предисловие // Фокина О. А. Стихотворения. Поэмы. Венок сонетов. Вологда, 2007.
Фокина О. Избранное: В 2-х томах. Вологда, 2003.
Фокина О. Стихотворения. Вологда, 2007.
Фокина О. А. Стихотворения. Поэмы. Венок сонетов. Вологда, 2007.
Цветаева М.И. Об искусстве. М., 1991.
Шергин Б. Предисловие // Фокина О.А. Сыр-бор: Лирика. М., 1963.

А.В. Федорова
(Вологда)

ОБРАЗ ВОЛОГДЫ В ТРИЛОГИИ В.И. БЕЛОВА «ЧАС ШЕСТЫЙ»

Мотив «времени навыворот», «вывихнутого века» весьма устойчив в произведениях классической литературы («Теогония» Гесиода, «Гамлет» Шекспира), однако именно в XX столетии формируется так называемая «катастрофическая концепция» истории, согласно которой человечество движется не по пути прогресса, а от катастрофы к катастрофе, приближая конец созданной им цивилизации. История России XX века – одна из иллюстраций этой концепции. Отсюда – многочисленные образные характеристики столетия как времени «неслыханных перемен» (А. Блок), «века-зверя» (О. Мандельштам), «годов безвременщины» (Б. Пастернак), «эры по кличке фин-де-сьекль» (И. Бродский).

Идейная концепция трилогии В.И. Белова «Час шестый» акцентирована с точки зрения временных категорий. Жанровую природу первого романа Белов определил как хронику, а главной особенностью восприятия времени в каждом произведении является представление о нарушении его логики: от ожидания неотвратимых перемен, грядущего хаоса

(«Кануны») – к осуществленному социальному сдвигу («Год великого перелома»); статья Сталина с таким названием, посвященная 12 годовщине октябрьской революции была опубликована в «Правде» за 3 ноября 1929 года) – и до евангельской формулы «Час шестый» (одноименный роман), когда Иисус был приговорен к казни [Ин. 19, 14–30]. В общей же смысловой структуре трех романов время осознается прежде всего в контексте откровения Иоанна Богослова, мотив грядущего Апокалипсиса реализуется и в бытовом, и в бытийном хроникальных планах.

Временная модель, созданная писателем, определяет особенности структуры и содержательности мирообраза в целом, в том числе и его пространственных элементов. Символическую обобщенность этой «вывернутой» картине мира придает образ зеркала, в котором мертвое отражение диктует свою волю живому отражаемому: «Все вокруг мешалось, путалось и теряло образ. Может быть, так это и начиналось? Вначале когда-то он, этот образ мира, позволил втянуть себя в свое зеркальное изображение и был раздвоен. Расщепленный надвое, он потерял свою жизнеспособность, отдал половину себя своему мертвому отражению. Зеркальные обратные образы, заполонившие мир, не были совсем-то уж мертвыми, они жили, правда, жили за счет живого и цельного. Но живой и цельный образ мира при этом дробился. И осколки его летали в хаосе, сверкая блестками неполных отрывочных истин» [Белов, т. 4: 39–40].

Тот же образ зеркала и мотив «перевернутого» отражения – в эпизоде метафизического диспута отца Николая с сотрудником вологодского отделения ГПУ:

«– Теперь взгляните на свой образ, там, за стеклом...

Большое зеркало, реквизированное в дворянском особняке, стояло в углу комнаты. Отец Николай, глядя на Райберга сверху вниз, продолжал:

– Покажите мне правую вашу руку в зеркале! Видите? Там ваша правая стала левой! Вот в чем разница! <...> Вы антихристы, перевертыши! Вы обратное отражение живых и верующих! Потому вы и мертвы пребудете из века в век» [Белов, т. 4: 71].

Любой пространственный образ воспринимается читателем как сложное целое, состоящее из многих элементов, разных по степени значимости, но выполняющих общую художественную задачу: оформить представление о пространстве с точки зрения его протяженности, структурности, наполненности определенными реалиями, объективными и субъективными смыслами.

Анализ художественного пространства – один из способов определения особенностей авторской картины мира. В творчестве Белова доминантным топосом является деревня, выступающая в качестве нравственного противовеса по отношению к городу, оцениваемому как «место пусто». В городе царят бездуховность, равнодушие, ложь, безбожие, смерть.

Первый вологодский эпизод в трилогии («Кануны») – торжественная встреча на вокзале тела Михаила Лашевича, в «Годе великого перелома» счет умерших украинцев идет на десятки, если не на сотни. Здесь человек не связан с землей, не укоренен в пространстве, следовательно, не понимает своего предназначения, как способен понимать его подчиняющий жизнь календарным ритмам и органично вписанный в природный космос крестьянин.

Образ Вологды в трилогии предстает «обратным» отражением деревни с ее «идиллическим хронотопом» [Аркатова: 28]. Город, на первый взгляд, сохраняющей в своем внешнем облике закреплённые в исторической памяти значения: древний град с множеством церквей, один из духовных центров русского Севера. В вологодских пейзажах самый частотный элемент – храмы и монастыри (Софийский собор, колокольня, церковь Андрея Первозванного во Фрязине, Лазаревская церковь, Свято-Духов и Спасо-Прилуцкий монастыри), однако на рубеже 1920–30-х годов службы везде были прекращены, а сами постройки утратили свое культовое значение, и началось их использование как мест содержания выселенцев с юга России и с Украины (Спасо-Прилуцкий монастырь и церковь Андрея Первозванного), как помещений, в которых располагается местное отделение ГПУ (кели Свято-Духова монастыря), как «Дома искусств» и кинотеатра (Спасо-Всеградский собор). Действующим городским храмом является только церковь Лазаря Праведного на Горбачевском (Лазаревском) кладбище, однако и там во время службы чекистами ведется слежка за прихожанами и друг за другом.

Наиболее выразительный в этом плане образ – Спасо-Прилуцкий монастырь («Год великого перелома»). Его внутреннее пространство, увиденное священником Перовским и украинкой Параской, описано детально, и каждая деталь реализует авторскую концепцию «перевернутого» мира: «Монастырь являл собой странный, как бы не совсем и здешний образ: собор стоял посреди человеческого кала, горящих костров и каких-то жалких пожитков. В кострах горели надмогильные кресты и лестничные перила, ступени церковных папертей и монашеских келий. На смотровой башне, как в смутные времена, перетапывался воин, смотрящий, но выглядывал он не наружных врагов, а обитателей внутренних. У красных, едко дымящих пожаров шевелились какие-то детки и старики <...> Часовня и склеп богатого вологжанина были растворены, каменные надгробия, железные кресты и мраморные обелиски коптились в дыму» [Белов, т. 4: 63–64].

Вологда представлена в каждом романе трилогии В.И. Белова. Степень этой представленности и функции образа существенно различаются, поскольку мы видим город глазами разных персонажей, оказавшихся здесь не по своей воле. Преимущественно это жители деревни или люди,

занимающие ответственные должности в системе уездной и даже столичной власти: Степан Лузин вызван «письмом» («Кануны»), Параска и Авдошка – украинские «переселенки», отец Николай после двух судимостей отправлен в вологодскую тюрьму, Петька Гирин попадает сюда в результате бегства из Москвы из-за истории с Бухариным («Год великого перелома»), Евграф Миронов освобожден после двухлетнего срока и вынужден задержаться в городе на три дня, чтобы заработать деньги на билет («Час шестый»). Городской пейзаж «от повествователя», претендующий на более высокую степень объективности, редуцирован, в отличие от деревенского, где описание пространства может быть частью лирико-философских отступлений.

Вологодские эпизоды романа разворачиваются, как и основное действие, на протяжении нескольких лет в разное время года (осенний город – в «Канунах», зимний и летний – в «Году великого перелома», летний – в заключительном романе трилогии), в разное время суток. Сюжетно значимые события происходят и в современной центральной части города (Козлёна, Набережная VI Армии, площадь Революции, ул. Предтеченская, ул. Воровского), и на его периферии (железнодорожный вокзал, станция Вологда-2, Советский проспект в районе речного вокзала, Горбачевское кладбище, Прилуки).

Структурные элементы городского пространства отражают взгляд на Вологду и как на крупный город, претендующий вместе с Архангельском на статус краевого центра (здесь есть Дом правительства, редакция газеты «Красный Север», партийные учреждения, отдел ГПУ), и как на провинцию (деревянные дома с палисадами, деревянные мостки, огороды в городской черте и т. д.).

Главное впечатление от города – статичность, декоративность. Ощущение это возникает из-за того, что в его описании используется устойчивый комплекс мотивов: «сонный», «пустой», «застывший», «неподвижный», «равнодушный». В нем нет внутренней жизни, это площадка, на которой большинство персонажей совершают действия, заданные какой-то высшей волей. Трагическая коллизия, в которую они втянуты, определяет для них особые роли – они статисты эпохи, произносящие свои монологи и реплики от имени общенародного «хора», и судьбы их – отражение судеб всего крестьянства: «в настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор» [Бродский: 458].

Среди основных содержательных элементов образа Вологды доминантную роль играют свет, цвет, звуки и запахи, особенности климата. Свет и цвет чаще всего блеклые, размытые, звуки и запахи – резкие и неприятные: шипение паровозного пара, автомобильный двигатель, заглушающий выстрелы и крики расстреливаемых в бывшем Свято-Духовом монастыре, запах горелого антрацита, технической смазки и вонь челове-

ческих экскрементов. Характерен резкий перепад температур: от жары летом до сильного мороза зимой, что одинаково некомфортно для героев.

В «Канунах» эта доминанта еще не оформилась, там описание Вологды скорее нейтрально, поскольку представление о городе как чужом, враждебном, суетном, хаотичном пространстве связано с Москвой (сюжетно – с поездкой Данилы Пачина и попа Рыжка в столицу «за правдой»). Но в двух следующих романах именно Вологда сосредоточит в себе все чуждое, непонятное и страшное, разрушительно действующее на деревенского жителя, – и северного крестьянина, и украинских спецпереселенцев.

Позиция повествователя в описании пространства у Белова всегда адекватна внутреннему миру героя. Повествование ведется из субъективной перспективы персонажа, автор как бы объединяет себя с его удивлением, страхом, физическим и душевным страданием. Так, например, в «Годе великого перелома» первое описание Вологды дается с точки зрения украинцев, и не случайно в реализации оппозиции «свое/чужое» ведущим становится мотив холода и образ снега. Если в описании Киева преобладает «теплое», «весеннее» («В глазах плыли то зеленые хуторские нивы, то золотые маковки Киевской Лавры <...> главы соборов плавилась от золотого предвесеннего солнышка, они просто купались в бирюзово-синем небесном раздолье. Воробьи, встречая весну, чирикали на дорогах и в подворотнях» [Белов, т. 4: 62], то вологодский пейзаж – морозный, зимний: «Вологда встретила двадцатиградусным холодом», «Белая снежная перхоть медленным сеевом опускалась на крыши теплушек» [Белов, т. 4: 54], «Вокруг площади стояли незнакомые деревянные двухэтажные дома с резьбой на крылечках и окнах. На крышах нахлобучены белые снежные шапки» [Белов, т. 4: 59].

Мотив стужи почти сразу обретает и метафизический смысл: холод проникает в сердце, опустошает душу: «Прилуцкий северный монастырь встретил Параску холодным ужасом» [Белов, т. 4: 60].

Когда у нее на руках замерзает двухлетний Федько (деревенский эпизод), физический и метафорический холод обрушиваются на Параску, толкая ее к спасительному в этих обстоятельствах безумию: она гонит мысль о том, что ребенок мертв, ее беспокоит только необходимость оставить тельце сына в холодных снях, когда Параску пускают погреться в избу.

С точки зрения структурности пространства обращает на себя внимание отсутствие вертикали. Взгляд персонажа почти никогда не поднимается вверх, в отличие от деревенского топоса, где небо (в разное время суток, года, во всем многообразии оттенков, в разных природных состояниях – грозовое, чистое, при снегопаде, раскаленное от зноя и т. д., уви-

денное глазами и персонажей, и повествователя) – необходимая составляющая пейзажного образа.

В городской панораме оно не значимо. Город – плоскость, зрительная картина блуждающего в нем героя ограничивается тем, что находится на уровне глаз (тюремная стена, калитка домзака, река, плоты и баржи, дома, афиши на стене кинотеатра, старуха в огороде) или внизу (собственная обувь, деревянные мостки, песок железнодорожного полотна, рундучок величиной с аршин, конские катышки под ногами). В тех случаях, когда небо все-таки попадает в поле зрения персонажа, в его описании, как правило, редуцируются собственно «небесные» свойства, нет ни насыщенных красок, ни ощущения высоты, простора, бесконечности: «соборные маковки душит серое беспросветное небо» [Белов, т. 4: 62], «яркая, но какая-то бесцветная полоса летней зари» [Белов, т. 4: 390], «Низко над Вологодой, заполняя редкие голубые просветы, летели лохматые, изжелта-серые тучи» [Белов, т. 3: 339].

Опорными элементами структуры городского пространства являются лабиринт и круг. Странствующий по городу-лабиринту деревенский персонаж произвольно возвращается в исходную точку, то есть осуществляется движение по кругу. Так, например, в романе «Год великого перелома» Авдошка отправляется на поиски Петьки Гирина. Где располагается дом, в котором она остановилась, Авдошка не знает, зато хорошо помнит адрес «усатого военного». Девушка проходит улицу Воровского до набережной, справа видит Софийский собор, на другом берегу реки – «стройную церковь» (вероятно, Сретенскую), слева – еще какие-то «белые церкви», идет в сторону Горбачевского кладбища, в Лазаревской церкви присутствует на службе, оттуда, сопровождаемая на расстоянии случайно увидевшим ее в храме Гириным, спрашивая у прохожих дорогу к его месту жительства, возвращается в тот же дом на Воровского, откуда вышла утром. Оказывается, что Петька по приезде в город квартировал у тетушки Марьи Александровны.

В данном эпизоде можно увидеть элемент комической неразберихи, что отчасти объясняется возрастом и эмоциональным состоянием Авдошки – она молода и ждет в судьбе существенной перемены, поэтому ничего не боится, а просто с наивным любопытством бродит по незнакомому городу, и даже кладбищенская церковь вызывает у нее ощущение уюта. Важно и то, что действие происходит летом, а вологодский пейзаж – теплый и яркий («раннее солнышко мерцало ей сквозь ветки городских палисадников. Синее утреннее небо только начинало кудрявиться первыми белыми облачками <...> Дома и тополя, и сирень в огородах безмолвствовали в солнечном блеске, а она шла серединой улицы, усыпанной золотыми цветочками одуванчиков» [Белов, т. 4: 329]), – практически не содержит в себе признаков городского пространства. Авдошка идет мимо

огородов, одноэтажных домиков с заборами и двухэтажных пятистенков. Исключение составляют только церкви, но они не являются элементами урбанистического пейзажа, а наполняют пространство духовной энергией.

Эмоциональные реакции на город других персонажей (Перовский, Миронов) существенно отличаются: это стыд, неловкость, страх, беспокойство, одиночество, отчуждение, тоска, досада, скорбь, «*смута душевного раздвоения*» [Белов, т. 4: 63]. Иными смыслами наполнен и городской маршрут каждого персонажа.

У Перовского («Год великого перелома») это ежедневное движение через реку (от Спасо-Прилуцкого монастыря к Горбачевскому кладбищу, куда он вывозит тела умерших от тифа и дизентерии украинцев, и обратно). Поп Рыжко, оказавшийся в городе на принудительных работах, доставляет спецпереселенцев из Московской тюрьмы (на Советском проспекте) в церковь Андрея Первозванного (Набережная VI Армии), также находящихся на разных берегах реки Вологды.

Образ города в сознании шибановского попа-прогрессиста прочно связан с адом, поэтому акценты сделаны соответствующие, соединяющие греческую мифологию с христианским представлением о преисподней: холод, вонь, шум, тьма, теснота: «В соборе было холодно, стены заиндевели, человеческий муравейник не стихал круглые сутки. Круглые сутки скрипели, грохотали железные двери, круглые сутки плакали дети, стонали старые люди, и круглые сутки витал под сводами запах жидкого кала» [Белов 2011, т. 4: 65], «Старая, но чистенькая фелонь растворилась в темноте, потому что свеча погасла, а свет от двух керосиновых фонарей, висевших у входа, не достигал даже середины собора» [Белов, т. 4: 68], «Даже ноги для отдыха нельзя было вытянуть, такая была теснота» [Белов, т. 4: 66]. Эффект «обратного зеркала» достигается за счет того, что искаженный образ храма вписан в пространственный контекст «досточтимого и древнего града Вологды», каким он сохранился в воспоминаниях бывшего семинариста, когда его «лично знал сам преосвященнейший Алексей, епископ вологодский и тотемский» [Белов, т. 3: 127]. Теперь же в городе запрещен даже колокольный звон, поскольку медь нужна для подшипников.

Взаимоотражение живого и мертвого во втором романе реализуется именно посредством образа отца Николая. Исполненный жизненных сил и ощущения безмерности бытия в любых обстоятельствах (даже в миг собственной смерти распеваящий «шалыпинским» басом: «Вниз по матушке по Волге... // По Волге! // По широкому раздолью, // Да раздолью» [Белов, т. 4: 370] священник существует в Вологде среди людей-функций (чекисты) и людей-теней, живых мертвецов, какими предстают поселенные в Прилуках украинцы. В реалистический план повествования включается мифопоэтическая образность. Себя Перовский называет Хароном:

«У меня и так тяжкая должность: возить покойников. Каждый день десятка по два-три, ну чем я не Харон?» [Белов, т. 4: 65]. Тот же образ появляется и во сне, в котором мир встает с ног на голову: «Реют белые легкие облака вокруг, не вверху, а внизу» [Белов, т. 4: 67]. Оппозиция жизни/смерти дается как противопоставление деревенского и городского существований героя: там «любил лазать по крышам. Еще любил рыбу удить, выпивал и от женского полу редко отказывался. Лес любил, Господи!», а здесь «Харон... Только плывет не ладья, а скрипучие дровни» [Белов, т. 4: 67].

В «перевернутом» монастырском пространстве болезненно-острым становится ощущение «зазеркальности» исторического времени, которое, «словно остановленное под этими сводами, иногда – тоже “зигзагой”! – срывалось в далекое прошлое, и отец Николай явственно слушал, как пели сорок монахов, заживо сжигаемые в деревянном Прилуцком храме» [Белов, т. 4: 65]. Современной параллелью этих событий в романе являются судьбы ленинградских священников, епископа Великоустюжского и викария Вологодского Иерофея, убитого при аресте, и патриарха Тихона (официальная причина смерти – сердечная недостаточность, но существовала и версия об отравлении). Строки из послания патриарха Перовский вспоминает в Прилуках: «Тяжкое время переживает ныне святая православная церковь Христова в Русской земле. Гонения воздвигли на истину Христову явные и тайные враги сей истины и стремятся к тому, чтобы погубить дело Христово и вместо любви христианской всюду сеять семена злобы, ненависти и братоубийственной брани...» [Белов, т. 4: 65–66].

Все действия в городе Евграфа Миронова («Час шестый») осуществляются словно на неверной почве, прежде всего потому, что герой остро чувствует свою неуместность здесь: «Озираясь, словно был в чужом огороде, словно не имел права ступать по этим ровным деревянным мосткам, он шел, сам не зная куда» [Белов, т. 4: 381]. Люди в Вологде – абстрактная масса, «прочие и другие» [Белов, т. 4: 381]. Он не понимает того, что видит вокруг: «Ми-ра-бо», – прочитал по складам одну афишку, потом вторую, крупными буквами: «Чи-ка-го». Кто такие эти Чикаго да Мирабо?» [Белов, т. 4: 382].

Герой лишен инициативы выбора пути: город одновременно и выталкивает чужака из своего пространства: «– Пшел, пшел! – пробурчал стражник, отмечая что-то карандашом в амбарной своей книге. – Отпустили, дак иди. Нечего тут оглядываться... Калитка домзака (так называли вологжане свою старинную Московскую тюрьму) захлопнулась» [Белов, т. 4: 381], и не отпускает его: «На второй Вологде поезд сделал остановку <...> и раздался грозный окрик проводника: “Этто што такое! Ну-ко марш вниз! Чтобы не было духу!» <...> Евграф <...> стоял и глядел, как последний вагон исчезал вдаль» [Белов, т. 4: 384].

Ритм движения Евграфа в городе – предельно ускоренный: «Захотелось ему бежать, ноги сами прибавили ходу. “Весь я в мыле, вроде Ундера жеребца”, – подумал Миронов, когда перевел дух на площади» [Белов, т. 4: 382], «он словно по воздуху летел напрямик к вокзалу» [Белов, т. 4: 383]. Однако, несмотря на попытки Миронова сократить срок пребывания в Вологде, цель оказывается недостижимой. В городе-лабиринте миронское «безвыходное» [Белов, т. 4: 383, 384], утрачивает метафорическую семантику и возвращает себе прямое пространственное значение: неправильно выбранная дорога, приведшая в тупик (стена Свято-Духова монастыря).

Устойчивый смысловой элемент городского пространства у Белова – золотари. В «Канунах» они упоминаются в единственном вологодском пейзаже, сюжетно соотнесенном с пребыванием в городе Степана Лузина: «Было около трех часов ночи, дождь перестал. Через мост в жиденьком электрическом свете прогромыхал обоз из трех повозок: золотари, нахотленные, сидели впереди своих бочек. Кони глухо стучали копытами по камням мостовой, ветер шумел в тополях на темной Козлене» [Белов, т. 3: 343–344].

В романе «Час шестый» судьба золотаря Ивана Николаевича дублирует основные события жизни Евграфа Миронова и других шибановских и ольховских мужиков (Ивана Рогова, Данилы Пачина, Гаврилы Насонова), выгнанных из своих домов и оторванных от семей.

Встреча с золотарем происходит на берегу Содимы (в народе получившей в городской черте название Золотухи, этот топоним Белов использует в «Канунах») под стеной Свято-Духова монастыря, помещения которого в конце 1920-х годов были переданы вологодским чекистам. Предшествует этой встрече эпизод, когда безбилетный Миронов вынужден был на станции Вологда-2 сойти с поезда. Старуха советует ему идти к «преподобному Галактиону», поскольку «До святого-то Митрея больно далеко, а к Галактиону ближе» [Белов, т. 4: 384]. Здесь, судя по всему, имеется в виду реальная городская топография: удаленный от места действия Спасо-Прилуцкий монастырь или монастырское подворье – церковь Димитрия Прилуцкого на Наволоке (Набережная VI Армии) и находящийся значительно ближе, построенный на месте Галактионовой пустыни Свято-Духов монастырь (в настоящее время – стадион «Динамо»). На его территории в Знаменской церкви хранились мощи преподобного Галактиона Вологодского (в миру князя Гавриила Ивановича Бельского).

Евграф оказывается рядом с монастырем случайно, кстати, как и Авдошка, почти замкнув круг (Свято-Духов монастырь находился примерно посередине пути между нынешней площадью Революции, где Миронов спрашивает дорогу, и вокзалом, откуда он пытается в первый раз уехать в деревню). Однако в авторской системе представлений о городском про-

странстве эта случайность обретает символический смысл не только применительно к частной судьбе шибановского крестьянина (отсюда начнется настоящая история возвращения домой после встречи с золотарем Иваном, дающим Евграфу сапоги и работу), но и в масштабе исторической судьбы России. Именно здесь в текст романа включается сохраненная в городской памяти легенда о Галактионе, невинно гонимом князьями Шуйскими и погибшем во время захвата города польско-литовскими отрядами в 1612 году.

Логика соотнесения событий начала XVII века с современностью реализует авторскую концепцию исторического времени как замкнутого круга, неизбежной повторяемости Великой Смуты в судьбе России. Зеркальным отражением судьбы Галактиона, который погиб от рук инородцев, спасая дочь, в сюжетной перспективе романа «Час шестый» станет жертвенная смерть «ольховского отшельника» дедка Никиты, укрывшего Павла Рогова в лесном скиту после его бегства из Сибири.

Важным представляется смысловой контраст не только прошлого и настоящего, но и бытийного и бытового значений в романном хронотопе: Миронов освобожден из тюрьмы в Духов день (иначе – День Святого Духа, по народному календарю отмечаемый на следующий день после Троицы) и провел ночь под стеной Свято-Духова монастыря. Читательское ожидание чудесного избавления героя, связанное с двойной (временной и пространственной) сакрализацией этого события, обмануто, для него начинается следующий этап испытаний, и рубеж этой новой, городской жизни отмечен вонью нужника, рядом с которым уснул Миронов. Евграф пробуждается «от жуткой вони отхожего места», и в следующих абзацах этот мотив повторен еще шесть раз («мерзкий дух, исходящий от нужника, нестерпимая вонь не давала дышать», «черпак был облеплен вонючей жижей», «вонючая работа», «от вони Евграфа начало уже мутить» [Белов, т. 4: 388–389]). Предельная оппозиция верха и низа, бытийного и натуралистически-бытового в этом эпизоде еще раз подтверждает, что душевная и телесная гармония нарушена; героем, вырванным из привычного для него времени (до великого перелома) и пространства (деревня) и лишенным «привычного дела», утрачена способность жить в ладу с божьим миром.

Таким образом, в «вологодском тексте» трилогии выражено отношение к городу как средоточию событий, сил и свойств, разрушающих нравственную цельность человека. Это место и для автора, и для персонажей является сценой, на которой разыгрывается личная и общенародная, современная и вечная драма, а городские декорации как нельзя лучше оттеняют растерянность, страх, беззащитность перед лицом исторических перемен крестьянина – настоящего трагического героя «железного» XX века.

Литература

Аркатова Т.Е. Национальный образ мира в прозе В.И. Белова: автореф. дис. на соиск. ученой степ. канд. филол. наук: специальность 10.01.01 – Русская литература. Владивосток, 2008.

Белов В.И. Кануны // Белов В.И. Собр. соч.: В 7-ми тт. Т. 3. М., 2011.

Белов В.И. Год великого перелома. Час шестый // Белов В.И. Собр. соч.: В 7-ми тт. Т. 4. М., 2011.

Бродский И.А. Нобелевская лекция // Бродский И.А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы: В 2-х тт. Т. 2. Минск, 1992.

Л.В. Широкова
(Вологда)

ПРОБЛЕМАТИКА «ДЕТСКИХ» РАССКАЗОВ В.И. БЕЛОВА

Имя В.И. Белова прочно вошло в историю русской литературы XX века. Его важнейшие произведения по-новому переосмысливаются каждым поколением исследователей. Однако есть в творчестве писателя малоизученные произведения, в том числе, посвященные детям. Рассказы для детей о Катюше и ее брате Антоне, «Скворцы», «Вовка-сатюк», «Даня», «Тезки», «Мальчишки». Их объединяет образ главного героя – ребенка, сюжетом становится эпизод из его жизни, а мир чаще всего изображен его глазами.

Воспитание ребенка – это закладывание базовых норм поведения у будущего поколения. Маленький человек особо уязвим в эпохи перемен: отмена прежних норм часто лишает молодое поколение нравственной опоры. Глазами детей писатель пытается взглянуть на ставшую привычной новую реальность: отъезд из деревни и возвращение в нее, занятость родителей, результатом чего является одиночество маленького героя. Наделение ребенка собственным взглядом на мир, передача его чувств и мыслей, движений его сердца, пробуждение сознания связано с приемом остранения. Яркий, чистый детский мир, вступая во взаимодействие со взрослым, часто отражает самые глубинные проблемы, ведет к переоценке привычных явлений и событий: различает неправду и бездуховность мира взрослых, дисгармонию в отношениях людей. В 60–80-е годы эти небольшие рассказы выражали позицию автора в не меньшей степени, чем принесшие ему славу произведения «для взрослых». Обладая интересной для детей фабулой, рассказы о детях поднимали важные проблемы разного уровня. Они заставляли размышлять о правильности социального устройства, о взаимоотношениях людей и поколений, о необходимости сохранения культурной, эстетической и духовной традиции. Круг вопро-