

Таким образом, творчество А. Несмелова может служить ярким примером преемственности лучших традиций поэтического мастерства С. Есенина. Принципы, лежащие в основе тропейческого строя поэзии Есенина, оказываются применимы при анализе лирики Несмелова. Тяготение к иносказательному способу выражения поэтической мысли - ведущая составная их поэзии. Одно из центральных мест в ней занимают образы живого мира. Синтез текстологического и интертекстуального анализов дает возможность увидеть точки соприкосновения идеостилей таких разноплановых художников, как С. Есенин и А. Несмелов.

#### Примечания:

1. Марченко А. Поэтический мир Есенина. Изд. 2-е, доп. - М., 1989; Харчевников В. И. Поэтический стиль Сергея Есенина (1910 - 1916 гг.). - Ставрополь, 1975; Некрасова Е. А. Сергей Есенин // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. - М., 1995 и др.
2. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья. - М.: Терра. Спорт, 1998; Бузуев О.А. Литература русского зарубежья Дальнего Востока: проблематика и художественное своеобразие (1917 - 1945.) / Диссерт. на соиск. ученой степени доктора филолог. наук. - М.: МПГУ, 2001; Витковский Е. В. Несмелов. // Писатели русского зарубежья (1918 - 1940). М., 1994; Савченко Т. К. А. И. Несмелов. // Русские писатели XX века. - М., 2000.
3. Есенин С. А. Полн. собр. соч. В 7-и т. Т. 1. Стихотворения. - М.: «Наука» - «Голос», 1995. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страниц.
4. Несмелов А.И. Без Москвы, без России: Стихотворения. Поэмы. Рассказы / Сост. И коммент. Е. В. Витковского и А. В. Ревоненко. - М: Моск. рабочий, 1990. - 462 с. - (Московский Парнас). Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.
5. Занковская Л. В. Новый Есенин: жизнь и творчество поэта без купюр и идеологии. - М.: Флинта, 1997. С. 58 - 77.
6. М. Горький. Сергей Есенин // Горький М. Избр. произведения. В 3 т. Т. 3. Пьесы. Литературные портреты. - М., «Худож. лит.», 1976. - С. 457.



**С.В. Петухов**  
г. Сыктывкар

### **Образы-символы природных стихий в художественном мире Б. В. Шергина.**

Творчество Б. В. Шергина, несомненно, представляет одну из важных «ветвей» развития русской прозы XX века – приближение словесного искусства к живительным истокам народной речи благодаря включению фольклорных форм образного постижения мира в сюжеты и стилистику литературных произведений. Б. В.

Шергин известен прежде всего как замечательный мастер сказового повествования, способный столь же искусно, как и близкие ему по типу художественного мышления писатели, П. П. Бажов и С. Г. Писахов (1), передавать особое восприятие природы и социальной жизни тех героев, которые являются носителями и хранителями народных традиций.

И все-таки, даже в сравнении с художественными текстами П. П. Бажова и С. Писахова, и тем более на фоне влиятельной тенденции фольклоризма (2), представленной творчеством А. Ремизова, М. Пришвина, Вяч. Шишкова, Н. Клюева, С. Есенина и многих других писателей и поэтов, неоднократно обращавшихся к фольклору в поисках новых изобразительных и экспрессивных средств образности - творчество Б. В. Шергина представляется во многом весьма своеобразным явлением.

Яркая самобытность творческой манеры Шергина-писателя, впервые сформулированная известным фольклористом-исследователем Э. В. Померанцевой (3) и получившая затем развернутое обоснование в литературоведческих работах Е. Ш. Галимовой (4), заключается в том, что «он работал на стыке двух самостоятельных художественных систем - литературы и фольклора, а точнее сам, своим творчеством эти системы состыковывал» (5). Именно такой, «прямой» тип фольклоризма (6) прозы Б. В. Шергина, обогащенный вниманием автора к литературным традициям (от древнерусской книжности до сказовых текстов В. И. Даля и Н. С. Лескова), обеспечивал повышенную содержательную роль и семантическую глубину ключевых образных рядов в поэтике его произведений. При этом сложная и многогранная символика, определяющая структуру целого ряда художественных образов, является важным характерологическим признаком даже той части прозы автора, которая сравнительно свободна от непосредственного влияния фольклорных сюжетов и жанров. Без какого-либо диктата «извне» (независимо от воли интерпретатора) особенно часто повторяющиеся в произведениях писателя мотивы природных стихий обнаруживают свое символическое качество. Устойчивые образные ряды организуют вокруг себя символы света, воды, ветра, воплощающие действие «натуральных» сил. Полный объем символического значения этих мотивов формируется на основе интерференции фольклорной и собственно литературной символики, выражая тем самым замысел автора, его художественную идею. Не менее важным является образный ряд, задаваемый предметным символом, а именно - символом корабля. Поэтическое содержание отмеченных образов, варьируясь в зависимости от контекста, способно затрагивать различные уровни организации внутреннего мира произведений, связывать воедино две равновеликие бытийные сферы - человека и природу.

Вопрос о функциях и структуре символа в поэтике Б. В. Шергина в научной литературе и критике не получил достаточного освещения. Причиной тому видится не только сравнительно малая изученность творчества автора, но также и то, что в течение долгого времени (период 1920-х - 1930-х гг.) его произведения воспринимались исключительно как письменные фиксации устно-поэтических текстов (7). Более двух десятилетий критика отказывала Б. В. Шергину в праве именоваться писателем. Вероятнее всего, инерция такого подхода, когда свособразие литературного наследия автора объяснялось только талантливой передачей фольклорного сюжета или традиционных образов, предопределила известную невосприимчивость критиков к символике Б. В. Шергина. Можно предположить, что символы в его произведениях всецело отождествлялись с устойчивой фольклорной символикой. И точнее всего, на наш взгляд, данную ситуацию объясняет высказывание самого автора, заметившего с исключительно резкой горькой иронией: «Благоухание цветка, растворенное в воздухе... Одни ищут сего благоухания и наслаждаются им. Другие сего благоухания не слышат./.../ Ведь запах невидим, неосязаем. Значит его нет для безносых. Наша сифилизация (то есть цивилизация - С.П.) лишила носа многих» (8).

Объективной постановке вопроса о символах в художественном мире Б. В. Шергина способствует публикация дневника писателя в Ежегоднике Рукописного отдела ИРЛИ РАН за 1998 год (9). Внимательное изучение этих (впервые опубликованных в полном объеме) дневниковых записей позволяет приблизиться к пониманию подлинных взглядов художника и проникнуть в сущность его словесного образа. Как свидетельствует автор монографии, посвященной вопросам специфики литературных образов, Вс.А. Грехнев, следует помнить о том, что «символ рассчитан на постижение высшего смысла, притаившегося за изображением, но он как бы не настаивает на необходимости такого постижения. Между тем, полноценный художественный символ не утрачивает эстетической прелести и тогда, когда в его восприятии мы остаемся только в кругу изображенного, так и не перешагнув черту, за которой рождается предчувствие символической глубины» (10). Пользуясь этим суждением исследователя, можно сказать, что дневники Б. В. Шергина как раз и позволяют перешагнуть ту «незримую черту», за которой открывается подлинная перспектива значений созданной автором картины мира.

Учитывая сложность и дискуссионность проблемы символа в литературе, условимся понимать его, следуя теории А. Ф. Лосева, согласно которой художественный символ - это мировоззренческая категория, «порождающая модель действительности», «принцип конструирования», «выход за пределы чисто художественной

стороны произведения» и «указание на некоторого рода инородную перспективу» (11).

Среди символов природных стихий в прозе Б. В. Шергина особо выделяется разнообразием своих значений символ света. В зависимости от контекста произведения он способен выражать идею духовности, идею постижения трансцендентной сущности мира и проявления божественного присутствия в эмпирической действительности. На такое философско-религиозное и, одновременно, достаточно традиционное поэтическое значение символа света непосредственно указывают дневниковые записи автора. Например, при рассуждении о церковных праздниках: *“Тема: “Явился еси днесь вселенной, и Свет Твой, Господи, знаменая на нас...” В Преображение к Свету приникаем и в Крещение о Свете сердце поет /.../ Ино не мне, таракану запечному, рассуждать о сем. Я все что-нибудь для себя выхватываю из песен-то. Люблю, как Христа Светом называют”* (12). О стихии света, понимаемой как одухотворяющее начало, разлитое в природе, свидетельствуют и более ранние авторские записи: *“В тишине рассвета, в тихости утра внятна и радостна мне разгадка таинственной жизни природы. Живы и прекрасны эти веточки, как сияние расходятся они от сучьев. А сучья воздемы к небу. И деревья тихостью в благостном молчании склоняются друг к другу, глядят в зарю. И еще лучезарней глядит заря сквозь узор ветвей. Не спят, живут деревья, глядят в занимающиеся зори утра. “Живы они и свет вечный видят”* (13). Утонченный психологизм, исполненное глубокого лиризма «чувство природы», плавные переходы от описания к рассуждению, порой неожиданные повороты в мерном течении авторской мысли - уже сами по себе представляют благодатную почву для поэтического и семантического анализа этих дневниковых записей. Однако в данном случае важно отметить лишь трансцендентную основу образов, связанных с идеей одухотворяющего света. Нетрудно заметить, что приведенные цитаты вполне согласуются с определением значения света в словаре Х. Э. Керлота (14), где свет характеризуется как «равенство духу», «проявление нравственности, интеллекта и семи добродетелей» (15) ( то есть - веры, надежды, любви, справедливости, благоразумия, храбрости и умеренности) (16).

Тем не менее, вероятно далеко не все пейзажи и природные образы в оригинальных художественных произведениях Б. В. Шергина должны быть обозначены как символические (не все тексты определяются литературной сублимацией символа). Свое символическое начало стихия света более всего обнаруживает в сказовом очерке «Двинская земля» (1934), рассказах «Рождение корабля» (1934), «Для увеселения» (1955), сказовых новеллах «Новая Земля» (1934), «Матвеева радость» (1939), «Егор увеселялся морем»

(1958) и цикле рассказов «Государь-кормщики» (1953). На символическое прочтение световых образов в них нацеливают: во-первых, специфика сюжетного развертывания темы, во-вторых, стилистическое оформление текста, а в-третьих, соположение, сцепление этих образов с другими символами.

Например, позитивные, счастливые события в жизни героев сказовых новелл сопровождаются образами солнца, зари, дневного света. Так, в сказе «Новая Земля» поморы-зверопромышленники после долгой полярной зимы радуются солнцу, своему скорому избавлению от ледяного плена, празднуют победу над смертью, вновь обретают истину, забвением которой была их погоня за наживой. Этот комплекс мыслей и чувств персонажей передают слова героя-рассказчика: *“В Сретеньев день солнышка мы навидались. В полном лике оно над морем встало. Мы-то целовались, обнимались в охапку, по снегу катались, в землю кланялись солнцу красному: - Здравствуй, отец наш родной, солнце пресветлое! При тебе теперь живы будем”* [С.78] (17). Весьма близкое значение образа света возникает и в контексте сказа «Матвеева радость», повествующего о драматической судьбе бедняка-морехода Матвья Корельского, где редкие минуты счастливых переживаний героя сопровождает та же световая символика: *“Вылез я на улицу, забрался на глядень - и охнул: волны морские играют, шумят; стада лебединые на север летят, и облака небесные туда же плывут, и корабли белопарусные в ту же океанскую сторонушку... А свету! А солнцу! А ветру!”* [С.213].

Соответственно, все драматические и трагические ситуации, переживаемые персонажами сказовых новелл, усиливаются символическими образами наступления тьмы и угасания света. Тем самым можно говорить о продолжении функционирования того же символа, но уже как бы в иной модальности - тьма, ночь, непогода оцениваются героями как отсутствие живительного света, а следовательно, как временное нарушение миропорядка (отметим, что при гармоничном состоянии мира остается ночной свет звезд и месяца). Для краткости ограничимся одним примером: *“Стало тепло, а темно. И на дворе день потерялся: ночь накрыла землю и море /.../ По ветру льдина с камнем летела. По две недели за порог не ступали - как мыши в подполье сидели”* (18).

Нетрудно заметить, что символика света в приведенных примерах весьма ординарна. Представляющий ее «психологизирующий» образ-символ солнца является скорее эмблемой счастливых переживаний персонажей, чем всесторонним выражением идеи света. Думается, дело здесь не в подмене понятий «свет» - «солнце». Этой подмены не происходит потому, что символика света вбирает в себя символику солнца в соответствии с определяемым Х. Э. Керлотом «драматическим способом»

символического «синтаксиса», при котором, как указывает исследователь, «между группами /символов/ имеется взаимодействие, и все возможности предшествующих групп синтезируются» (19). Иначе говоря, один символ синтезирует в себе другой. Единственным семантическим приращением этого символа оказывается вводимое образом солнца значение «героического», идеи героики, дающие дополнительный ориентир для верной трактовки характеров главных действующих лиц. Носителями героического начала в этом случае выступают все центральные персонажи сказовых новелл и очерков писателя. Герои Шергина - это поморы, натуры сильные и мужественные, наделенные исключительной жизнестойкостью, умеющие находить радость в труде, способные ценить и творить настоящую красоту: будь то красота предметов народных ремесел или красота устно-поэтических традиций Русского Севера.

Объяснением неполноты явленности идеи света в сказовых новеллах может служить то, что ее представляют не собственно «автор», а герои-рассказчики. Именно они являются единственными субъектами речи. Все происходящее изображается и оценивается с их точки зрения. Мировосприятие и психология этих рассказчиков не противопоставлены традиционным народным представлениям, поэтому и свойства символики всего сказового повествования оказываются близки фольклорным.

Значительно сложнее символика света в рассказах «Рождение корабля», «Для увеселения» и в сказовом очерке «Двинская земля», где субъект изложения - повествователь-рассказчик, то есть фигура, близкая авторскому «Я». Подтверждением тому может служить разнообразие употреблений в этих произведениях символического эпитета «светлый». Так, в «Двинской земле» «светлой» названа глубина океана (*“Глубина океана - страшна, немерна, а будет столь светла, ажно и рыбы ходящие видно”* [С. 20]); время белых ночей именуется как «светлое летнее время» (*“Этого светлого времени любим и хотим, как праздника ждем”* [С. 22]); приятная жизнь человека на севере «летней порой» (*“В летнюю пору, когда солнце светит в полночь и в полдень, жить у моря светло и любо”* [С. 21]) - также характеризуется через эпитет, представляющий идею света. Символический эпитет «светлый» является частью устойчивого фольклорного образа «Светлого Гандвика», в свою очередь вводимого в сюжет данного очерка (*“развеличилось Белое море, наш светлый Гандвик”* [С. 21]). «Светлыми» оказываются тени, отбрасываемые предметами во время северного сияния (*“по полу, по стенам бегают светлые тени. А за окнами небо и снег переливаются несказанными огнями”* [С. 23]). У героя рассказа «Рождение корабля» - искусного корабельного мастера Конона Тектона -

«светлый» взгляд (*“Был Конон Тектон велик ростом, глазами светел и грозен, волосы желты, как шелк”* [С. 37]).

Совершенно неожиданным, но все-таки вполне мотивированным символическим значением предстает употребление эпитета в той сюжетной части рассказа «Рождение корабля», где говорится о праздновании окончания постройки судна. Состояние опьянения персонажей-плотников оказывается здесь сродни чувству восторга от завершённой работы и восхищению от созданного ими корабля: *“За столом радовались до вечера. Таково напивались, ажно в карбас вечером погрузились не без кручины /.../ А к берегу причалили и на гору подняться наши гости не могут, заходили по взезду на четвереньках. Вот сколь светлы были”* [С. 41].

Следует заключить, что рассмотренный эпитет в контексте произведений принимает на себя функции символа и воплощает ту же идею одухотворяющего света. Отмеченные особенности функционирования символа в свою очередь вполне согласуются с известной теорией А. Н. Веселовского о происхождении и бытовании эпитета в фольклоре и литературе (20). Оригинальность Шергина-писателя в данном случае выражается в стремлении расширить семантическое поле символа посредством включения его образных компонентов в самый различный контекст. Будучи автором XX столетия, художником «постсимволистской» стадии развития литературы (то есть, периода, когда модернистские веяния в прозе и поэзии уже утратили ореол эпатажирующей новизны), Б. В. Шергин, скорее всего, вполне осознанно выстраивал символический рисунок своих произведений.

Разумеется, помимо важности образов света и световых переходов в произведениях автора также существенна символика всего комплекса устойчивых образных рядов. В частности, для символа водной стихии можно выделить несколько наиболее характерных направлений, в которых развивается его значение.

1. Выражение идеи субстанции начала и конца бытия, своего рода «пра-материи» и «пост-материи»; сигналом такому оформлению символа служат образы «рождающих и погребаящих вод» (*“А в нашей стране - вода начало и вода конец. Воды рождают, воды и погребают”* [С. 20]); нередко, особенно в дневниках, семантика водной стихии, передаваемая словоформой «воды», заключает в себе христианскую идею символа (*“Тема велика и живописна: “Водами освящается естество”. Воды... Живы оне”*) (21). 2. Поскольку трудовая деятельность и весь жизненный уклад героев Б. В. Шергина более связаны с морем, чем с землей, то можно говорить о символическом замещении значения мифо-поэтического образа Магери-сырой-Земли образами водной стихии, которые в свою очередь являются весьма распространенными, как в системе фольклорных традиций Поморья, так и во многих произведениях

писателя (*“Море поит и кормит... - утверждает герой-повествователь очерка «Двинская земля», - А с морем кто светен? Не по земле ходим, но по глубине морской. И обща судьба всем»* [С. 20]). 3. Практически во всех произведениях мотив водного пространства играет важнейшую роль при передаче идеи чувственно воспринимаемой красоты мира и заключает в себе огромный эстетический потенциал (*“Во все стороны развеличилось Белое море, пресветлый наш Гандвик. Засвистит в парусах уносная поветер, зашумит, рассыпаясь, крутой взводень, придет время наряду и час красоте”* [С. 27]). 4. В очерке «Двинская земля», рассказах «Рождение корабля», «Мурманские зуйки», «В относе морском» достаточно четко прослеживается «архетипическая» (в терминологии К.-Г. Юнга (22)) основа символа - женское, чувственное бессознательное начало (например, хорошо это прослеживается в следующих двух текстовых фрагментах: *“И когда начнет поднимать грудь морская, наполняя реки, мы говорим: “Вода прибывает”. И подымается лоно морское до заката солнечного. А наполнив реки, море, как бы отдыхает”* (23); *“Вал черный, гребень белый - кружево белое на черном бархате. “Ну, - думаешь, - сейчас закроет, и все тут...” Ан нет! Подымет кораблик этим валом, качнет на гребне, как мать ребенком, да и спустит вниз”* (24)).

Необходимо подчеркнуть, что в произведениях писателя символика воды, «вод» - прежде всего выражается образами моря, рек, сильного дождя. Их следует обособлять от символа океана, «Океан-моря Русского», так как при изображении его пространства неизбежно появляются мотивы героической борьбы поморов со стихиями, борьбы со смертью во время чрезвычайно опасного дальнего плавания, а также теряется красота и притягательность морских пейзажей. И хотя грань, обособляющая пространство моря от просторов Северного Ледовитого океана в художественном мире Б. В. Шергина является весьма зыбкой и условной, все-таки образ океана - это уже знак иной, внесстетической субстанции, «мужской» символ, имеющий черты устрашения и угрозы (*“Угромо Студеное море - седой океан”*) (25).

Естественным завершением содержательного ряда природных стихий в прозе Б. В. Шергина выступает образ-символ ветра. Однако, в отличие от предыдущих символических величин структура его значений максимально противоречива и не сводима к какой-либо строго определенной идее. Принципиально важными оказываются различия ветра по его силе и по направлению. И каждый из наиболее часто встречающихся в произведениях автора ветров - «полуночник», «сиверный», «полуденный», «летний», «западный» и «шелонник» - в зависимости от обстоятельств художественного действия способен совершенно по-разному влиять и на состояние природной среды, и на судьбы персонажей. Именно поэтому



единственно корректным, на наш взгляд, будет обозначение стихии ветра как выражение символической идеи созидательного и разрушительного движения в мире. Следуя утвердившейся в литературе традиции (26), а также воплощая собой общементальный план понятия «ветер», образы «рвущих вихрей», «буйных ветров», «тонкого и душистого ветерка» - так или иначе передают идею развития, природного ритма жизни.

Мир произведений Б. В. Шергина при всем многообразии организующих его эстетических переживаний действительности (от героического пафоса рассказов об отважных морепроходцах и вплоть до феерического комизма сказок писателя) в главных своих чертах является поразительно целостной и завершенной картиной. В основе такого феномена лежит твердая убежденность автора в необходимости следования «законам» внутреннего единства человека с окружающей его материей. И нередко достижению эстетической целостности произведений способствует особое динамическое равновесие в них индивидуализированного и сверхличного компонентов. В частности, только благодаря вовлечению природных стихий в круг переживаний персонажей и размышлений повествователя формируется развернутый символический контекст рассматриваемых произведений. При этом мотивы стихийных сил и явлений природы в своем художественном качестве как бы уравниваются в правах с человеком, становятся субъектом (героем) сюжетного действия. Иначе говоря, происходит не столько мифологическая персонификация данных мотивов, сколько их персонализация, которая, по словам В. И. Тюпы, «заключается в том, что субъект эстетического отношения /.../ относится к своему объекту именно как к личности (а не как к вещи), но как к другой личности» (27).

Так, способность восхищаться величием и красотой морского пейзажа герои Шергина не утрачивают даже во время вынужденного одиночества с разбушевавшейся стихией, воспринимая эту борьбу как необходимость и более того - выплусю целесообразности бытия (например, герои рассказа «Для увеселения» корабельные мастера братья Личутины даже перед лицом неизбежной гибели не оставляют своего искусства: *“Чудное дело! Смерть наступила на остров, смерть замахнулась косою, братья видят ее - и слагают гимн жизни, поют песнь красоте”* [С. 55]).

В конечном счете, по мере развития сюжета таких произведений, как «Двинская земля», «Рождение корабля», цикла рассказов «Государь-кормишки» - происходит укрупнение и обогащение образов персонажей содержанием природных символов. Уровень художественного обобщения в указанных (и некоторых других) текстах перерастает границы конкретного сюжетного построения и перемещается всецело в сферу сверхличностного, в

область символического содержания. Таким образом, символическая идея природных мотивов неизбежно налагает свою печать на фигуры героев произведений, возвышая их над миром обыденных величин (примечательны слова главного персонажа рассказа «Егор увеселялся морем»: *“Мореходство - праведный труд. Море строит человека”* [С. 162]; близкая, уже упомянутая здесь мысль, высказана в очерке «Двинская земля»: *“Не по земле ходим, но по глубине морской. И обща судьба всем”* [С. 20]).

И, наконец, наблюдения над символическими мотивами творчества писателя приводят к суждению о том, что примирение и подлинная гармония всех основных стихий - одухотворяющего света, рождающих вод и жизнеутверждающего ветра - передается в прозе Б. В. Шергина образом-символом корабля. Именно посредством этого образа достигается важнейшее «динамическое равновесие» между двумя главными субъектами действия - природой и человеком. Сам же образ-мотив корабля, связывая воедино семантику всего символического ряда, предстает в качестве предельной интегрирующей величины и наделяется сакральным статусом (например, благодаря его появлению в составе фрагмента фольклорной песни: *“Встаньте государи, // Деды и бабы: // Постерегите, поберегите // Любимое судно, // Днем под солнцем, // Ночью под месяцем, // Под частыма дождями, // Под буйными ветрами. // Вода-девица, // Река-кормилица! /.../ Вот тебе подарок: // Белопарусный кораблик!”* (28)). При этом далеко не случайно, что символ корабля в мире писателя выражен исключительно образами парусных судов.

Самым обстоятельным и объемным выражением данного символа в творчестве художника является рассказ «Рождение корабля», в сюжете которого тщательно воспроизводятся этапы традиционного строительства парусных судов в Поморье (29). Несомненным достоинством повествования здесь оказывается прочная взаимосвязь изображения процесса труда замечательного корабельного мастера Конона Ивановича Тектона (30) с рассказом о его отеческом внимании к судьбе молодых подмастерий (31) (*“Конон Иванович, родных сыновей потеряв, любил, как детей, своих помощников Василька и Олафа. Кроме кораблестроительства, учил их языкам, английскому и немецкому, рисованию, математике и черчению, работе с морскими картами, с лоцией”* [С. 38]). Отчетливый параллелизм сюжетного построения текста, сопрягающего истории о воспитании личности учеников мастера с изложением хода работ на артельной верфи (например, в следующем фрагменте: *“Как у тела человеческого на хребте утверждены ребра, так в колоду, в хребет, вращили ребра корабельные - шпангоуты /.../ Как на кости у нас наведены жилы и кожа, так остов корабельный обшивали изнутри и снаружи широкими сосновыми*

досками" [С. 37]), позволяет заключить, что проблематика произведения организуется вокруг символического акта творения - рождения *человеческой души*. И главным художественным образом этой одухотворенной материи предстает здесь символ корабля-парусника (в пользу такого прочтения убедительно свидетельствует также образ «корабля духовного существования моего», появившийся в дневнике писателя за 1947 год (32)).

Таким образом, проведенный анализ мемуарно-биографического материала и художественных текстов свидетельствует о том, что средствами реалистической и фольклорной образности, обогащенными особым языком символов, писатель постоянно стремился запечатлеть всю полноту жизни и объяснить объективный мир в его предельной сущности. За каждой фабульной коллизией явственно проступает выход на уровень концептуальных обобщений, ведется напряженный поиск пути прозрения высшей целесообразности и красоты единения материи с духом. А значит, можно утверждать, что мастерски владея художественным словом, Б. В. Шергин, не только в дневниках, но практически в каждом своем произведении не перестает быть настоящим мыслителем, решающим проблемы философского масштаба. Наблюдения над символами природных стихий в творчестве автора позволяют наметить еще один, как нам кажется, важный вывод: по сравнению с часто упоминаемыми в одном типологическом ряду произведениями С. Г. Писахова и П. П. Бажова, художественные тексты Б. В. Шергина оказываются значительно сильнее связанными с литературной традицией прозы Н. С. Лескова и творчеством М. М. Пришвина. Основанием для такого сближения трех достаточно разных по творческому методу авторов является общий тип символики их произведений, когда обращение к символически емким образам способствует сопряжению онтологических и этических аспектов бытия в неразрывное единство, доказывающее взаимопроникновение мира и человека.

#### Примечания:

1. Типологическая общность прозы П. П. Бажова и С. Г. Писахова с произведениями Б. В. Шергина неоднократно отмечалась в критике. См., например: Югов А. Северный кормщик слова// Литература и жизнь. 1958, 13 июня; Леонов Л. «Океан-море русское»// Известия. 1959, 3 июня; Арбат Ю. Любовь без хитрости// Детская литература. 1966. №12. С. 41-42. Среди исследований последних лет заслуживает внимания кандидатская диссертация Н. В. Скульковой «Жанровое своеобразие литературной сказки (на материале творчества Б. В. Шергина и С. Г. Писахова)», защищенная в МГУ в 1998 году, в которой также отстаивается тезис о близости творческого метода двух севернорусских писателей.
2. Характеристика этой тенденции дана в работах: Путилов Б. Н. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы// Вопросы советской литературы. IV. Фольклор в русской советской литературе. Отв. ред. М. О. Скрипиль. М.-

- Л.,1956. С.5-32; Выходцев П. С. На стыке двух художественных культур (проблема фольклоризма в литературе)// Русский фольклор. Т. XIX. Отв. ред. А. А. Горелов. Л.,1979. С.3-30.
3. Померанцева Э. В. Писатель - сказитель// На рубеже. 1960. №5. С.122-124.
4. Галимова Е. III. Книга о Шергине. Архангельск,1988.
5. Галимова Е. III. Проза Б. В.Шергина. Автореф. дис. канд. филолог. наук. Горький,1987. С. 4.
6. Термин «прямой тип фольклоризма» в значительной мере условен. Ему соответствует термин Н. И. Савушкиной «прямое качество фольклоризма». См.: Савушкина Н. И. Русская советская поэзия 20-х гг. и фольклор. М.,1986. С. 5-7.
7. Весьма показательна в этом отношении рецензия Н. Морачевского. См.: Морачевский Н. Записи современного поморского фольклора// Книга и пролетарская революция. 1939. №11. С. 137-138.
8. Шергин Б. В. Дневник 1945 года (18 января - 12 апреля). Публ. И. А. Красновой// Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994г. Спб., 1998. С. 280.
9. Шергин Б. В. Указ. соч. С. 248-301.
10. Грехнев Вс. А. Словесный образ и литературное произведение. Н. Новгород,1997. С. 63.
11. Лосев А. Ф. Проблема символа в связи с близкими ему литературоведческими категориями// Известия АН СССР. Сер. Литерат. и яз. Т.29.(XXIX). Вып. 5. М., 1970. С. 381-382. См. также: Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы. М.,1927.
12. Шергин Б.В. Дневник 1945 года (18 января - 12 апреля)... С. 254.
13. Шергин Б. В. Из дневников 1942 - 1953 годов. (1944г.)/ Шергин Б. В. Изящные мастера. М.: Мол. гвардия,1989. С. 332.
- <sup>14</sup> Обращение к «Словарю символов» Х. Э. Керлота вызвано исключительно соображениями о компактности примечаний. Кроме того, словарь интересен универсальностью формулировок, вобравших основные положения исследований в рамках методологии мифологических и психологических школ современного литературоведения.
15. Керлот Х. Э. Словарь символов. Пер. с англ. Н. А. Богун, Ю. А. Данько и др. М.,1994. С. 455.
16. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. Пер. с англ. А. Е. Майкапара. М.,1996. С. 215-216.
17. Здесь и далее текст произведений автора цитируется по изданию: Шергин Б. В. Изящные мастера. М.: Мол. гвардия,1989. В скобках указываются страницы. В ряде случаев в сносках будут указаны названия произведений.
18. Шергин Б. В. Новая земля. С.76.
19. Керлот Х. Э. Указ. соч. С. 66-67.
20. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.
21. Шергин Б. В. Дневник 1945 года (18 января - 12 апреля)... С. 254.
22. См., например, книгу: Юнг К. - Г. Архетип и символ. Сост. А. М. Руткевич. М., 1991.
23. Шергин Б. В. Двинская земля. С. 24.
24. Шергин Б. В. Мурманские зуйки. С. 47.
25. Шергин Б. В. Новая земля. С. 75.
26. Анализ наиболее важных «вех» в развитии этой традиции представлен в статье: Мянц З. Г., Логман Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин - Достоевский - Блок)// Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 620. Типология литературных взаимодействий. Труды по рус. и слав. филологии. Литературоведение. Тарту, 1983. С. 35-41.

27. Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987. С. 40-41.
28. Шергин Б. В. Рождение корабля. С. 40-41.
29. См. об этом: Берниггам Т. А. Народная культура Поморья в XIX - начале XX в. Л., 1983.
30. В авторском примечании к тексту рассказа сообщается: «Фамилия мастера была Второушин, но более известен он был под прозвищем Тектон, что значит Строитель» [С. 34].
31. Анализ этого аспекта сюжета см.: Галимова Е. Ш. Книга о Шергине. Архангельск, 1988. С. 19-20.
32. Шергин Б. В., Из дневников 1942-1953 годов/ Шергин Б. В. Изыдчные мастера. М.: Мол. гвардия, 1989. С. 380.

**Т. А. Мегирьянц**  
Воронежская обл.

### **Концепт *весенний город* в творчестве Б. Пастернака.**

В западноевропейской культурной традиции XIX – XX веков доминирующей является тенденция изображения города как пространства губительного, несущего в целом негативный смысл, противопоставленного природе и подавляющего индивидуальность человека. В этой связи закономерно оформление ангиурбанистических концепций, в контексте которых город предстает как эсхатологическая система, содержащая энтропийный потенциал. В русской культуре, начиная с XIX века, в процессе художественного постижения города и его роли в жизни человека уже в XX столетии складывается система «московского» и «петербургского» текстов. Их генеалогия различна, но в целом город по-прежнему являет собой художественный образ, противопологаемый внегородскому миру, в котором природное, стихийное, естественное служит символом подлинной жизни, не искаженной цивилизационным началом, определяющим бытие города.

Особенности *города* художественного мира Пастернака не укладываются в понятийную сферу ‘московского’ и ‘петербургского’ текстов. Его *город* перерастает роль художественного образа, становясь системообразующим концептом. В *городах* Пастернака нет заранее заданной оценочности. Смысловое поле Москвы и Петербурга в культурной традиции является фоном, на котором развивается оригинальная концепция писателя. *Город* в художественной системе Пастернака носит сложный характер, споря с привычной для западноевропейской культурной традиции цивилизационной символизацией и антагонистической противопоставленностью природному миру.