

УДК 821.161.1.09

## ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОППОЗИЦИИ РОМАНОВ В. БЕЛОВА («КАНУНЫ», «ГОД ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМА», «ЧАС ШЕСТЫЙ»)

© 2010 Я.В. Сальникова

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 6 ноября 2009 года

**Аннотация:** *Статья посвящена особенностям организации художественного пространства в романах В. Белова. В центре внимания стоят пространственные оппозиции и связанные с ними мотивы и топосы, выводящие на смысловой уровень текста. Основными у писателя являются оппозиции: «вертикальное — горизонтальное», «внешнее — внутреннее», «расширение — сужение», «пустое — наполненное», «реальное — искажённое». Эти понятия отражают основную оппозицию всего творчества В. Белова «лад—разлад».*

**Ключевые слова:** *художественное пространство, пространственные оппозиции, мотив, топос.*

**Abstract:** *Clause is devoted to features of the organization of art space in novels of V. Belov. In the center of attention spatial oppositions and the motives connected with themes and toposes, removing on a semantic level of the text stand. The most important for the author are oppositions: «vertical — horizontal», «external — internal», «expansion — narrowing», «empty — filled», «real — deformed». These spatial concepts reflect the basic opposition of all creativity of V. Belov «harmony- dissonance».*

**Key words:** *art space, spatial oppositions, motive, topos.*

Категории художественного пространства и времени имеют богатую историю изучения в отечественном и зарубежном литературоведении. Эти понятия тесно связаны с художественным миром литературного произведения в целом. Художественный мир, существуя в пространственно-временных рамках, «предопределён авторской точкой зрения» [1, 8], воплощает идеологию автора. В данной статье мы проанализируем художественное пространство трилогии В.И. Белова «Кануны» [2], «Год великого перелома» [3], «Час шестой» [4] и определим, как эта категория выражает модель мира писателя.

В литературоведении существуют различные способы дифференциации пространства текста, но все они, так или иначе, отталкиваются от реалий окружающего мира, т. е. от реального

пространства. Следуя классификации Р.А. Зобова и А.М. Мостепаненко, одним из основополагающих можно считать концептуальный уровень произведения, который отображает то историческое пространство и время, в котором протекают изображённые в книге события [5]. Так, каждый из трёх романов имеет подзаголовок, отсылающий нас к определённому времени: Кануны — Хроника конца 20-х годов, Год великого перелома — Хроника начала 30-х годов, Час шестой — Хроника 1932 года. Само определение романов — хроника («запись исторических событий в хронологической последовательности» [6, 1323]), — акцентирует внимание на конкретно-исторической основе произведений. В тексте романов мы также находим указания на реальные исторические события и политические коллизии (27 мая — утверждение проекта Камско-Печёрского канала, 13 июля XVI Съезд, утверждение Сталиным президиума),

цитаты из литературных произведений («Божественная комедия», чтение Сталиным книги о Французской революции, трагическая история образования Галактионовой пустыни в Вологде в 1612 г.), документальные вставки (постановления ВЦИК, секретные спецсводки, протоколы заседаний, газетные статьи). Надо отметить, что существование особого художественного пространства не сводимо к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального мира [7, 251], поэтому мы делаем акцент на перцептуальном уровне текста [5; 8], который напрямую связан с формированием художественного образа, аккумулирующего смысловое ядро произведения.

Субъективный (или перцептуальный) уровень включает в себя различные виды художественного пространства и пространственных оппозиций: визуальное (физическое) — гипотетическое (ментальное) пространство (Л.О. Чернейко [9]), точечное — линейное, плоскостное — объёмное, горизонтальное — вертикальное, направленное — ненаправленное, открытое — замкнутое, пустое — полное (Ю.М. Лотман [7]). Одной из основных бинарных оппозиций романов В.И. Белова можно считать вертикаль — горизонталь. Жизнь крестьянина связана с огромными, необъятными просторами, действие произведений происходит на фоне непроходимых лесов, полей, рек и озёр. Наиболее часто при описании картин природы автор использует эпитеты: широкий, безграничный, бескрайний, нескончаемый, просторный, бесконечный и т. д. Н.А. Бердяев, анализируя «географию русской души», утверждал, что в психологию русского народа вошли безграничность государства и безграничность полей. «Широк русский человек, широк как русская земля, как русские поля» [10, 280]. Но с другой стороны, «русская душа ушиблена ширию», пространства, находясь внутри души, имеют над ней огромную власть [10, 280]. Так рождается чувство страха перед бескрайностью: Павел, находясь на мельнице, боится взглянуть вперёд [2, 313]; Прозоров, гуляя по лесам и полям, понимает, что жизнь и мир намного шире человеческого мировосприятия, это понимание приносит ему внутренний разлад, неудовлетворённость [2; 260, 195-196].

Г. Гачев в книге «Национальные образы мира» также говорит о том, что первое, определяющее лицо народа — это природа, среди которой он вырастает. Здесь коренится и образный арсенал литературы, обычно очень стабильный: для России свойственна ширь, ровная гладь, даль, горизонтальные тяготения; основными являются образы движения — дорога, Русь-тройка, Медный всадник, железный поток, бронепоезд [11; 47, 117]. Герои Белова чувствуют себя единым целым с окружающим миром. Павел Рогов ищет в лесу

успокоение [2, 330], родная земля приносит душевное равновесие («Сердце его сильно и глухо бухало напрямиком в тёплую землю, и казалось, что земля отзывается на эти удары» [4, 33]), Прозоров на охоте перестаёт ощущать самого себя, сливаясь с окружающим миром [2, 255], дедко Никита уходит жить далеко в лес подальше от жестокого и безбожного мира людей. Но окружающее природное пространство открывает свои двери только тем, кто чист сердцем и помыслами, кто живёт в мире по нравственным законам. Мир откликается на проблемы таких людей, предупреждает о надвигающихся опасностях (первая встреча Серёжи с беглецом Павлом: «Высокие сосны тревожно шумели, канючила в кустах какая-то птица» [4, 27]; попытка вступления в колхоз Ивана Никитича Рогова — земля покрывается «холодным и белым снежным саваном» [2, 447]). А братьев Сопроновых, Микулина, представителей местной власти мы, наоборот, не встретим на фоне широких картин природы. Более того, организованные поиски сбежавшего из заключения Павла наталкиваются на жёсткое сопротивление: начался дождь, лес гудел вокруг заблудившихся «охотников» будто вселенский потоп, ветер без усталости давил на них [4, 89-90].

Пространственную горизонталь жизни героев образуют несколько основообразующих мотивов: мотив запаха, воздуха и мотив тишины. Запахи сопровождают героев на протяжении всего повествования: они помогают определить время («Запахло у дворов молоком, мокрым навозом и коровьим помётом... С поля ещё тянуло запахами полуденной жары и сена...» [2, 245]) и место («Пахло головешкой, крапивой да испаренным веником, видимо, чья-то баня чернела в двух шагах» [2, 248]) происходящего, навевают определённые воспоминания («Запах черёмухи... разбудит стариковскую память, одурманит и расстроит юное сердце» [3, 354-355]), становятся неотъемлемой частью образа (Микулину дыхание Палашки напоминает осенний запах [2, 395], для Шустова кофта умершей жены пахнет далёкой родиной, отцовским домом, семейным счастьем [3, 465]). Мотив воздуха, пересекающийся с мотивом запаха, во многом антиномичен. Воздух, имеющий общий символизм... с ветром, означающий духовную жизнь, свободу, чистоту [12, 45], реализуется у Белова в образе целебного «райского воздуха», рождающегося «при встрече земных и небесных потоков и отнюдь не на каждом месте, а лишь на каком-то избранном самим Господом...» [3, 44]. С другой стороны, мы наблюдаем негативное значение: грозное удушье, отсутствие воздуха становятся предвестниками беды (например, душный воздух перед арестом Прозорова [2, 256-257]).

Другой наиболее часто повторяющийся мотив трилогии — мотив тишины. «В русской литературе молчанье приветствуется как миг благостный, когда совершается таинство высшего общения и глубочайшего взаимопонимания и людей, и природы, и всего» [11, 147]. И.Е. Есаулов отмечает, что в русской духовной традиции благо — это «аскетический отказ от вербализации», русское молчание (тишина) — это «состояние должной духовной сосредоточенности» [13, 128]. В произведениях В.И. Белова колдовская, необъятная тишина рождается в лесу [2, 99; 4, 47], распространяется по деревне перед общими праздниками [2, 37]; тишина может быть радостной [3, 105; 2, 333], может быть горькой [2, 347] и мертвецкой [2, 442]; разрушая все измерения, тишина может создавать пространственную воронку, попадая в которую, человек начинает задумываться о первоосновах бытия [2, 225], а с другой стороны, тишина рождает одиночество [3, 274], предвещает недоброе [2, 371].

Для понимания горизонтального пространства трилогии важной является оппозиция «пустота» — «наполненность». Состояние пустоты — имманентное качество внутреннего мира некоторых героев. Пустота, тревога [2, 209], опустошающее бессилие [2, 213] — постоянные спутники Игната Сопронова, в его доме даже «ходики на стене отстукивали пустые секунды» [2, 220]. Прозоров в поисках смысла жизни стал равнодушен к себе и к окружающему миру. У него на душе пустынно и тяжело, да и дом его пуст и безмолвен [2, 224]. Потеря почти всей семьи стирает у Шустова границу между «многодневным отчаянием и полным безразличием ко всему миру», горе полностью опустошает его [3, 461]. Рождающую одиночество пустоту может заполнить присутствие другого человека. Так у Белова появляется категория соборности. В.И. Даль даёт следующую дефиницию этому понятию: «Соборно — вообще, сообща, общими силами, содействием, согласием» [14, 20]. Действие общими силами, помощь друг другу испокон веков были на Руси. Отражением этого единства в романах можно считать «помочи»: всей деревней помогают рубить Павлу лес для мельницы («Кануны»), ставят новую печь для мироновского семейства («Час шестый»). Н.С. Балащенко отмечает, что в творчестве Белова главным является тип «соборной личности», которая реализует своё «я» через потребность жизни для других, через видимое и невидимое единение с другими людьми [15]. Герои находятся вместе в праздниках, в буднях (вся деревня искренне радуется возвращению Евграфа Миронова из тюрьмы [4, 7]), в работе (Серёжа первый раз молотит рожь, вдруг его молотило слилось с общим стуком, и он сразу же ощутил какую-то удивительную лёгкость

[2, 309]). Важно чувствовать, что ты не один, это рождает ощущение защищённости. Но такое согласие возможно только в том случае, если люди честны друг перед другом. Поэтому Судейкин собирается рассказать всем людям о том, что именно он, а не Павел, подпёр в бане Сопронова [3, 252]. Пришедшие времена тем и оказываются страшны, что они приносят разобщённость, разделяют людей на «тех» и «этих». Данило Пачин так даёт характеристику этому смутному времени: «Некуда сунуться, не с кем посоветоваться. Раньше хоть в церкву, к попу можно было сходить ежели что, либо *в миру* [курсив мой. — Я.С.] душу облегчить. Нынче церква под замком... а мир — что мир? Дожили до того, что стали друг дружку бояться, готовы и сами себя загрызть...» [2, 401].

Пространственная вертикаль также амбивалентна. С одной стороны, герои страшатся «непознаваемой страшной безбрежности» [2, 253] неба, с другой стороны, небесная, солнечная глубь рождает полноту жизни [2, 260], чистое небо становится символом ясности души, внутренней гармонии. Г. Гачев говорит о том, что мировая вертикаль является герою русского космоса иногда — и «тогда это грандиозное (ибо редкое) событие прозрения» [11, 120]. «Гроза... уходила всё дальше... Половина неба *очистилась* [курсив мой. — Я.С.], обнажая зеленоватые звёзды» [2, 260], Прозоров сразу ощутил чистоту и радость мира, в таком состоянии остаётся только улыбнуться своим невздам. Дорога Павла домой с лесозаготовок манит и завораживает. «Домой! Будь что будет...» Небо прояснилось и засинело, раскрылось ясно и всеохватно [3, 303].

В тексте трилогии существуют ситуации, в которых горизонтальный и вертикальный топоры соединяются, образуя пространство нового уровня. Земля и небо, низ и верх расширяются до уровня всего мира, Космоса. Пример этого мы находим на первых страницах романа «Кануны» в бытописании Носопыря. Кривой Носопырь лежит в своей бане и во сне думает свои вольные думы. Он слушает себя и дивится: «Долог, многочуден мир, по обе стороны, по ту и по эту» [2, 5]. Мир, представляемый героем, — это его деревенская баня, воспоминания о его семье, это образ всей Руси («Русь печи топит. Надо и мне» [2, 8]), сочетающий в себе христианские представления о Боге в белой хламиде (правда, похож он на «старика Петрушу Ключина, хлебающего после бани тяпушку из толокна» [2, 5]) и боговом воинстве на белых конях с языческим миром, представителем которого является шутник баннушко. Так, небольшая точка пространства, баня героя, расширяется сначала до уровня всей Шибанихи («Носопырь огляделся. Вверху, на горе, десятками высоченных белых домов исходила к небу родная

Шибаниха» [2, 8]), потом до уровня всей Руси, затапливающей печи, и до уровня мира («Месяц висел высоко над белыми крышами. Ещё выше роились, уходили друг за другом в запредельную даль скопища звёзд» [2, 9]). А затем пространство снова сужается до мировосприятия Носопыря, который решает, в какую избу ему идти. Перед нами встаёт «устойчивое, выработанное тысячелетиями мироощущение», «образ крестьянской вселенной» [16, 365]. А.Ю. Большакова, рассматривая образ деревни в литературе как архетипическую, сквозную модель, утверждает, что многоуровневая структура архетипа Деревня выстраивается от индивидуально-личностного опыта, «через коллективный опыт деревенского сообщества, к обобщённо-символическому уровню, на котором образ Деревни вырастает до символа всей России, родины» [17, 16]. Начиная с Пушкина, Тургенева, Григоровича, Некрасова, Л. Толстого, Чехова, Бунина и т. д. — «такая структура сохраняется и развивается вплоть до современных произведений деревенщиков» [17, 16].

Мотив расширяющегося и сужающегося пространства, неоднократно встречающийся в тексте трилогии, необходим автору в нескольких случаях. Во-первых, жанровая отнесённость произведений к романам-хроникам обязывает использовать подобные, в какой-то степени кинематографические, приёмы для создания наиболее объёмных картин мира, расширяющих перспективу происходящего. Например, долго не наступает утро, «рассвет словно застрял где-то далеко-далеко от болотной избушки, от всей этой бесконечной тайги и, может быть, от всей России» [4, 90]. Или «и ходила осень по русской земле... как ходит странная баба непонятного возраста»: белосинее небо, просторные поля, мокрый широкий ветер. Казалось, не будет предела этим лесам [2, 293–294]. Во-вторых, для обобщения, для того, чтобы раздвинуть пространство деревни до уровня национального, всего мира, как в примере с размышлениями Носопыря. «Глядя на мир глазами даже одного из крестьян, Белов сумел вместе с тем открыть нам взгляд на мир именно «глазами своей национальной стихии, глазами своего народа» [16, 365]. В-третьих, эта пространственная оппозиция помогает выделить смысловую доминанту в той или иной ситуации. Рассмотрим эпизод смерти ольховского священника Ириней Сулоева. «... Умирающий лежал совсем близко от берёзовой зелени. Комната потеряла свою замкнутость [курсив мой. — Я.С.], свежий, пахнувший росой, но всё же сухой воздух веял вокруг... он так остро увидел перемещающуюся солнечную листву, оттеняемую синей бесконечностью неба! Это минутное сближение с бесчисленной листвой и безбрежностью синевы... обновили его и совсем обессилили, и он

ощутил смерть. Сейчас он ненадолго познал своё полное слияние с миром, он знал, что это *слияние* [курсив мой. — Я.С.] и есть *смерть* [курсив мой. — Я.С.]] [2, 274]. Так выявляется амбивалентность процесса растворения человека в окружающем мире. Абсолютный уход в бесконечность не имеет обратного пути — это смерть. Расширение границ земного пространства, соединение с безбрежностью помогает преодолеть последнюю боль, снимает трагизм и страх происходящего. Смерть отца Ириней воспринимается как переход в другое состояние. «Религиозный символизм изменяет образ смерти, предлагая возможность её восприятия как неотъемлемой стадии существования личности, во время которой происходит вознесение к бессмертию» [12, 342]. Но принять это всей душой может только по-настоящему верующий человек. В сердце шибановского священника, отца Николая Перовского (в деревне его называют «поп Рыжко» или «поп-прогрессист»), нет истинной веры, поэтому смерть отца Ириней рождает в его душе массу вопросов, сужая его личное пространство: «Но что это было? Он уже не мог ни объяснить, ни оформить в слова даже этот вопрос. Его сознание и вся его память *сужались* [курсив мой. — Я.С.], ограничивались и скапливались в пучок, направленный в одну точку...» [2, 275].

На стыке горизонтального и вертикального пространств находится линейное пространство, которое включает в себя «ахронные точечные локализации» [7, 253], устойчивые топосы. Дом, изба, печь, гумно, баня, мельница — это смысловые доминанты жизни крестьянина, вокруг которых строится вся жизнь и «которые греют человека на всех дорогах» [18, 4]. «Гумно — оно ведь тоже вроде родного дома! Вся жизнь мужицкая проходит в гумне или около» [4, 14]. Баня обладает волшебными целебными свойствами: в жаре проходят все хвори, отогревается и пробуждается душа [3, 246], Евграф Миронов в бане размякает душой и телом, сразу вытесняются колючие образы и горькие воспоминания [4, 9]. В «Ладе» В. Белов отмечает: «Родной дом, а в доме очаг и красный угол были средоточием хозяйственной жизни, центром всего крестьянского мира» [19, 125]. Изба, становясь первым осознанным и закрепившимся воспоминанием в жизни героев [2, 72], утверждается как «основной охранный хронотоп и символ» [20, 31]. Потеря родного дома — это разрушение крестьянской вселенной, уничтожение жизненного стержня. «Неизменность — свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения этого пространства» [7, 270]. Выселение раскулаченной семьи Орловых — одна из самых трагических сцен романа. «Подвода Орловых была уже в другом конце Шибанихи. За нею вдоль

улицы, зябко дрыгая лапами, бежал кот. Порой он останавливался и громко мяукал [2, 325]». Так за одну ночь рушились многовековые крестьянские судьбы [3, 266]. Дом, как отражение внутреннего пространства хозяина, характеризует больше всяких поступков. Например, «не каждый старик в Шибанихе помнит молодость... мироновской хоромины» [2, 23], или большой широкий дом Шустовых с «духом большого семейства» [2, 403]. А с другой стороны, дом Кеши Фотиева – пустая клетина, порожний хлев придавлены крышей, ворота не запираются [2, 26], да и неказистая печная труба одна дымит не вовремя [2, 310]. Для Павла жизненной точкой опоры также является мельница – причина ревности жены Веры, мечта и детище всей его жизни. В определённый момент они даже сливаются в одно целое: «Мельница потемнела, стала серебряной. Словно подёрнулась сединой, как голова бездомного плотника» [4, 35]. С мельницей у Павла связана одна из основных для всего творчества В.И. Белова категория «понятности». «Понятная земля» – «это и есть тот самый родной, ближний мир, в котором живут герои Белова» [21, 46], и мир этот «не только велик, но и *понятен* [курсив мой. – Я.С.], не только суров, но и милостив» [2, 339]. Мельница – часть этого пространства, поэтому она «так осязаемо близка, так дорога и *понятна* [курсив мой. – Я.С.]» [2, 314] для Павла.

Другой элемент, объединяющий вертикальный и горизонтальный вектор, – дорога. М.М. Бахтин считает, что значение хронотопа дороги в литературе огромно: редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги [22]. Через всё художественное пространство Белова, «по лесам и крестьянским полям, по подсекам и пустошам, по широким деревенским улицам стремится большая дорога» [3, 387], накапливая в себе боль и радость людей, память предшествующих поколений. В этом смысле дорога – место наслоения «временных перспектив, уводящих в даль родовой памяти» [17, 31].

«Для того, чтобы стать возвышенным, пространство должно быть не только обширным, но и направленным, находящийся в нём должен *двигаться к цели*» [7, 290]. Движение к цели является отражением внутреннего пространства, повороты судьбы по-разному сказываются на героях трилогии. Мало кому из них удаётся не изменять себе. Павел, Иван Рогов, Евграф Миронов твёрдо стоят на своём пути, куда бы ни сворачивала дорога жизни, их нравственные ориентиры остаются прежними. Они понимают, что сложившаяся ситуация в деревне и в стране – это дорога никуда. Страшным приговором звучат строки из Писания: «Жить будет добро, только жить-то будет некому...» [2, 429] В сложившейся

ситуации чувствовать себя комфортно могут люди, которых дедко Никита Рогов называет «тиллигрим». Гирин, Скачков, Меерсон, Сопронов не привязаны к месту, к людям, скитание по земле, «колёсная», «цыганская» жизнь – это форма их существования. Смутное время помогает Игнату Сопронову, обиженному на всех людей с детства, обрести себя. «Он готов на смерть за пролетарское дело. Они узнают ещё, кто такой Игнаха Сопронов, теперь он нашёл свою дорогу» [2, 127]. Но, по сути, партийное дело – это не дело всей его жизни, это возможность отомстить своим обидчикам. Его душевную пустоту заполняет самолюбие и страх силы. Человек с искажёнными ценностями, принимающий трудолюбие за жадность к наживе, доброту – за притворство и хитрость, жалостливую нежность к собственному сыну – за любовь, получая в руки власть, творит страшное. Но, несмотря на все злодеяния, Сопронов вызывает у Павла только жалость, да и глаза Игнахи – «бешеные, но жалкие, как у барана» [2, 331].

Другой пример «героя» своего времени – Арсентий Шиловский, который получает приказ участвовать в ликвидации преступного элемента. Так внешнее пространство сломало и полностью подчинило себе внутреннее пространство человека. Расстреливая «контриков», Шиловский подчиняется *чьей-то всецельной воле* [курсив мой. – Я.С.] и думает о том, что «кому-то надо...» [3, 21]. Этот *кто-то* меняет сознание героя: Арсентий предаёт одного из самых близких людей, сводного брата Петра Гирина, так, на всякий случай.

Но есть в трилогии герои, которым удаётся на своём жизненном пути обрести истину, обрести себя, не изменяя себе. Это бывший дворянин Владимир Сергеевич Прозоров и отец Николай Перовский. Жизнь Прозорова – это путь к прозрению, в этом смысле фамилия героя оказывается символической [23]. В начале романа «Кануны» Прозоров мягкотелый, нерешительный человек. Его размышления о мироустройстве и его месте в этом мире приводят к мысли о самоубийстве. По его мнению, на земле всё устроено «невывразимо глупо», даже окружающая природа, бездонное небо и необъятная земля, не способны заполнить внутреннюю брешь. По словам отца Иринея, Прозоров в гордых поисках истины уходит от неё всё дальше [2, 229]. Но в романе «Год великого перелома» перед нами новый, «нравственно обновлённый» Владимир Сергеевич. «Если раньше, в ту Ольховскую пору он ощущал собственную никчёмность, свою личную... нелепость, связанную с неверием в бессмертие души, то нынче... он ощутил нелепость внешнюю» [3, 35–36]. Прозоров тонко почувствовал сущность происходящих со страной изменений и обозначил их как огромную «мистификацию». Это знание и заполнило его внутреннюю пустоту.

Другой искатель себя – отец Николай Перовский. Мы узнаём его как попа-прогрессиста, попа Рыжко, знатного дебошира, любителя спиртного, карточных игр, драк. Но потом всё меняется. Оказавшись ссыльным в Прилуках, герой не подчиняется системе (отказывается от доносов, спасает подпольного батюшку), он начинает переосмысливать свою жизнь. Перовский никого никогда не боялся, не верил Его Святейшеству, верил себе, поэтому не стал читать патриаршее послание шибановским верующим. А теперь отец Николай задаёт себе вопрос: «Имел ли он на это право? Нет, не имел...» [3, 77]. Он жил так, как не может жить человек, облечённый духовным саном. Это привело Перовского к мысли о том, что «Богу не нужны такие, как он», «он продлевает свои дни предательством православия, подобно... обновленцам» [3, 78]. Эта тягостная мысль, полностью перечёркивающая предыдущую жизнь, рождает нового человека. Отец Николай говорит Ерохину и Райбергу: «Не верил, когда служил! Ныне властью духовной не облечен, но верую. За грехи и великое бесчестье Земли готов пострадать» [3, 83]. Это слова человека, нашедшего себя и смысл жизни.

Рассмотренные виды пространства и пространственных бинарных оппозиций являются отражением реальной действительности и создают реальное пространство текстов. Но есть в трилогии мотивы и сюжеты, которые, противостоя реальности, создают своё смысловое поле. Речь идёт о снах и искажённом пространстве. Сны у Белова во многом характеризуют человека, отражают его внутреннее состояние. Игнаха Сопронов видит во сне страшные, удушливые, нелепые, обрывочные картины; сон его тягучий, жуткий, тяжёлый, нудный [2; 201, 327, 372]; часто во сне он ощущает приближение припадка [3, 381]. Сны могут предвещать героям беду [2, 104; 4, 31], так появляется метафора «худой сон». В противовес этому есть «глубокий, облегчающий детскую душу сон» [2, 390], отрадный, многоцветный [3, 38], ясный сон, подкрадывающийся сладостной тишиной [4; 24, 74]. Глупая и неприкаянная жизнь Микулина рождает такие же сны: именно во сне ему приходит мысль подарить коня по кличке Уркаган Красной Армии [4, 73].

Мотив «дьявольского», искажающего реальную действительность, красной нитью проходит через всю трилогию. Впервые бесы видятся Никите Ивановичу: «”Беси, они и есть беси. Не надо с ними связываться, того и ждт...” А их становилось всё больше и больше» [2, 336]. Этот сон становится символом происходящего в деревне и во всей России. Порабощающая паутина быстро распространяется по земле: обложение непосильными налогами, раскулачивание, политика

партии, направленная на ускорение темпов коллективизации, разлучение семей, доносы, аресты, ссылки – всё это напоминает чью-то дьявольскую игру. «Бесы всё больше и больше входили в раж» [3, 14], неспроста именно 13 июля, в день 12 христианских апостолов, большевистский синклит, называемый пленумом, выбрал своих апостолов [3, 417]. В мире всё путается, становится с ног на голову. В романах есть герои, которым дано понять истинную сущность происходящего – это Прозоров, отец Николай Перовский, Ипполит. Прозоров чувствует, что становится «участником грандиозной мистификации», «великой свистопляски» [3; 40, 44-45], Ипполит говорит о том, что «в наказание за грехи Господь напустил на Россию революцию и полчища бесов» [4, 69]. Как назвать тех, кто в храме планирует провести митинг в честь 15-й годовщины, Новым Заветом разжигает костёр? Перовский без страха говорит Ерохину и Райбергу: «Вы антихристы, *перевёртыши* [курсив мой. – Я.С.]! Вы обратное отражение живых и верующих!» [3, 84] Так, приметой смутного времени становится абсурдное дробление цельного мира, перевёрнутость. Недаром Перовский в подтверждение своих слов подводит Райберга к зеркалу, символу «удвоения» действительности» [24, 223] и правды, «атрибуту таких отрицательных аллегорических фигур, как Гордость, Тщеславие или Похоть» [12, 111]. Мир превращается в «ядовитый кошмар действительности» [4, 35], от которого нельзя пробудиться, а люди – «в человеческую кашу» [4, 65]. Дьявольский ветер набирает силу, даже крылья одинокой мельницы Павла «неожиданно пошли в обратную сторону» [4, 93].

Трилогия В. Белова – это своего рода итог всего творчества писателя. В ранних произведениях автор задаёт вопросы: «Почему многие деревенские жители стремятся в город («Воспитание по доктору Споку»), а оставшиеся погибают от пьянства (повесть «Медовый месяц»), теряют семьи («Привычное дело»)? Почему исчезают с лица земли целые деревни («За тремя волоками»? Почему невозможно возвращение назад («Бескультурье», «Бобришный угор»)? Почему разрушается крестьянская вселенная, имеющая многовековую историю?» В жанре большой эпической формы автор с публицистической строгостью отвечает на многие вопросы. В романах мы слышим смелый голос писателя, который говорит нам о том, что гибель деревни, надлом «национального образа мира» связаны с разрушением внутреннего лада, начавшегося в эпоху коллективизации. «Кануны», первый роман трилогии, показывает нам советскую деревню накануне коллективизации, которая изначально не отталкивает деревенских жителей. Коллективный труд всегда приветствовался: многие крестьяне добровольно вступают в

коммуны, работают на основе совместных паёв, а ольховская льняная артель и маслоартель — удачный продукт «кооперации», гордость Ерохина. Первые части романа показывают, что у крестьянства нет недоверия к власти («Советская власть у нас одна!» [2, 147]), а перегибы на местах — это дело рук «своего же вора», Игнахи Сопронова, посланного дьяволом, а не исполкомом. Мужики жалуются: «Народ скажет, а Сопронов укажет... Время-то, вишь, ненадёжное» [2, 101]. Но даже в такой сложный момент все «концы в руках Сталина», который не бросит деревню на произвол судьбы. Поэтому искать правду, восстанавливать свои права герои отправляются в столицу, непосредственно к Калинину и Сталину.

По ходу развития событий общее настроение романа меняется, внутренний дискомфорт и разлад чувствуют не только мужики, но и представители местной власти. Секретарь губкома Шумилов никогда не сомневался в правоте партийного дела, но теперь в его душе появились противоречия, которые рождает непоследовательность правительственных директив. Продвижение партийного дела превратилось в «игру в бирюльки», в подшивку кляуз и ночные митинги. Финал романа «Кануны» задаёт тон двум последующим романам: отсутствие покоя и лада, равновесия плоти и духа в душе Никиты Ивановича Рогова, земля, покрытая белым снежным саваном, становятся предвестниками большой беды. «Год великого перелома» автор начинает с описания раскулаченной деревни Шибанихи, а потом расширяет границы повествования, охватывая всю Россию: тяготы украинских спецпереселенцев, жизнь административно высланных в Архангельске, переправа заключённых по Печоре, Соловки, строительство Беломорканала. Постепенное укрупнение происходящего усиливает тревогу, а в третьем романе предчувствие разлада превращается в осознание необратимости распространения «бесовской паутины». Те, кто в «Канунах» названы «путаниками», в «Годе великого перелома» — «перевёртышами», в романе «Час шестой» — «антихристами», разрушают устоявшийся порядок вещей, переворачивают мир с ног на голову. В контексте всех трёх романов становится понятен смысл названия последнего «Час шестой» (название последнего романа стало заглавием всей трилогии) и эпиграф к нему. «Бе... час яко шестой... тогда предаде Его им, да распнется... И неся Крест Свой, изыде Иисус на глаголемое лобное место, идеже пропяша Его» (Ин. 19, 14-18). Для России убийственный час шестой настал, предательство уже совершено, медленное угасание деревни — это постепенное разрушение всей России. Печально завершается хроника русских судеб, Шибаниха исчезает с лица земли. История деревни превращается в дурной сон.

Таким образом, организация художественного пространства трилогии выдвигает на первый план основную оппозицию всего творчества В.И. Белова: лад — разлад. Лад — это преемственная взаимосвязь всего, основа крестьянского мироустройства. Совместный земледельческий труд, ритмичность, соразмерность, гармония — вот основные составляющие «ладного» существования деревни. Взаимосвязь вертикального и горизонтального пространств рождает чувство защищённости. Необъятная земля, бездонное небо — это внешняя оболочка крестьянской вселенной, а внутреннее, ближнее пространство — изба с привычными запахами, близкие люди, присутствие которых необходимо чувствовать, работа на земле. Единение внешнего и внутреннего помогает идти своей дорогой, найти себя в сложном и не всегда понятном мире.

В трилогии Белов показывает деревню в период глобальных изменений, в многовековой, традиционный уклад врывается что-то новое, неизведанное. Но построить новое, полностью разрушив старое, нельзя. Уничтожение нравственного стержня ведёт к тотальной гибели всего. «Из этого правила исключений не существует» [4, 95].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Фёдоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П. Фёдоров. — Рига : Знание, 1988. — 465 с.
2. Белов В.И. Собр. соч. : в 5-ти т. Т 3. Кануны: Роман-хроника конца 20-х годов / В.И. Белов. — М. : Современник, 1993. — 448 с.
3. Белов В.И. Год великого перелома: Хроника начала 30-х годов / В.И. Белов. — М. : Голос, 1994. — 480 с.
4. Белов В.И. Час шестой: Хроника 1932 года / В.И. Белов // Роман-газета. — 1998. — № 10. — 95 с.
5. Зобов Р.А. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р.А. Зобов, А.М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л. : Наука, 1974. — С. 11-25.
6. Большой энциклопедический словарь / Под ред. А.П. Горкина. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Большая Российская энциклопедия; СПб. : Норинт, 1995. — 1456 с.
7. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // О русской литературе. — С-Пб. : Искусство, 1997. — 848 с.
8. Сухих С.И. Теоретическая поэтика А.А. Потебни / С.И. Сухих. — Нижний Новгород : КиТиздат, 2001. — 287 с.
9. Чернейко Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте / Л.О. Чернейко // Филологические науки. — 1994. — № 2. — С. 58-70.

10. Бердяев Н.А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века. Судьба России / Н.А. Бердяев. — М. : ЗАО «СВАРОГ и К», 1997. — 542 с.
11. Гачев Г. Национальные образы мира / Г. Гачев. — М. : Советский писатель, 1988. — 448 с.
12. Трессиддер Дж. Словарь символов / Дж. Трессиддер. — М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. — 448 с.
13. Есаулов И.А. Пасхальность русской словесности / И.А. Есаулов. — М. : Кругъ, 2004. — 560 с.
14. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4-х т. — Т. 4 : С—V / В.И. Даль. — М. : ОЛМА Медиа Групп, 2007. — 576 с.
15. Балащенко Н.С. Художественная концепция личности в творчестве В. Белова и В. Маканина 60–80-х годов : дис. ... канд. филолог. наук / Н.С. Балащенко. — Армавир, 2000. — 210 с.
16. Селезнёв Ю. Златая цепь / Ю. Селезнёв. — М. : Современник, 1985. — 415 с.
17. Большакова А.Ю. Феномен деревенской прозы / А.Ю. Большакова // Русская словесность. — 1999. — № 3. — С. 15-19.
18. Белов В. Чувство родины / В. Белов // Красный север. — 1940. — 27 марта. — С. 4.
19. Белов В. Лад: Очерки о народной эстетике / В. Белов. — Архангельск, Вологда : Северо-западное книжное изд-во, 1985. — 302 с.
20. Большакова А. Нация и менталитет: феномен «деревенской прозы» XXв. / А. Большакова. — М. : Комитет по телекоммуникациям и средствам массовой информации, 2000. — 132 с.
21. Лейдерман Н.Л. Современная русская литература : в 3-х кн. : Кн. 2 : 70-е годы (1968–1986) / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. — М. : УРСС, 2001. — 285 с.
22. Бахтин М.М. Время и пространство в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы. — 1974. — № 3. — С. 121-290.
23. Князева Т.В. Эпос крестьянской жизни в творчестве В.И. Белова ( повесть «Привычное дело», романы-хроники «Кануны», «Год великого перелома», очерки «Лад» ) : дис. ... канд. филолог. наук / Т.В. Князева. — Самара, 1997. — 227 с.
24. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. — М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. — 608 с.

*Сальникова Я.В.*  
 Воронежский государственный университет.  
 Аспирант филологического факультета, кафедры  
 теории литературы и фольклора.  
 e-mail: belovolenko@mail.ru

*Salnikova J.V.*  
 Voronezh State University.  
 Post-Graduate, Department of the Theory of the  
 Literature and Folklore.