

В.В. Абашев, М.П. Абашева

*Пермский государственный университет
Пермский государственный педагогический университет*

Поэзия пространства в прозе Алексея Иванова

Аннотация: В статье рассматривается поэтика пространства в прозе Алексея Иванова (род. в 1969 г.). Авторы статьи полагают, что пространственные интуиции Иванова, лежащие в основе его мировидения, по природе своей близки поэтическим, что их генезис восходит к пространственному мышлению русской поэзии XX века: А. Белого, О. Мандельштама, а в особенности – Б. Пастернака.

The article explores the poetics of space in the works of Alexey Ivanov (b. 1969). It is assumed that Ivanov as a prose writer possesses the feeling of space which is very close to that of a poet. This feeling determines his worldview and originates in the spatial reasoning of the Russian poets of the 20th century: A. Bely, O. Mandelstam and especially V. Pasternak.

Ключевые слова: Алексей Иванов, Борис Пастернак, современная проза, художественное пространство, поэтика ландшафта.

Aleksey Ivanov, Boris Pasternak, modern prose, art space, poetics of landscape.

УДК: 821.

Контактная информация: Пермь, Букирева, 15. ПГУ, филологический факультет. Тел. (8342) 2396621. Пермь, ул. Сибирская, 24. E-mail: vv_abashev@mail.ru. ПГПУ, филологический факультет. Тел. (8342) 2190568. E-mail: m.abasheva@gmail.com.

Алексей Иванов – чрезвычайно популярный сегодня писатель, вошедший в современную литературу с репутацией автора «региональных», «областных» романов, содержащих яркую авантюрную составляющую («Сердце Пармы» (2002), «Географ глобус пропил» (2002), «Золото бунта» (2006), «Блюдо и МУДО» (2007) и др.). Иванов скрестил традиционное реалистическое письмо с приемами массовой культуры. Однако его поэтика обнаруживает некоторые важные особенности, включающие прозу писателя в неожиданные историко-литературные ряды. Так, художественное пространство Алексея Иванова – самый нерв его художественного видения – строится явно не по законам традиционного реалистического романа. Цель настоящей работы состоит не в исследовании поэтики пространства Иванова вообще, нас занимает не хронотоп его романов, не пространственно обусловленная фабульная организация его повествования (что представляет особый интерес), но редкая в современной прозе художественная философия пространства, позволяющая рассматривать творчество прозаика в не совсем привычных контекстах литературной традиции.

Особые пространственные интуиции проявляются у Иванова, как правило, в анаративных (скорее, итеративных) описаниях пространства, во внесюжетных (пейзажных, например) зарисовках. А порой – в необъяснимых, на первый взгляд, не свойственных тщательно работающему писателю «огрехах» повествования.

Так, финал романа Алексея Иванова «Золото бунта» (2006) озадачил многих рецензентов кажущейся своей неуместностью: и с характером героя, и с сюжетом романа его трудно соотнести [Александров, 2005; Кукулин, 2007, с. 317]. Главный герой романа, чувской сплавщик Остафий по прозвищу Переход, уничтожив заклятых врагов, найдя пугачевский клад, узнав тайну гибели отца и восстановив его доброе имя, возвращается домой в небольшую деревню на берегу реки Чусовой. Дома его ждет неожиданное событие. Пока он странствовал по рекам и горам, вступал в смертельные схватки, у него родился сын. Здесь и происходит странный диалог Осташи с Нежданой.

– Каким именем крестить велишь, отец? – спросила она.
Осташа не задумывался.

– Петр, – негромко и упрямо сказал он. Закрывая пол-окошка, на теплом ветерке полоскалась занавеска. Солнечные полосы лежали на полу, на бревенчатой стене. Слышался плеск перебора. Суровый боец Дождевой смотрел сквозь окно на Осташу, а Осташа смотрел на Неждану, кормившую грудью младенца. И в памяти Осташи плыли, как барки, чеканные и огненные слова: «И Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь мою, и врата ада не одолеют ее» [Иванов, 2006, с. 699].

Пафос этих слов кажется неуместным. Герой романа к числу книголюбцев не относится, он и читает-то с трудом. Главной учительной книгой для Осташи становится река: «книга Чусовой была давно прочитана Осташей, заучена наизусть, а все равно всегда оставалась новой, понимаемой заново, как притчи из Священного Писания» [Там же, с. 501] «Осташа <...> говорил с рекой; он читал, как книгу, ее каменные страницы – и спорил, и возражал, и прозревал, и смирялся» [Там же, с. 581]. Этот фрагмент явно выходит за пределы сознания героя.

Концовка авантюрного романа при этом неожиданно напоминает концовку другого романа, завершающегося тетрадь стихотворений героя, Юрия Живаго¹. В финальной строфе «Гефсиманского сада», завершающего роман, звучит голос Христа: «Я в гроб сойду и в третий день восстану, / И, как сплавливают по реке плоты, / Ко мне на суд, как баржи каравана, / Столетия поплывут из темноты» [Пастернак, 2004, с. 548].

Близость явная даже на словесном уровне: у Иванова как барки «плыли чеканные огненные слова»; у Пастернака «как баржи каравана, столетия поплывут из темноты». Барки-баржи, плыли – поплывут. Добавим к этому еще одно сближающее строки соображение: у Иванова в «Золоте бунта» слово «караван» – одно из ключевых. И в том, и в другом случае в тексте звучит евангельский текст, у Иванова – цитируется евангелие от Матфея, у Пастернака – вариация на тему евангелия. И слова эти произносит / пишет герой романа.

Стоит отметить одно экстралитературное обстоятельство, заставляющее помедлить над этой, казалось бы, неожиданной переключкой. Пермскому писателю Алексею Иванову, конечно же, хорошо известно о роли, которую сыграла в творчестве Бориса Пастернака его жизнь в Пермской губернии в 1916 году. Ему известно, что в романе «Доктор Живаго» тогдашние впечатления использованы широко, что грандиозная река времен, по которой, плывут столетия, в истоке своем имеет запруженную караванами плотов сумрачную Каму. Единственная, кстати, великая российская река, которую хорошо знал Пастернак. А Чусовая, кстати, на которой живет герой Иванова, – это приток Камы. Словом, есть основания предполагать, что Иванов сознательно цитирует Пастернака.

Очевидная, не важно – намеренная или случайная – переключка Иванова с Пастернаком заставляет подумать, а нет ли в его литературной генеалогии поэтической традиции?

¹ На это уже обратил внимание Илья Кукулин [Кукулин, 2007, с. 317].

Вопрос этот, впрочем, уже поставлен в критике. Дмитрий Быков в рецензии на «Золото бунта» размышляет о жанровых формациях в романе или, вернее сказать, о жанровых традициях. По его мнению, все, что в «Золоте бунта» от романа, – плохо, в главном и самом значительном – это поэма. Он имеет в виду прежде всего прозу поэтов и ссылается на «Серебряный голубь» Андрея Белого и на Пастернака.

По Быкову, в «Золоте бунта» «великолепно и ново» все, что идет не от традиционного романа, а от прозы поэтов: «чудеса, фольклорные заимствования, сказовые интонации, отвага в постановке последних вопросов, а главное, искусно сотканная иррациональная реальность, в которой ни одно слово ничего не значит, как в пятидесятнической глоссолалии» [Быков, 2006, с. 175].

Понятно, что «*ничего не значит*» – значит больше, чем только прямым значением, значит звучанием, оттенками смысла. Дмитрий Быков, сам поэт, схватил, прежде всего, отношение к слову, родственное поэтическому отношению. Он приводит в пример обращение Иванова с архаической лексикой, где звучание прежде значения: «бесчисленные вогульские словечки, все эти эруптаны и ургаланы, выполняют в книге ту же функцию – создают непостижимый мир, в котором значения, в общем, необязательны: читатель волен вчитывать их в текст самостоятельно, как самостоятельно представляет себе бокров и калушу» [Там же]. «Он создает особую языковую реальность – вот почему пропускать длиннейшие пейзажи, тоже насыщенные диалектизмами, или технологические отступления вроде цитированного, со всеми его “сохлыми рвотинами”, при чтении не рекомендуется» [Там же].

Быков настаивает, что в прозе Иванова важен не столько сюжет, сколько описания; в частности, «длиннейшие пейзажи» – это и есть выход к пространству. В «длиннейших пейзажах», по логике Быкова, как раз и выражается концентрированно поэтическая функция. (По Якобсону, поэтическая функция – сосредоточенность на самом сообщении, когда важно не столько то, *что* сообщается, а *как* сказано). В пейзажах, в пространственных описаниях Иванов создает «особую языковую реальность». Можно добавить – самоценную.

Но, с другой стороны, «длиннейшие пейзажи» поэтичны и в другом отношении. Поэтика пространства Алексея Иванова родственна поэтическим традициям.

Пространство Иванова подвижно, наделено свойствами живой первичной субстанции – такое пространство порождает в своем движении вещи. Подобный тип пространства искусствовед и теоретик живописи и архитектуры А.Г. Габричевский назвал динамическим. «Динамическое пространство есть качественный субстрат, поток становления, из которого возникают отдельные тела, которые никогда от него всецело не обособляются и никогда не отрицают связь с породившей их и связующей их в единое сплошное целое стихией»; «динамическое пространство первично и положительно (не пусто). Оно дано до объектов <...> и есть их бытийное основание. Объекты суть продукты его индивидуации, они создаются как бы из пространства» [Габричевский, 2002, с. 165].

Разграничение двух принципиально различных типов пространственного восприятия и мышления – *статического* и *динамического* – является одним из главных постулатов теории искусства у А.Г. Габричевского. Хотя его концепция построена преимущественно на материале живописи и архитектуры, она имеет все же общеэстетический характер и приложима к сфере словесного искусства. Определение *динамический* кажется сегодня семантически бедным, если не тривиальным. Но в 1920-е годы оно было значительно богаче оттенками. В нем доминировал энергийный и силовой аспект и не только в физическом, но и духовном плане. В то время, например, в религиоведении была популярна «теория динамизма» (Р. Маррет, А. Гренье, М. Вагенворт), согласно которой начальные стадии религии были связаны с понятиями сверхъестественной имперсональной си-

лы – *mana, numen, orenda*. Именно этот энергийный и силовой аспект и имел преимущественно в виду Габричевский в определении динамического пространства.

Подобное переживание пространства – почти персонифицированного, порождающего вещи, а не содержащего их в себе, ярко реализовано в поэзии XX века у Андрея Белого, Бориса Пастернака, у Мандельштама.

У Андрея Белого пространство по значению не сводится к каким-либо более конкретным ландшафтным эквивалентам. Поля, просторы, равнины, а также материализованные в колючих кустах, бурьяне, хлипких осинках inferнальные силы в книге «Пепел», например, – все это порождения пространства, его фантазмы: «В пространствах таятся пространства». Россия Белого – это феномен бесконечно простирающегося пространства-зияния, где вязнет и исчезает время, история, человек. Пастернаковское пространство, напротив, все в явлении, оно феноменологично. Оно телесно, подробно и плотно заполнено, выпукло в каждой детали, оно живет напряженной соотнесенностью и связью мест в нем, оно пространственно упруго и вращено в историю, в быт человека. Это живой организм. Не случайно здесь появляется важный для Пастернака мотив рождения: у него каменный город как материнское чрево, облекающее стучащегося в мир младенца [Пастернак, 2003, с. 217]. Пространства Белого ледяные, у Пастернака оно теплое, пространство Белого поглощающее, у Пастернака – рождающее, пронизанное дыханием эроса: «Пространство спит, влюбленное в пространство».

В согласии с таким, открытым в начале XX века поэтическим восприятием пространства, Иванов видит (и воссоздает в прозе) пространство как общее «бытийное основание», живую подвижную колеблющуюся протяженность, и все ландшафтные формы представляет как сгустки единой пространственной субстанции, складки и узлы одной непрерывно ткущейся мировой ткани. Как в восьмистишии Осипа Мандельштама:

Люблю появление ткани,
Когда после двух или трех,
А то четырех задыханий
Придет выпрямительный вздох.

И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок –
Не знавшее люльки дитя
[Мандельштам, 1990, с. 200].

Примечательно, что и у Иванова как раз в тканевых метафорах (а они нередки в его прозе) интуиция пространства отчетливее всего проявляет свою сущность. Яркий образец – панорама из романа «Золото бунта»: «...под небом во все стороны *раскатился небеленый холст бескрайнего пространства*. Он могуче *вздувался* пологими горами и *провисал* лощинами и распадками. Вдоль окоема *колыхались, точно дышали*, плоские сизые волны – то ли в холодном мареве плавали дальние хребты, а то ли теплый пар отслаивался с остывающей краяхи мира» [Иванов, 2006, с. 206]¹.

Повторяющиеся в романе тканевые образы, а также родственные им образы прядения, плетения, шитья, мятых поверхностей и подвижных складок в описаниях водной, воздушной, каменной и лесной среды² сводят эти разноприродные

¹ Курсив в цитатах везде наш.

² Приведем для наглядности ряд подобных описаний: «Гора впереди, словно в пляске, мотала каменным сарафаном, колыхала складками» [Иванов, 2006, с. 142]; «бабей занавеской проколыхались складки Могильного камня» [Там же, с. 515]; «низкие мутные тучи медленно скручивались узлами, из которых начинал капать дождь, или расплетались пря-

элементы к единому образно-смысловому знаменателю. Камень, воздух, вода, лес предстают как производные единой стихии – пространства. Поэтому скалы в романе «плывут как облака» [Иванов, 2006, с. 579], река швыряется «жидкими глыбами» [Там же, с. 582], а недра горы оказываются столь текучими, что герой чувствует себя в земных толщах как на плывущем плоту, заходящем в поворот реки. [Там же, с. 400].

Порой кажется, что именно пространство в романах Иванова является субъектом действия, а герой, скорее, предстает его инструментом. В романе «Золото бунта» автор неоднократно повторяет мысль о том, что есть общая народная судьба, и она связана с пространством, являясь едва ли не его производной. Есть замечательный момент в романе, когда Осташа, следя за руслом реки, мысленно «мерит углы и расстояния», мгновенно рассчитывая, как провести барку, следуя векторам сил стремительно несущейся в каменных теснинах воды. Работа его опыта и интуиции в этот момент визуализируется: «пространство точно расчертилось тонкими светящимися струнами» [Там же, с. 512]. В сущности, это проявляются силовые линии пространства, его непрерывно ткущаяся ткань, в которую должна вплестись и душа человека. Этот момент, когда человек становится заодно с энергией пространства – «душа словно раскатилась по бурому полотенцу реки и медленно растворялась в просторе створов и широких поворотов» – становится высшей точкой самоощущения человека. О таких мгновениях, когда человек испытывает «редкое и дивное, бесценное и желанное, безошибочное чувство пути», чусовские сплавщики в романе говорят: «Душа ходом пошла...» [Там же, с. 579].

Человек должен вплестись в эту общую ткань, попасть на ткацкий станок судьбы, как попадает на него Осташа: «Вперившись глазами в створ, Осташа не чувствовал себя и не помнил, кто он. Сейчас в нем от себя самого ничего и не осталось. <...> Этим всегда и манил к себе сплав: в большом общем деле отринуть себя от себя и быть только тем, кем должно. Шалая вешняя вода всегда была живой. Она размачивала и расправляла искривленную душу, словно зачерствевший ремень. <...> Она влетала человека в упряжь судьбы туда, куда ему и предназначено, а не куда пришлось, не куда хотелось, не куда думалось нужно» [Там же, с. 501].

В этой перспективе очевидной становится основа впечатляющей ландшафтной образности Алексея Иванова. Если определять главное в художественной индивидуальности и мироощущении прозаика Иванова – следует сказать: он – поэт пространства.

Поэтому пространство разворачивается в романах Иванова не столько нарративно, в повествовании, сколько итеративно, в напряженных описаниях-переживаниях ландшафтных феноменов. Особенно дороги Иванову реки и горы. Гора представляет собой словно овеществленный сгусток, узел пространственной «ткани»:

жей» [Там же, с. 180]; «все вокруг будто мнется, еловые лапы передвигаются, искажаются, как нарисованные на холстине» [Там же, с. 379]; «малые дорожки сокращали путь вдвое-втрое. Они шли напрямик, срезая повороты, как иголка протыкает сразу несколько складок полотна» [Там же, с. 288]; «все кипящее полотно перебора спутанной белой пряжей раскатилось вниз из-под скалы [Там же, с. 548]; «цепочка кибиток то сокращалась, то подрастала, но караван горной стражи по-прежнему упрямо и неспешно катился вниз по Чусовой, вниз по извилистым складкам пространства» [Там же, с. 355]; «стрежень заваливался направо и бил темечком прямо в боец Шайтан. Сила течения словно сгрудила скалу в складки, как голенище сапога» [Там же, с. 500]; «воздух мотался <...> как бельё на ветру» [Там же, с. 400]; «косынка пены и брызг полоскалась сзади по ветру, словно подвязанная под каменной челюстью скалы» [Там же, с. 501].

Стена Шихана напоминала измятую и выправленную бумагу. На ее выступах лежал снег, кое-где бурые пятна выжженных холодом лишайников. В громаде Шихана, угрюмо нависшей над долиной, было что-то совершенно дочеловеческое, непостижимое ныне, и весь мир словно отшатнулся от нее, образовав пропасть нерушимой тишины и сумрака. От этой тишины кровь стыла в жилах и корчились хилые деревца на склоне, пытающиеся убежать, но словно колдовством прикованные к этому месту. Шихан заслонял собою закатное солнце, и над ним в едко-синем небе горел фантастический ореол.

– Шихан – это риф пермского периода, – пояснил Служкин. И это слово «риф» странно было слышать по отношению к доисторическому монолиту, который на безмерно долгий срок пережил океан, его породивший, и теперь стоит один посреди континента и посреди совершенно чуждого ему мира, освещаемого совсем другими созвездьями [Иванов, 2003, с. 122-123].

Здесь, в описании шихана, у Иванова органично соединились пластически живописная достоверность в передаче облика ландшафтного объекта – с глубоким символизмом, эмоционально сильное переживание – с интеллектуальной рефлексией. Эффект визуальной убедительности лаконично создан несколькими словами – нетривиальным и зрительно точным сравнением поверхности скального гребня с мятой бумагой. Оно дает представление одновременно и о рельефе, и о цвете каменной стены. Снег на каменных выступах, бурые пятна лишайников – детали, которые довершают картину.

Впрочем, в описании шихана преобладает как раз то, чего увидеть нельзя. Каменная стена шихана здесь, перед нами, но одновременно она в каком-то ином, потустороннем, пространстве – от привычного нам мира она отделена пропастью тишины. В описании решительно главенствует необыденное и интенсивное переживание ландшафтного феномена. Это чувство ищет выражения в нагнетании гиперболизированных и эмоционально насыщенных определений: в шихане есть что-то непостижимое, дочеловеческое, колдовское, вызывающее ужас, от чего кровь стынет в жилах.

Для определения природы этого переживания (а оно и формирует образ шихана) уместно обратиться к понятиям феноменологии религии, развитым в исследованиях Рудольфа Отто и Мирча Элиаде. Переживание, пронизывающее описание ландшафта в романе Иванова, подобно чувству ветхозаветного Иакова, пережитому им на пути из Вирсавии в Харран. То место у города Луз, что он принял за обычный укромный уголок, где можно переночевать, положив камень в изголовье, оказалось не чем иным, как «вратами неба». После ослепительного видения лестницы, соединившей землю и небеса, место его ночлега предстало перед потрясенным Иаковом в своем подлинном виде: «Как страшно сие место!» (Бт. 28: 17). Так и в описании шихана у Иванова мы имеем дело с чувством ужасающей тайны – *mysterium tremendum*. Это нуминозное переживание¹. Оно освещает глубинную, непостижимую и повергающую в трепет суть предмета, открывает в Шихане не простой ландшафтный феномен, а явление кратофании: шихан – это манифестация сверхъестественной вневременной мощи земных недр². Поэтому в за-

¹ Термин *нуминозный* (от лат. *numen* – воля, воля или могущество богов, божество, величие) использовали при описании иррациональных переживаний М. Элиаде и К. Юнг. Термин был введен немецким теологом Рудольфом Отто в книге «Священное» (1917), где он исследовал опыт непосредственного восприятия сверхъестественного в различных религиях, находя в нем первооснову религиозного сознания. Нуминозным Отто называл опыт переживания присутствия чего-то подавляющего своим величием и мощью, того, что властно захватывает человека смешанным чувством ужаса и восторга.

² Кратофания – явление сверхъестественной силы в виде выдающегося природного феномена. Это понятие в описании религиозного опыта использует М. Элиаде. Ср.: «Любая кратофания или иерофания преобразует место, где происходит, и оно, до того простое, пустое, ничего не значившее – профанное, становится священным» [Элиаде, 1999, с. 251]. Обычные места кратофании – скалы, камни, другие выдающиеся детали ландшафта.

вершении описания каменная стена осеняется космическим сиянием ореола-нимба.

Стоит обратить внимание на то, что в описание шихана словом героя введен элемент геологического комментария. Шихан определяется в категориях научной таксономии как остаток древнего рифа. Но рациональное знание несколько не демистифицирует предмет. Оно и не берется его объяснять, а, напротив, поддерживает мистику предмета тем, что никак не соотносится с непосредственным опытом видения – по контрасту.

Переживание ландшафта у Иванова даже не священное, но именно нуминозное – вне нравственности и вне рационализации. (Рудольф Отто полагает, что *священное* предполагает нравственный предикат – доброе, подчиняющееся моральному закону; тогда как *нуминозное* подразумевает «священное минус его нравственный момент, и, стоит добавить, минус его рациональный момент вообще» [Отто Рудольф, 2008, с. 12]). Отсюда – чувство мистического, фантастического, ощущение ауры мифологизма даже там, где речь не идет о конкретной мифологии. Описательной, идентифицирующей, по справедливому замечанию В.И. Тюпы, была архаическая доповествовательная форма мифа: «Мифологическая природа, будучи непосредственной формой человеческого бытия, нуждалась в опознании ее, а не в рассказе о ней» [Тюпа, 2002, с. 8]. Ведь миф, по характеристике О.М. Фрейденберг, «был всем – мыслью, вещью, действием, существом, словом», тогда как наррация, сохранив «весь былой инвентарь мифа», сделала его «персонажем, сценарием, сюжетом, но не самой “предметной” (протяженной) и “зримой” природой, нерасторжимой с человеком» [Фрейденберг, 1978, с. 227–228].

То, что в описаниях пространства Иванов склонен не к повествовательному развертыванию, но к констатирующему «схватыванию» референтного содержания через сосредоточенное описание или рассуждение, тоже приближает его к лирике: поэтическое мировосприятие близко мифологическому сознанию.

В каждом романе Иванова есть эпизод потрясенного созерцания горы как явленной силы, миг дивинации, откровения. В «Сердце Пармы» это Гляденовская гора, в романе «Географ глобус пропил» встреча с Шиханом, в «Золоте бунта» – Костер-гора.

В «Золоте бунта», оглянувшись на землянку дырника Веденя, Остаха – здесь автор подчеркивает реакцию героя – «попятился, отвалив челюсть» [Иванов, 2006, с. 197]. То, что он увидел, выходило за рамки всех его представлений о естественном и нормальном порядке вещей, было запредельным и повергало поэтому в ужас: «Над убогой хибарой, вкопанной в склон горы, в небо возносились чудовищные утесы. Они были заостренные, как ножи, чугунно-серые, отвесные и дикие. <...> Какие силы отесали эту гору, как кол, и расщепили острие? Какой ужас поднял дыбом каменные космы? Взгляд, продолжая могучий рывок зубцов, улетал в остывшее синее небо. Оно опасно нависло над горой, как перевернутый омут, на дне которого блекло отсвечивала серебряная вогульская тарелка солнца» [Там же, с. 197].

За зубцами скал на вершине горы находится древнее вогульское святилище (вогулами на Урале русские называли народ манси). В описании Костер-горы страшная тайна горы усугублена еще одной выразительной деталью. Ночью, проснувшись от неприятного ощущения скользящих по лицу теней, Остаха видит, как на вершине горы беззвучно плещется «мертвый огонь» – «огромный и яркий синий свет» [Там же, с. 208]. Это потерявший душу дырник Веденей служит на древнем капище.

Костер-гора – откровение священного. Но это чужое священное. Это образ вогульского мира. Мира таинственного и ужасающего, сопрягающего в единство небо и рвущиеся вверх дикие скалы. Иванов строит описание Костер-горы в неясной, но очень вероятной ориентации на многофигурные конические композиции

звериного стиля. Над рвущимися с земли вверх скалами собирается небесный свод как перевернутый омут, и в центре его оказывается солнце – вогульское серебряное культовое блюдо¹. Это модель целого мира, мира чужого, инокультурного, но прочно укорененного в почве. Гора описана здесь не только как узел пространства, ландшафтный феномен. Она предстает как иерофания – явленная в скалах иррациональная демоническая мощь.

В недрах другой горы, Вайтлугиной, Осташа переживает и другое потрясающее откровение. Когда Осташа мечется в обрушивающейся штольне и понимает, что выхода нет, он бросается на колени с молитвой, и в это мгновение, совсем по-гоголевски (вдруг стало видно далеко во все концы света), ему разом открывается весь мир: «Осташа встал на колени и вдруг как-то необыкновенно ясно увидел весь мир от неба до пекла – может, это душа воспарила из тела?.. Где-то наверху, высоко-высоко, сияло яркое зимнее солнце. Под ним на покатых горах, меж которых застыли ледяные реки, мохнатился и пушился снежный лес. Под снегами сплетались узловатые корни деревьев и трав и спали медведи. А под корнями и под медведями лежала немая толща земли, сначала – плодородной, потом – мертвой; и уже под этой толщей в последней складке пустоты стоял на коленях он, Осташа, маленький человечек» [Иванов, 2006, с. 403].

Здесь разворачивается в глубоко индивидуальном воплощении известная (трехуровневая) мифологема мировой горы: мир богов, духов, а посередине – человеческий род.

Осташа переживает леденящий ужас заживо погребяемого («вопящая жуть копьем медленно пронзила живую, бьющуюся душу»), но его молитва возносится к началу этого мира, что «выше лесов, выше неба, выше солнца». Над всем в этом мире есть Бог, и Он услышал и помог, вывел из бездны наружу. Мир, который увидел Осташа в своем пещерном видении, – это его родной Божий мир, «ладно устроенный»². Иванов и строит описание, чуть стилизуя его в духе иконописного изображения едва ли не в нарядной палехской стилистике: с горой, лесами, спящими медведями и открытым глазу чревом горы, где Осташа – как Иона в чреве китовом. Прямая ориентация Алексея Иванова в этом эпизоде на библейский текст не исключена. Ср.: «К Господу воззвал я в скорби моей, и Он услышал меня; из чрева преисподней я возопил, и Ты услышал голос мой. Ты вверх меня в глубину, в сердце моря, и потоки окружили меня, все воды Твои и волны Твои проходили надо мною. И я сказал: “Отринут я от очей Твоих, однако я опять увижу святой храм Твой”. Объяли меня воды до души моей, бездна заключила меня; морскою травой обвита была голова моя. До основания гор я нисшел, земля своими запорами навек заградила меня. Но Ты, Господи Боже мой, изведешь душу мою из ада. Когда изнемогла во мне душа моя, я вспомнил о Господе, и молитва моя дошла до Тебя, до храма святого Твоего. Чтущие суетных и ложных богов оставили Милосердного своего, а я гласом хвалы принесу Тебе жертву; что обещаю, исполню: у Господа спасение! И сказал Господь киту, и он изверг Иону на сушу» (Ион.1:1–16, 2:1–10). Характерно, что в описании обрушения штольни присутствуют водные мотивы, уподобляющие земные недра водным хлябям. Горные породы начинают течь, свод пещеры обвисает, как мятый парус.

¹ Об употреблении серебряных блюд в культовых обрядах упоминается в другом месте романа в реплике вогула-колдуна Шакулы: «Шаманы на капищах Лосю под копыта серебряные блюда подкладывают, по четыре. Блюда те еще предки наши на меха выменивали» [Иванов, 2006, с. 396]. Имеются в виду предметы сасанидского серебра, во множестве обнаруженные в Верхнекамье.

² Ср.: два мира – два солнца: в небе-омуте «блекло отсвечивала серебряная вогульская тарелка солнца» [Иванов, 2006, с. 197]; «где-то наверху, высоко-высоко, сияло яркое зимнее солнце» [Там же, с. 403].

Помимо Вайлугиной и Костер-горы, в связи с которыми, на вершине второй и в недрах первой, Осташа переживает откровения, в горном пространстве романа выделяется еще одна гора – боец Дождевой, с которой также, но несколько по-иному связан момент откровения.

Боец Дождевой символически обособлен от горного пространства романа – это часть родного пространства героя. Рядом с ним расположена Кашка, родная деревня Осташи. Потому он, сплавщик, и не боится «самого свирепого на Чусовой» Кашкинского перебора у подножия Дождевого, что знает «пути сквозь него лучше линий на своей ладони» [Иванов, 2006, с. 548]. В виду бойца протекает вся жизнь героя. На нем шли опасные детские игры, у подножия бойца Осташа чуть не утонул в детстве, «один лишь засыпанный снегом Дождевой <...> слышал Лушину мольбу о помощи» [Там же, с. 268], и отец Осташи не успел прийти воспитаннице на помощь.

Облик знакомого с детства бойца изменился внезапно – после того, как по Кашке пронеслась вакханалия насилия, раскованного пугачевщиной: «подменыши» братья Гусевы изуверски извели семью соседей Осташи и сожгли их усадьбу. Тогда Дождевой стал виден весь от осташиного дома, «но сделался он каким-то укоряющим и грозным, будто библейская скрижаль, на которой был написан закон, что попрали Гусевы» [Там же, с. 83].

Далее лейтмотивом описания Дождевого становится очевидная отсылка к Синаю, где Яхве открыл десять заповедей, и Моисей высек их на каменных скрижалях. Суровый, непреклонный, никому ничего не прощающий, Дождевой смотрит «с апостольским укором» и держит над миром каменные скрижали¹. В той же роли святой горы боец появляется в финальной сцене романа, когда Осташа нарекает сына Петром. Здесь «суровый боец Дождевой смотрел сквозь окно на Осташу, а Осташа смотрел на Неждану, кормившую грудью младенца. И в памяти Осташи плыли, как барки, чеканные и огненные слова: «И Я говорю тебе: ты – Петр, и на сем камне Я создам Церковь мою, и врата ада не одолеют ее» [Там же, с. 699]. В этой сцене каменные скрижали Дождевого становятся залогом новой веры.

«Учительная», «апостольская» роль бойца Дождевого не уникальна, напротив, она проявляет принципиальный момент поэтики пространства и, шире, идейного строя романов Алексея Иванова, в которых земля, ландшафт – это едва ли не определяющее начало для жизни человека в истории.

Литература

- Александров Н. Не все то золото... // Известия. 2005. 22 сентября.
Быков Д. Сплавщик душу вынул, или В лесах других возможностей // Новый мир. 2006. № 1.
Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002.
Иванов А.В. Географ глобус пропил. М., 2003.
Иванов А.В. Золото бунта. СПб., 2006.
Кукулин И. Героизация выживания. Социальные фобии в современном русском романе // Новое литературное обозрение. 2007. № 86.

¹ Ср.: «тускло белел над долиной развернутый каменный складень бойца Дождевого, под которым, как судьба у ног пророка, бурлил Кашкинский перебор» [Иванов, 2006, с. 90]; «белой скатертью застелилась Чусовая. Только боец Дождевой все так же упрямо и сурово держал свои доски с письменами над миром, который не умел читать» [Там же, с. 448]; «на правый берег вышел боец Дождевой – все такой же суровый, непреклонный, неприступный... И от его апостольского укора Чусовая корчилась и билась, как в падучей. Дождевой словно бы угрюмо встал над рекой на отчитку, и река заколотилась, одержимая ташами, как бесами» [Там же, с. 548].

- Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003. Т. 1.
Пастернак Б.Л. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 4.
Отто Рудольф. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным. СПб., 2008.
Тюпа В.И. Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. 2002. № 5.
Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
Элиаде М. Трактат по истории религий. СПб., 1999.