

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Уральский государственный педагогический университет»
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации
Кафедра литературы и методики её преподавания

ОБРАЗ РУССКОГО СЕВЕРА В ПРОЗЕ ЮРИЯ КАЗАКОВА

Выпускная квалификационная работа

Квалификационная работа

допущена к защите

Зав. кафедрой

д а т а

подпись

Исполнитель:

Гафеева Лариса Юрьевна,

обучающийся РЛ-51Z группы

подпись

Руководитель:

Тагильцев Александр Васильевич,

канд. филол. наук, доцент

подпись

Екатеринбург 2019

СОДЕРЖАНИЕ

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	3
<u>ГЛАВА 1. ОБРАЗ ПОМОРСКОГО СЕВЕРА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ЮРИЯ КАЗАКОВА</u>	7
<u>1.1. Творчество Юрия Казакова в исследованиях литературоведов и критиков</u>	7
<u>1.2. Тексты о Севере в творческом наследии Юрия Казакова</u>	12
<u>ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В СЕВЕРНЫХ РАССКАЗАХ ЮРИЯ КАЗАКОВА</u>	20
<u>2.1. Художественное пространство и время в литературоведении</u>	20
<u>2.2. Художественное пространство и персонажи Поморского Севера в рассказах Юрия Казакова</u>	28
<u>2.3. Время в северных рассказах Юрия Казакова</u>	69
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	76
<u>СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ</u>	79

ВВЕДЕНИЕ

*Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом.*
А.С. Пушкин.

Имя Юрия Павловича Казакова сегодня упоминается не часто. Мало кто знает и помнит творчество этого талантливой писателя, всю свою жизнь прожившего в Москве и написавшего немало удивительных рассказов. При жизни Юрия Казакова было издано около десяти сборников его рассказов. Кроме этого, Казаков написал множество эссе и очерков, в том числе и о знаменитейших русских прозаиках (М.Ю. Лермонтове, С.Т. Аксакове, поморском сказочнике С.Г. Писахове). Юрий Казаков много переводил, благодаря ему на русский язык были переведены романы казахского писателя А.К. Нурпеисова. В 1970 году в Италии Юрию Казакову была присуждена Дантовская премия. В последние годы жизни Казаков писал мало, и большинство его замыслов так и осталось в виде набросков. Некоторые произведения писателя были изданы уже после его смерти. В честь Юрия Павловича Казакова учреждена литературная премия в России – за лучший рассказ. На улице Арбат, д.30 расположена мемориальная доска писателя. Литературная ценность произведений Юрия Казакова велика: его высоко ценили К. Паустовский, Ю. Нагибин, Е. Евтушенко, В. Конецкий, В. Лихоносов. Рассказы Ю. Казакова публиковались в студенческом журнале Литературного института им. М. Горького при Союзе писателей СССР - «Журнал молодых» (Москва), в журнале «Знамя», в «Советском писателе», в «Дружбе народов» и в других.

Ряд исследователей творчества Ю. Казакова не раз подчёркивали принадлежность художника к «бунинской школе», многие критики называли его «вторым Буниным». Например, писатель Ю. Трифонов отмечал: *«Казаков близок к Бунину, он его ученик, мастер бунинской школы, продолжатель...»* Юрию Казакову, прозаику второй половины XX века, была близка, подобная Бунину, философичность и впечатляющая точность природных картин. Но, вместе с тем рассказы Ю.П. Казакова, художника новой эпохи, *«наполнены духом современного ему бытия»*.

Значительную часть своего творчества Юрий Казаков посвятил Русскому Северу. Понятие «Русский Север» формировалось в XIX- начале XX в.в., когда в науке и искусстве осуществлялось его открытие. С этого времени Русский Север начинает восприниматься не только географически, но и как особое культурное пространство, место развития самобытной русской культуры. Поэтому понятие «Русский Север» не имеет устоявшегося определения. В культурно-географическом понимании пространство Русского Севера совпадает с территориями Вологодской, Мурманской, Архангельской областями, юго-западной частью республики Коми, юго-восточной частью республики Карелия, частью прилегающих к северу территорий Кировской, Костромской, Тверской, Ярославской, Новгородской и Ленинградских областей. Крайнее положение северных земель стало причиной консервации традиционной культуры русского народа. Русский Север стал не только хранителем архаических форм культуры, но и средой, в которой они развивались, перерабатывались, варьировались, совершенствовались. Вологодский писатель И.В. Евдокимов в 1911 году сделал в своём дневнике такую запись: *«Только на Севере ещё можно заглянуть в глухую древность, услышать былины старые, увидеть деревянные церкви XV века...»*.

К сожалению, немногих современных филологов привлекает творчество Юрия Казакова – оно скупо освещено в научной литературе. Значительная часть научно-критических работ связана с биографией Ю. Казакова. В программе школьного курса изучения произведений Ю. Казакова есть существенные пробелы, лишь некоторые из произведений рассматриваются на уроках внеклассного чтения, причём очень редко. Хотя в ряду имен современных советских новеллистов имя Юрия Казакова — одно из наиболее популярных. В. Перцовский, автор статьи «Осмысление жизни» («Вопросы литературы», 1964, № 2), отзывался о таланте Юрия Казакова самым лестным образом, но писал, что своеобразие его заключается в том, что он *«сосредоточил внимание на произвольных, безотчетных душевных движениях человека»*. Но, почему Ю. Казакова так волновали эти «безотчетные душевные движения»? К этой лакуне в изучении текстов Ю. Казакова и будет обращена наша работа. Поскольку существует литературная премия имени Юрия Павловича Казакова за лучший рассказ, присуждаемая журналом «Новый мир», талант писателя является признанным и оцененным по достоинству. Следовательно, изучать его произведения нужно, важно и полезно с целью ознакомления с кладезями эстетической составляющей. Ведь читательский интерес напрямую зависит от качества общественной жизни, от того, каковы социальные и духовные идеалы и приоритеты времени. Неизбежен период, когда в общественном сознании, имена, казалось бы, безнадежно забытые, всплывают, занимая первые места.

Тема нашей выпускной квалификационной работы «Образ Русского Севера в прозе Юрия Казакова». Работа посвящена изучению способов художественного создания северного пространства и персонажей в произведениях Ю.П. Казакова.

Объектом исследования в нашей работе выступает проза Ю. Казакова.

Предметом исследования является образ Русского Севера.

Цель нашего исследования состоит в комплексном анализе произведений Ю.П. Казакова, воссоздающих образ Русского Севера, не только как географического понятия, но и его метафорическую сущность.

Цель исследования обусловила следующие основные задачи:

- Изучить научно-критическую литературу о творчестве Ю. Казакова
- Выделить произведения Ю. Казакова о Русском Севере
- Исследовать пространственно-временные аспекты в произведениях Ю. Казакова о Русском Севере
- Структурировать систему персонажей прозы Ю. Казакова о Русском Севере, выявить их типологическую общность
- Синтезировать полученные наблюдения, уточнить авторскую позицию

Актуальность темы обусловлена тем, что в работе исследуется особый колорит Русского Севера, а это является одной из доминант в требованиях ФГОС при изучении литературы в школе. Юрий Казаков - писатель, обладающий особой авторской манерой повествования, один из ярких прозаиков прошлого столетия. Рассказы Юрия Казакова представляют собой важное явление, без которого невозможно понять развитие лирической прозы. Они связаны с традициями русской классической литературы.

Новизна данной работы заключается в попытке сгруппировать рассказы Ю. Казакова и рассмотреть их с точки зрения реализации в них северного текста, проследить то, как развиваются, эволюционируют темы и мотивы Северных рассказов Ю. Казакова.

Теоретическая значимость исследования определяется не только как объект, но и как способ описания авторской картины мира писателя.

Практическая значимость – полученные результаты исследования могут быть использованы при изучении произведений Ю. Казакова, в том числе в рамках элективных и специальных курсов по изучению русской литературы XX в. в школах, колледжах и других учебных заведениях.

Методы исследования – сравнительно-сопоставительный анализ текстов Ю. Казакова о Русском Севере.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка источников и литературы.

ГЛАВА 1. ОБРАЗ ПОМОРСКОГО СЕВЕРА В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ЮРИЯ КАЗАКОВА

1.1. Творчество Юрия Казакова в исследованиях литературоведов и критиков

Проза Ю. Казакова при всём её художественном совершенстве, требует еще кропотливого филологического рассмотрения; недостаточно выявлены унаследованные писателем традиции и его роль в литературе пятидесятых-семидесятых годов; ждёт своего исследователя биография Казакова (так как не изучен его архив). К концу 60-х годов, Казаков – уже «заслуженный», читаемый, популярный писатель, так и не дождался развёрнутых анализов его прозы. В серьёзных исследованиях его имя неизбежно звучало лишь, как иллюстрация к теоретическим положениям учёных. В конце концов, Ю. Казаков умер, так и не дождавшись своего

исследователя. После смерти Казакова Ю. Нагибин писал, что рассказы Казакова будут жить, пока жива литература. Но уже спустя полгода он же и называет его «полузабытым». На сегодняшний день основательным монографическим исследованием о Ю. Казакове является труд И. Кузьмичёва «Юрий Казаков. набросок портрета». Автор ставил перед собой цель набросать литературный портрет писателя, не посягая на всесторонний анализ казаковской прозы. Но такой анализ удался, поскольку И. Кузьмичёв остановился почти на всех авторских произведениях. Он определил их как прямое продолжение традиций классического реализма XIX века - преданность жанру классического русского рассказа, который обладает безупречным отточенным языком и высоким духовным содержанием произведений. И. Кузьмичёв рассмотрел жизнь и творчество Ю. Казакова с философской, нравственной точки зрения. Остался открытым вопрос, касающийся специфики эстетической системы прозаика и её неоднозначности. Другой исследователь творчества писателя - И. Штокман выделил главные ориентиры поэтики Ю. Казакова: «сокровенность переживания», «свобода», «поиски счастья», «любовь». В своих статьях «Адам и Ева» и «Долгое эхо», И. Штокман провёл очень важную сквозную линию, объединяющую рассказы Ю. Казакова – это отношения между мужчиной и женщиной, между творцом-преобразователем и природным началом. Каждый из них, вступая в противоречия, друг с другом, утверждает свои великие ценности. В рассказе «Адам и Ева» звучит голос самого Ю. Казакова, его отношение к творчеству как к кресту, который и посыл и тяжёлый, но без него нет жизни, нет её смысла. В статье «Долгое эхо» с подзаголовком «Что оставил нам Юрий Казаков?» И. Штокман рассматривает поэтику рассказов Ю. Казакова в целом. Он выделяет основную особенность стиля писателя – музыкальность. Критик считает, что Ю. Казаков писал, следуя традиции русской классической прозы – от Тургенева до Пришвина. О музыкальности Ю. Казакова говорит и другой

исследователь его творчества - И. Золотусский. В статье «Рукою жизни» он, на наш взгляд, очень точно охарактеризовал это важное свойство поэтики писателя: *«Казаков музыкален. Начиная рассказ, ты уже чувствуешь первые такты ритма иходишь в него, как в поток, из которого трудно выплыть»*. Сложность художественной эстетики Ю. Казакова отмечает И. Кукулин. Он, например, не включает творчество Ю. Казакова в определённое литературное русло, отмечает экзистенциальное содержание его произведений и считает, что Ю. Казаков стоит особняком от прозы соцреализма. Н.Г. Махихина, являющаяся одним из авторов подробных работ о творчестве Ю. Казакова, отмечает высокую степень романтизма при разработке важных для писателя образов детства и дороги. Опираясь на дневники Ю. Казакова, на ряд известных рассказов автора, таких как «Арктур - гончий пес», «Свечечка», «Тедди» и другие, и используя аксеологический подход, она осуществляет сравнительный анализ его рассказов «Во сне ты громко плакал» и «Свечечка» с трилогией Л.Н. Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность». Исследователь проводит определение аналогии основных романтических символов в образах. Подводя итоги, Н.Г. Махихина намечает следующие перспективные направления для изучения творчества писателя: *«Ждет своего решения вопрос специфики творческого метода Юрия Казакова»*. Т. Жирмунская в своей повести «Мы – счастливые люди» почти не касается творческого метода Ю. Казакова. Но в её работе мы отмечаем много полезных сведений о жизни писателя, об его отношениях с властью, о его религиозных убеждениях. Здесь же автор публикует и свою переписку с Ю. Казаковым. Письма писателя к Т. Жирмунской представляют, по нашему мнению, большой интерес для изучения творчества писателя. В них Ю. Казаков искренне описывает свои первые впечатления от поездки на Север. Поздние рассказы Ю. Казакова были написаны в форме обращения – «Свечечка» (1973г.), «Во сне ты горько плакал» (1977г.), поэтому и Т. Жирмунская, как

бы отдавая дань памяти писателю, выбрала для своей повести именно форму 2-го лица. Публикации Жирмунской, где содержатся подробности жизни Ю. Казакова, имеют большую ценность, по нашему мнению, для изучения поэтики и творческого метода писателя. Поскольку, не зная творческого поведения писателя, невозможно полностью воссоздать картину его художественного мира и метода.

Среди полновесных и ярких последних работ о творчестве Ю. Казакова, можно выделить исследование А.М. Панфилова, где он показывает «духовную одиссею» писателя. Литературовед условно делит творческую судьбу Ю. Казакова на три периода: «соревновательный», «мастерский» и «итоговый». Такой подход к творчеству Юрия Казакова позволяет понять, почему писатель перестал создавать произведения в последний период своей жизни. Художник, как считает исследователь, в последний период творчества *«ищет уже не свое место в литературе, он с помощью литературы ищет свое место в мире, ищет оправдания своей жизни в высшем смысле этого понятия»*. Но в то же время А.М. Панфилов отмечает, что и *«на закате своей жизни Казаков двоится»*. Стремление к идеалу гармоничного, по-детски цельного мировосприятия, другими словами, поиск внутренней свободы и гармонии, и вместе с тем осознание писателем невозможности достижения этого идеала полностью, в понимании А.М. Панфилова являются признаками *«внутренних катастроф писателя, сигнал о его внутренней незавершенности»*. Другой исследователь творчества Ю. Казакова – С. Федякин в своей статье «Ностальгия» изучает психологию творчества писателя. Он обращает внимание на постоянную «казаковскую» интонацию – «ностальгию». С. Федякин обращает внимание на незаконченную повесть писателя – «Разлучение душ» и тем самым обнажает скрытые, никем незамеченные интонации в творчестве Ю. Казакова. Публикация В. Конецкого «Опять название не придумывается» даёт, по

нашему мнению, богатый материал для дальнейшего полного изучения творчества писателя. Здесь собрана переписка автора с Ю. Казаковым, описаны подробности частной жизни писателя. В монографии Е.Ш. Галимовой «Художественный мир Ю. Казакова», с помощью анализа ключевых тем и основных образов произведений писателя, определены существенные черты эстетической концепции и художественного мышления Ю. Казакова, показано своеобразие его творческой манеры и характерные черты созданного им художественного мира. В своих трудах о творчестве Ю. Казакова литературовед приходит к выводу о том, что на прозу Казакова оказали влияние, как русские, так и зарубежные писатели, а также и сугубо новаторские черты писателя сделали его произведения явлением ярким и значительным. *«Повышенное внимание к отдельному моменту жизни», «психологизм... импрессионистичность его мировосприятия, тяга к анализу подвижных, переходных, текучих состояний» являются неотъемлемой составляющей творчества Юрия Казакова*. Е. Галимова исследует содержательную сторону произведений художника, делая подробные остановки на основных темах, образах, идеях, поданных в его произведениях в стиле импрессионизма. Подводя итоги, автор монографии отмечает то, что одной из актуальных и малоизученных проблем остаётся по-прежнему *«подробный филологический анализ творчества писателя»*. И, наконец, Н.Л. Лейдерман в своей статье «Восторг и трепет бытия: о рассказах Ю. Казакова» пишет о том, что главное поле художественного анализа у Ю. Казакова – это «движения души». Ю. Казаков постигал сосредоточенно и упорно это «тайное тайных» своих героев, последовательно переходил от одного психологического горизонта к другому и на каждом из них открывал новые драматические отношения между человеком и миром. Этого аспекта мы и планируем подробнее коснуться в нашей работе.

1.2. Тексты о Севере в творческом наследии Юрия Казакова

Встреча с Русским Севером стала важным событием в жизни Ю. Казакова. В 1956 году Ю. Казаков отправился на Белое море впервые. Именно тогда началась его «болезнь» Севером. Он прошёл сотни километров с тяжёлым рюкзаком за плечами, а также много путешествовал на сейнерах и карбасах. *«Среди всевозможных моих занятий, - писал он в очерке «Четыре времени года» (Ода Архангельску), - бывает минута, когда я как бы останавливаюсь вдруг с разбега. Это долетает до меня тихий зов Севера».* Север стал счастливым открытием Казакова, дал ему новый, мало освоенный литературой, материал. Казакова поразила нетронутая природа северного края: Белые море, белые ночи, необыкновенный быт поморских деревень.

В первых поморских рассказах Ю. Казакова – «Поморка» (1957), «Никишкины тайны» (1957), присутствует налёт экзотичности, и вместе с тем – яркость восприятия, чистота и свежесть взгляда художника. В этих рассказах наблюдается отпечаток сильнейшего эмоционального впечатления, произведенного Севером на писателя. В них же нашли отражение особая атмосфера поморского уклада жизни, обусловленная экстремальностью существования на границе моря и суши, естественность чувств, гармония человека и природы.

Рисую удивительный образ девяностолетней старухи Марфы из беломорской деревни («Поморка»), обстановку, в которой она живёт, писатель ощущает, что именно здесь его Родина. Замирая сердцем, вникает он в молитву святой души Марфы. Ю. Казаков окружает Марфу героическим ореолом. Именно такие поморки обречены на вечное ожидание мужей и

сыновей, уходящих в студёное море. *«Впервые за советские годы главным достоинством героини названо то, что она старинный порядок блюдёт».*

Сюжетной основой рассказа «Никишкины тайны» становится постепенное приближение Никишки к раскрытию тайны жизни, мотив тайны «немой души природы». *«Человек, с детства пребывающий в нерасторжимом контакте с природой, воспринимающий ее как «второе откровение» (Д. Лихачев), становится как бы ее живым нервом, ее голосом, ее рупором, ее посланником и защитником в современном цивилизованном мире».* Вот такой человек появляется у Ю. Казакова с первыми северными рассказами. Таким образом, открывается чрезвычайно глубокий интерес писателя к проблеме взаимоотношений человека и природы. Для Казакова родовым знаком поморского характера, непременным свойством многих его героев становятся природность и изначальность.

Манька («Манька», 1958) - подобно Никишке, сама невинность, сама стихия. Дикая красота, сквозящая в ее странной, затаенной улыбке и опущенных зеленоватых глазах, ее мучительное и яростное чувство к Перфилию, непокорный нрав этой гордой своевольной девчонки завораживают писателя. Любовь, которая охватила семнадцатилетнюю Маньку, равноценна детским прозрениям Никишки. Эта любовь тоже содержит в себе великую тайну, — и перед ней, перед этой тайной любви, и желанной, и пугающей, нельзя смалодушничать, сфальшивить, и преступить неписанные дедовские законы.

Ю. Казаков не останавливается на благостном мифе о *«природном человеке»*. Например, в рассказе «Трали-вали» (1959) обнаруживается несовершенство, противоречивость стихийного мироотношения. Молодой еще бакенщик Егор – пьяница, и всё ему «трали-вали». Но есть у него особенность - поёт он великолепно. Сила таланта, которым одарён Егор,

велика. Однако поэтическое в этом «природном человеке» становится небезопасным, оно начинает тревожить, расшатывать покой и равновесие в его душе. Егор не может, и не умеет объяснить себе причины своей тоски. Сердце его, по сути, растревожено самим существованием, как таковым. Пройдёт еще много лет, и в казаковском Егоре критика узнает *«предтечу шукинских «чудиков»*.

С рассказом «Адам и Ева» (1962) в художественный мир Ю. Казакова вошел и навсегда поселился *«герой с растревоженной душой»*. Тревога эта особая, она не определяется ни в социальных, ни в нравственных категориях: смутная, невыразимая тревога, тягостное состояние души. В центре рассказа рефлектирующий герой - художник Агеев. Здесь Ю. Казаков использует поэтику психологического параллелизма: великолепная картина северного сияния озаряет душу Агеева сознанием трагизма всего происходящего вокруг. На процесс мучительной рефлексии Агеева незаметно оказывают влияние *«знаки вечности»*: *«древняя большая церковь»*, *«небо наверху»* *«со светом в глубине - вид с колокольни, внизу «неизмеримая масса воды вокруг»*. Агеев чувствует себя стоящим посреди мироздания, ему зябко, одиноко, как-то не по себе. Жертвой сумбура в его душе становится любящая женщина.

В прозе Ю. Казакова 60-70-х годов всё интенсивнее проступает тёмная стихия природы. Например, весь повествовательный строй текста рассказа «Долгие крики» (1966-1972) пронизан ощущением таинственной и тёмной энергии, исходящей из природы. Да и само название рассказа – смутное, тревожное. Где-то в глубине северных лесов есть пристань, до которой надо очень долго идти, примерно двадцать километров. Идти нужно по узкой тропе *«из брошенных прямо в топь толстых досок и стёсанных брёвен»*. Трудный переход автора - рассказчика по деревянной тропе, в сумерках, в

мёртвой тишине, среди топей, ассоциируется со строками «Божественной комедии»: *«Я опять подумал, что мы бежим от чего-то, и, как сказал Поэт, на половине странствий нашей жизни оказались мы в некоем тёмном лесу, ибо сбились с правильного пути»*. Вся пространственно-временная аура рассказа «Долгие крики» окрашена мистическим колоритом. В могучей и прекрасной природе, наряду с великим очарованием жизни, чувствуется главная угроза человеческому существованию – близость смерти.

После поездки на Белое море в 1956 году Казакова стало тянуть на Север, как он выразился, с постоянством магнитной стрелки, – и эта фатальная тяга была сопряжена с острым желанием разобраться в настигшей и не отпускавшей его душевной смуте. Красноречивым свидетельством тому стал его сборник очерков-рассказов «Северный дневник», который создавался им в течение двенадцати лет (1960-1972).

Очередные очерки-главы дневника, написанные в разные годы и по разным поводам, не нарушают цельность книги. Наоборот, каждая глава даёт свой временной срез, свой сюжетный изгиб, открывает еще одну створку в повествовании и освещает это повествование еще с одной точки. Временная многослойность как нельзя лучше отвечает фактуре свободного лирического излияния, а путешествие в пространстве приобретает оттенок и путешествия во времени. Путевые мотивы, описания маршрутов и рейсов полностью подчинены главной цели автора — постигнуть русский Север как уникальный историко-культурный феномен, как выражение русской национальной стихии. Каждая из глав дневника, написанных в промежутке между 1960 и 1972 годами, имеет свой локальный путевой сюжет, вносит в дневник определенный эмоциональный акцент, а вместе эти главы, если рассматривать их последовательно, своим соседством создают в книге еще и дополнительный художественный эффект.

Например, в главе «На Мурманской банке» (1961—1962) Казаков любовно рассказывает о тяжелой, рискованной работе рыбаков на промысловом судне РТ-116 (маленьком заводе среди океана), и, восхищаясь этой работой, воображает вдруг все пространство океана и земли, представляет себе, как в эту самую минуту плывут в морях корабли, и каждый капитан, как сейчас на этом траулере, думает, что занят самым важным делом в мире. Писатель зримо ощущает эту всеобщность, всемирность человеческих усилий и труда, эту повсеместную причастность любого человека к судьбе планеты, эту значительность всякой минуты, и чувство Земли — когда все двигается, шевелится, думает, действует, приливает и отливает, умирает и рождается — смиряет в нем тревогу за ее будущее.

А в следующей главе — «Калевала» (1962) — движение, наоборот, словно останавливается, время замирает, и природа настораживает человека своей угрюмостью, как и тысячу лет назад. Щемящее чувство пустынности, одиночества сперва как бы исключает даже намек на какую бы то ни было людскую солидарность, подавляет всякую надежду и радость. Но в дальнейшем выясняется, что и здесь, в глуши Карелии, в краю древних рунопевцев, куда Казаков отправился, как в сказку, за Жар-Птицей, неистребима вера в людское единение, в созидательную силу духа. И здесь древность, отнюдь не молчаливая, служит залогом незыблемости будущего. *«Я думаю, — писал Казаков в заключение этой главы, — придет время, <...> тогда забудется многое, забудется бедность, приниженность избышек, бездорожье, одно не забудется — не забудется Калевала и великий дух Вяйнемейнена, осеняющий эту прекрасную страну, и имена сказителей, несших этот дух сквозь столетия».*

А главы «Отход» (1967) и «Белуха» (1963—1972), стоящие рядом, относятся к тому моменту, когда Казаков (вместе с Е. Евтушенко) плывал в

арктических льдах на промысловой шхуне «Моряна». Они посвящены одному рейсу и связующий их лейтмотив — охота, но как различны эти главы по настроению, по авторскому самоощущению: от радостного предвкушения долгожданного плавания, азарта предстоящей охоты в первой из этих глав, до душевной потерянности и скорби в финале второй...

Глава - очерк «Какие же мы посторонние?» (1966) пронизана мыслью о всеобщем родстве, о людской солидарности. *«Какие же мы друг другу посторонние?»* - говорит неизвестная женщина при случайной встрече в заметённой снегом деревеньке. В этих ее словах заключается, может быть, основной нравственный урок, полученный Юрием Казаковым на Русском Севере. Ведь чему учила и чего требовала от писателя народная жизнь - это слияние с миром, причастность ко всему и ко всем на белом свете, бесхитростная и бескорыстная любовь к своему Отечеству.

Едва ли не в былинном ореоле рисует Казаков героев своего замечательного рассказа – Нестора и Кира («Нестор и Кир», 1961). И имена их, старинные северорусские, и внешность былинных богатырей – всё это заставляет окунуться читателя в глубокую древность. При всей противоречивости характера Нестора, Казаков правдиво изображает своего героя, не разоблачая, но и не оправдывая его. Именно эта двойственность и смущала литературных критиков. А Юрий Казаков воздавал должное молчаливому и тяжелому труду своих героев, в то же время понимая духовную бедность их существования. Он отлично понимал, что труд этих рыбаков так или иначе служит материальной основой культуры, но плоды ее им безразличны, и вопрос то заключался в том, как преодолеть эту пропасть и устранить эту двойственность.

Больше всех запал в сердце Юрию Казакову ненец Тыко Вылка. К личности этого человека писатель обращался не один раз. Казаков посвятил

ему заключительную главу в «Северном дневнике» («И родился я на Новой Земле», 1972), а потом, основываясь на материале дневника и других документах, написал о нем повесть «Мальчик из снежной ямы» (1972—1976) и сценарий двухсерийного художественного фильма «Великий самоед» (1980).

Начальная глава «Северного дневника» писалась Ю. Казаковым прямо в носовом кубрике сейнера, который следовал из Мезени в Койду. Мысли его гуляли где-то, пока с радостью не пришло осознание того, что он здесь, на Белом море, в этом кубрике, среди этих людей. Вспомнился ему человек, который когда-то поразил его детское воображение: *«От Пинеги до Мезени! – говорил он шёпотом, зажмуривался и крепко стучал кулачком. - А? Эх ты!.. Понимаешь ты это? От Пинеги до Мезени прошёл я весь Север!»* С тех пор для Ю. Казакова эти два места (Пинега и Мезень) были мифически удалёнными от обычного человеческого. А вот теперь он сам ехал в Мезень. Куда бы ни обращал он свой взгляд, у него было одно желание: вжиться сердцем в этот первозданно крепкий и поэтичный мир, пропитаться духом народной жизни, и поэтому не нашлось на Севере людей ему неинтересных. Лоцман на севере «Белужье», звеньевой в деревне Майда И.И. Титов или его односельчанин Котцов, другие поморы - беседы с ними доставляли ему огромное удовольствие.

Белые ночи («Белые ночи» 1963) – неотъемлемый образ северных рассказов Ю. Казакова. То они хороши, то они замучили, мучительны, непонятны, текущие, переменчивые. Однажды на Севере, белой ночью, Казаков записал: *«Я смотрю на эти ослепительные пятна вдали и вверху, одни дающие свет земле и воде, и мне чудится в них что-то непорочно чистое, снежное, как бы Северный полюс, предел всего, что есть на земле, прозрачный солнечный чертог, что-то необыкновенно отдаленное от меня,*

от моих мыслей и чувств, — то, к чему мне надо идти всю жизнь и чего, может быть, так никогда и не достигнуть». Такой недостижимой мечтой, непорочно чистым идеалом и обещанием счастья был для Ю. Казакова Север.

Заканчивая очерк «Северный дневник" на Оке, в деревеньке возле Поленова, любуясь мягкой, нежной осенью тех дорогих его сердцу мест («Осень в дубовых лесах» 1961), Казаков обращал свой взор к Белому морю, к своим «тихим героям», словно приглашая их сюда, в домик на Оке, а они упорно звали его обратно, *«на мрачные берега, в высокие свои дома, на палубы своих кораблей»*.

Таким образом, мы определили те рассказы Юрия Казакова о Русском Севере, которые станут объектом нашего филологического анализа:

« П о м о р к а » ,

«Никишкины тайны», «Манька», «Трали-вали», «Адам и Ева», «На Мурманской банке», «Калевала», «Отход», «Белуха», «Какие же мы посторонние?», «Нестор и Кир», «И родился я на Новой Земле», «Белые ночи», «Осень в дубовых лесах».

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В СЕВЕРНЫХ РАССКАЗАХ ЮРИЯ КАЗАКОВА

2.1. Художественное пространство и время в литературоведении

Основные ориентиры человека в мире – это пространство и время. Постигание и осознание их необходимо и каждой отдельной личности, и обществу в целом, начиная с философского осмысления, и заканчивая

любым видом практической деятельности. Пространство и время – это фундаментальные понятия бытия и познания, основные категории художественного текста, отражающие объективную реальность через систему языковых средств. Они представлены в явлениях действительности, а проявляются пространственно-временными координатами бытия. Значимость концепций времени и пространства в художественном тексте определяется в поиске путей отображения писателем художественного мира, в возможности синтеза авторской картины мира и картины общественного сознания путём анализа языковых средств.

Немецкий философ Мартин Хайдеггер в своём труде «Искусство и пространство» (1969) развивал мысль о том, что существует несколько типов пространственности: пространство науки и связанной с нею техники, пространство повседневного поведения и общения, пространство искусства. Он полагал, что существо простора имеет место в местности, как в его основании и воспринимал местность, как *«взаимную игру мест»*. Принимая во внимание позицию учёного по отношению к пространственности, мы приходим к выводу о том, что одним из важных видов пространства является художественное пространство.

С начала XX века появились специальные исследования о художественном пространстве и времени. Для науки этого столетия характерна проблема субъективного восприятия времени, зависимость его от точки зрения наблюдателя. Предпосылки такого подхода складывались еще на рубеже XVIII – XIX веков. Начиная с XX-XXI веков категория пространства активно привлекала внимание исследователей-литературоведов, интерес к проблеме возрастает в 1960-е годы: появляются труды М.И. Стеблин - Каменского, В.Н. Топорова, А.М. Пятигорского и других исследователей. В 1970-1980 годах по вопросу

художественного пространства и времени были проведены конференции, итогом которых стал выход сборников, содержащих работы Р.А. Зобова, Б.О. Кормана, А.М. Мостепаненко, Я.Ф. Аскина, Б.Ф. Егорова, М.Н. Сапарова и многих других. В последнее время вклад в изучение художественного времени и пространства внесли исследования Н.И. Джохадзе, Л.А. Ходанена, Г.Н. Слепухова, С.А. Бабушкина, В.И. Чередниченко, И.А. Попова-Бондаренко, Г.А. Хотинской, А.Г. Богдановой, М.В. Гавриловен, О.А. Мальцевой, Е.М. Таборисской и других.

Монументальный труд Михаила Михайловича Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1932) считается классическим исследованием художественного пространства-времени. В основе его лежит единство художественного пространства и времени, которое учёный определяет как «хронотоп» – *«время-пространство», «существенную взаимосвязь пространственно-временных отношений, художественно освоенных в литературе»*. В художественном мире происходит слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время в литературно-художественном хронотопе сгущается, уплотняется и становится художественно зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета истории. В пространстве раскрываются приметы времени, и тогда оно осмысливается и измеряется временем.

Художественный хронотоп представляет собой пересечение в произведении искусства рядов времени и пространства. Пересечение это выражает неразрывность времени и пространства, истолковывает время как четвёртое измерение пространства.

Функции хронотопа по Бахтину:

1. Хронотоп – важнейшая формально содержательная категория произведения: *«вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопа»*. Хронотоп лежит в основе художественных образов и сам является своего рода образом, который воспринимается не непосредственно, а ассоциативно – интуитивно - из совокупности непосредственных зарисовок пространства и образов, метафор, символов времени.

2. Хронотоп является и важнейшей жанрообразующей реалией: *«Хронотоп в литературе имеет существенное жанровое значение. Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом»*.

3. Хронотоп включает в себя ценностный момент, выделить который можно только в абстрактном анализе. *«Искусство и литература пронизаны хронотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделенный момент художественного произведения является такой ценностью»*.

4. Литературному хронотопу принадлежит основное сюжетообразующее значение: *«В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы»*. Таким образом, исследователь выделяет сюжетное и изобразительное значение хронотопов в художественном произведении, которое они приобретают именно благодаря сгущению и конкретизации примет времени (времени человеческой жизни, времени исторического) на определённых участках пространства.

Нина Владимировна Барковская, опираясь на теорию М.М. Бахтина, даёт следующее определение термина хронотоп: *«хронос» - время, «топос» - место, хронотоп - пространственно-временная организация*

художественного мира произведения. По мысли литературоведа главное отличие художественного пространства - времени от объективного в том, что это пространство и время человека. Только человек, его состояние, его духовный мир является центром произведения. Пространство и время в произведении передают нам не объективную картину внешнего мира, а картины субъективных миров. Художественное пространство - время воплощает представление о жизни, о мироустройстве (автора или героя), и поэтому объективные свойства пространства и времени могут трансформироваться. «Однонаправленный ход времени может нарушаться возвышениями в прошлое (как в I главе «Евгения Онегина») или перенесением в будущее (яркий пример из хронологии наблюдается в общей композиции романа «Герой нашего времени»).

М.М. Бахтин определил зависимость художественного пространства-времени от человека и показал, что возможно двойное сочетание художественного мира с героем произведения:

1). Мир может изображаться извне героя (как его окружение) объективно, пластично и живописно поданный, «от автора».

2). Мир может изображаться изнутри (глазами героя; так, как он видится герою; как его кругозор) и такой мир более проникнут субъективностью героя, его мыслями, чувствами, поступками.

Если М.М. Бахтин ведущую роль в художественном пространстве - времени отводит категории времени, то в учении Юрия Михайловича Лотмана доминирует пространство. Литературовед отмечает, что «язык пространственных отношений» есть некая абстрактная модель, которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени

абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох». Т.е. пространство в художественном произведении создаёт разные связи картины мира: временные, социальные, этические и др., и «метафорически» принимает выражение совсем непространственных отношений в моделирующей структуре мира». Лотман выделяет основные виды пространств:

- открытое / закрытое;
- линейное (направленное) / ненаправленное (неподвижное);
- плоскостное / объемное;
- реальное (бытовое) / волшебное (воображаемое);
- свое / чужое;
- точечное / отграниченное.

Кроме того, Лотман определяет основные функции художественного пространства:

- 1) создание композиции;
- 2) обозначение моральной характеристики персонажей через соответствующий им тип пространства;
- 3) выражение «языком пространства» непространственных представлений: этикоэстетических оценок и идейной позиции автора.

Борис Андреевич Успенский является автором концепции, где пространство произведения рассматривается как результат взаимодействия множества точек зрения – автора, персонажа, читателя. Пространство,

описываемое в тексте с одной или всех названных точек зрения – это пространство текста. Точки зрения могут совпадать, а могут и отличаться друг от друга. Если пространственная позиция повествователя есть одновременно и позиция героя, *«автор целиком перевоплощается в это лицо, т.е. принимает на данный момент его идеологию, фразеологию и т.д.»*. Если же пространственно-временная позиция автора не совпадает с позицией персонажа, то речь может идти о таких случаях:

1) последовательный обзор, при котором движение авторской точки зрения *«аналогично движению объектива камеры в киноповествовании, совершающей последовательный обзор какой-то сцены»*.

2) точка зрения «птичьего полета» – одновременный охват всей сцены с какой-то одной общей точки зрения;

3) «немая сцена» – удаленная позиция наблюдателя.

В теории Успенского категория времени более приоритетная, чем пространство: *«В самом деле, словесное описание любого пространственного соотношения, вообще любой реальной картины, которая предстает нашему взору, по необходимости передается в виде последовательности, протяженной во времени»*. Фиксация позиции повествователя определяется во времени. Отсчет времени (хронология событий) может вестись автором с позиций какого-либо персонажа (и тогда время, которое кладется в основу повествования, совпадает с субъективным отсчетом событий у того или иного персонажа) или со своих собственных позиций (повествователь может менять свои позиции, вставая на точку зрения то одного, то другого лица). В то же время повествователь может использовать и свою собственную временную позицию, в этом случае *«при*

повествовании используется собственно авторское время, которое не совпадает с индивидуальным временем какого-либо действующего лица».

Дмитрий Сергеевич Лихачёв в работе «Поэтика древнерусской литературы» (1967) исследовал различное авторское отношение к изображаемому времени: *«автор может «не поспевать» за быстро меняющимися событиями, описывать их в погоне за ними, как бы «задыхаясь», или спокойно их созерцая».* Произведение может иметь несколько форм времени, развивающихся в различных темпах, *«перебрасываясь из одного течения времени в другое, вперед и назад».* Под художественным временем Д.С. Лихачёв понимает *«явление самой художественной ткани литературного произведения, подчиняющееся своим художественным задачам и грамматическое время и философское его понимание писателем».* В главе «Поэтика художественного времени» он отмечает значение категории времени в восприятии устройства мира. По его мнению, именно автор решает, ускорить или замедлить время в своём произведении, остановить или «выключить» его из произведения. Обращая внимание на субъективность восприятия человеком времени, он отмечает то, что художественное произведение делает субъективность формой изображения действительности, одновременно с этим используя и объективное время: *«То соблюдая правило единства времени действия и читателя-зрителя во французской классической драматургии, то отказываясь от этого единства, подчеркивая различия, ведя повествование по преимуществу в субъективном аспекте времени».* Д.С. Лихачёв замечает, что к этим двум формам (субъективной и объективной) может быть прибавлена и третья: изображённое время читателя. Лихачёв выделил формы времени, которое может быть:

1) «закрытым», замкнутым в себе, *«совершающимся только в пределах сюжета, не связанным с событиями, совершающимися вне пределов произведения, с временем историческим».*

2) «открытым», включенным в более широкий поток времени, развивающемся на фоне точно определенной исторической эпохи.

По мнению учёного, время непосредственно связано с событием: *«где нет событий, нет и времени: в описаниях статических явлений, например в пейзаже или портрете и характеристике действующего лица, в философских размышлениях автора».*

В главе «Поэтика художественного пространства» Д.С. Лихачёв обращает внимание на то, что *«пространство, создаваемое автором в его произведении, может обладать своеобразными «географическими» свойствами: быть реальным (как в летописи или историческом романе) или воображаемым (как в сказке). Оно может обладать теми или иными свойствами, так или иначе «организовывать» действие произведения».* Исследователь отмечает, что последнее свойство художественного пространства особенно важно для литературы и фольклора ввиду того, что пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем. Пространство динамично и создает среду для движения, само же оно также меняется, движется. Это движение, в котором соединяется пространство и время, может быть легким или трудным, быстрым или медленным, оно может быть связано с известным сопротивлением среды и с причинно-следственными отношениями.

Суммируя литературоведческие взгляды на проблему художественного времени и пространства можно сделать вывод о том, что:

- понятие «художественное пространство и время» основывается на художественной условности изображения категорий, которая выражает идейное содержание произведения и организует его структуру;

- пространственно-временные ориентиры могут характеризовать способы художественного воспроизведения действительности (особенности изображения времени и пространства в различных родах литературы, сюжетно-композиционное развитие действия, своеобразие авторского стиля и общность творческих установок литературных направлений);

- при многообразии свойств и признаков художественного времени и пространства в тексте литературного произведения, филологией рассматриваются такие характеризующие критерии: продолжительность времени - протяжённость места, направленность времени – направленность топографии; локализованность и скорость течения времени – локализованность пространства.

Выделенные параметры художественного изображения категорий мы попытаемся использовать в нашей работе для раскрытия мировоззренческих позиций Ю. Казакова, для осмысления проблемно-тематического и идейного наполнения его рассказов о русском Севере, внутреннего мира его героев и их психологических состояний.

2.2. Художественное пространство и персонажи Поморского Севера в рассказах Юрия Казакова

Достигло дневное до полночи светило,

Но в глубине лица горящего не скрыло,

Как пламенна гора казалась меж валов.

И простирало блеск багровый из-за льдов.

М.В. Ломоносов

В пространственной картине северорусского мира, создаваемой Юрием Казаковым, особое место занимает образ северного моря – Белого моря. Исследовательница Русского Севера, Ксения Гамп, в своей книге «Сказ о Беломорье» так описала Белое море: *«По природе своей наше море суровое, холодноводное, в южной части приполярное, а в северной уже полярное. Беспокойное, быстроменяющееся и непогодливое, не так-то часто бывает оно ласковым».* В «Северном дневнике» Юрий Казаков передаёт свои впечатления от путешествия по Белому морю: *«А справа от нас то уходил за горизонт, то приближался, мрачный пустынный берег с ниспадающими в море тяжёлыми каменными вертикальными складками. И от воды дышало иногда таким глубинным, таким тысячелетним холодом, что сразу на память приходили готовые, «законвертованные» речные суда, баржи – десятки, сотни, которые должны идти через Ледовитый океан в Обь и Енисей и которые стояли на рейде в Архангельске, потому что лёд в океане ещё не разошёлся. Север, Север!.. Так встретило нас Белое море...»* Обращаясь к Северу, писатель восклицает и это подчёркивает особое отношение Казакова к объекту своего вдохновения. Восторженность писателя способствует созданию гиперболизированного образа Севера. Лексический повтор *«Север, Север!»* усиливает чувство восторга, удивления, благоговения писателя перед масштабностью сурового края. Пространство Белого моря предстаёт перед читателем мрачной, монолитной, грозной, затаённой мощью с тысячелетним холодом. Но образ моря у Ю. Казакова

многослойный. Вот, например, каким видится море в самом начале рассказа «Нестор и Кир»: *«Пять дней уже бушует море. Пять дней каждое утро я слышу его рёв, смотрю в окно и вижу всё одно и то же: свинцовое небо, белые гребни волн до самого горизонта, пустынный берег и серые избы на пригорке»*. А дальше: *«Море было спокойно, и этот покой так радостен, так интимен и таинствен после стольких дней шума и воя! Позванивали, булькали волны, и, похоже было, что кто-то говорил несколько удивленно, восклицал что-то с бесконечной переменной интонацией или окликал меня - то сзади, то спереди»*, или (уже во второй главе): *«Опять я на новом месте. Вот бревенчатая комната, стол, окно на море - сейчас черное...»*; *«Настал вдруг тёплый яркий день, море налилось синевой...»* Уже в конце рассказа: *«Я вышел на берег, было пасмурно, только на горизонте посвечивала голубая полоса, и море, чем дальше к горизонту, тем становилось веселее, ярче. А здесь было пасмурно...»* Мы видим, что на протяжении рассказа Белое море у Казакова постоянно меняется, и это происходит параллельно со сменой настроения самого повествователя. В рассказах Ю. Казакова одновременно со спокойствием в морской стихии проявляется свирепость и жестокость в отношении человека. Иногда в произведениях Казакова образ моря приобретает двойной смысл.

В рассказе «Манька» девушка, мечтающая о любви, впервые испытавшая это чувство, как бы делится своими переживаниями с морем. Иногда она выходит к морю, садится на камень, сжимается в комок и смотрит на сине-зелёную гладь моря. Вспоминаются ей бабкины сказки, и она исступлённо начинает выговаривать слова старинного заговора - приворота: *«Стану я, раба божия Манька, благословясь, пойду перекрестясь... Из дверей в двери, из ворот в ворота, выйду я в чисто поле...»* В эти минуты ей становилось жутко, ладони потели, сердце громко стучало, а Перфилий был для неё особенно недоступным и желанным. Море

же, в противовес внутреннему состоянию героини было «...неподвижным, шелковистым, едва заметно поднималось и опадало, будто дышало. Небо затягивало легкими светлыми облаками, пряталось в них солнце, светило мутным пятном. А там, над горбатым голубым мысом, падали в море веерообразные, бело-синие столбы света, и нестерпимо сияло, вспухало и как бы дымилось в том месте море». Море и пейзажные детали контрастны внутреннему состоянию Маньки. Но, вот уже в следующей главе, когда в сентябре во время шторма Манька решается идти с Перфилием, чтобы выбрать в море ловушки, морская стихия становится у Ю. Казакова антропоморфной: «А море ревело, будто громадный буйный зверь, и, будто зверь, поднимало, опускало на своей спине опрокинутый карбас, все ближе поднося его к берегу. Уже через полчаса, поблескивая круглыми боками, карбас плясал в ревущем прибое. Волной подхватывало его, выносило на берег, потом волна разбивалась внизу, а карбас, окруженный шипящей пеной, сначала медленно, затем все быстрее мчался назад, чтобы снова, поднявшись на волне, броситься на берег». Море сравнивается с громадным, неудержимым, ревущим зверем, а карбас наделяется свойствами одушевлённого существа. В таком состоянии штормовое море как бы катализирует любовь героев.

Иной образ моря возникает в рассказе «Поморка». Девяностолетняя старуха Марфа пережила своих детей, мужа. Вся её жизнь прошла у берегов холодного Белого моря. Много раз провожала и встречала она на берегу ушедших в море отца, мужа, сыновей. Там же и проводила она их в последний путь. На закате своих дней продолжает она всё также провожать и встречать ушедших в море рыбаков. Когда на море разыгрывается шторм, в своём доме Марфа молится, стоя на коленях в углу. Молится она за тех, кто на рыбных промыслах в Баренце: «Пошли, Господи, им поветерь, – шепчет она и кланяется, стучаясь лбом о пол. – Не погуби, Господи, сохрани их,

Николушка!» Все чаще бушует море, и все чаще выходит Марфа к вечеру на берег, стоит неподвижно и смотрит на грязно-взлохмаченное море, на без конца бегущие и ревущие на отмели взводни с белыми гривами. Марфа примирилась с бушующей стихией, она не знает другой жизни, и хотя море отняло у неё самое дорогое - близких ей людей, она не ропщет, а несёт свой крест с верой в Бога.

В самом названии этнической общности русских людей - поморов, жизнь которых сформировалась на границе земли и моря, на крайнем северном рубеже Руси, отражена неразрывная связь человека с морем. Море в художественной картине северорусского мира сохраняет свой древний архетипический смысл, представляясь аналогом материнского лона (воды рожают и воды погребают). О героине своего рассказа «Осень в дубовых лесах» Ю. Казаков говорит: *«Она была поморкой, она даже родилась в море на мотоботе летом в золотую ночь»*. Северные моря испокон веков кормили русских поморов. Не случайно, поэтому, среди русских поморов выделялось особое отношение к воде, которая поила и кормила (культ воды); языческое поклонение воде, родникам; привычка не бросать в море, реку мусор, гостеприимство и другие обычаи. В то же время студёные северные моря становятся последним пристанищем поморов, местом их погребения. Каждого, из живущих на берегах моря, подстерегает смерть. И побережье – большой «жальник», место упокоения взятых морем рыбаков и зверопромышленников, и морское дно. Вспоминает Ю. Казаков деревню на Белом море («Белуха»): *«...тихое кладбище на обрывистом берегу реки, высоченные поморские кресты с вырезанным на всех словом ИИЦИ, крашенные деревянные обелиски, фотокарточки застеклённые ...и всё бросалось в глаза странное в наше мирное время слово «погиб». Погиб в таком-то году, в таком-то, в таком-то, погиб, погиб.... Ах, это море!»* В «Северном дневнике» судовой механик Игорь Попов пренебрежительно

сетует Казакову на то, что писатели всё *«про морюшко, поморюшко»* пишут: *«А про то не знают, что как в море уйдёшь в Атлантику, да на семь месяцев, да зимой, да тебя штормит, да руки язвами от соли идут, да жилы рвутся, да водой тебя за борт смывает, да другой раз по пять суток на койку не приляжешь – это да! А то морюшки, поморюшки...»*

А бакенщик Егор из рассказа «Трали-вали» часто вечерами вспоминает северное море, как служил во флоте на Севере. Иногда его охватывает странная дрожь и дикие мысли лезут в голову: что там всё такое же - и низкий сумрачный берег, и жуткое полярное сияние, сизые маленькие изуродованные ёлки, а вот его самого нет там, как будто он умер. Глядя на уходящий пароход он тоскует еще сильнее. В минуты душевного надрыва Егор поёт: *«Вдо-о-оль по морю...Мо-о-орю си-и-инему...»* Когда в сторожке у Егора ночуют проезжие, он надевает свою морскую фуражку с «крабом», распахивает ворот рубахи, чтобы видна была тельняшка и *«поёт песню старую, долгую, с бесконечными, за душу хватающими «о-о-о...» и «а-а...»*. Тоска Егора по неизведанной дали мучает его и немилы ему родные росистые луга, тихий плес. Казаков использует приём контраста, сравнивая *«низкий сумрачный берег, северное море, жуткое полярное сияние»* с *«тихим плесом и росистыми лугами»*. Всё это сливается в мысль о том, что жизнь проходит мимо Егора. Вот поэтому и вспоминает Егор службу в армии, где он был ещё молодым, где было будущее, и пространство северного моря напоминает Егору о несбывшихся мечтах.

К лингвистическим средствам выражения образа Русского Севера в рассказах Юрия Казакова относятся топонимы и микротопонимы, представляющие географические названия северного края: Архангельск, Мезень, Койда, Майда, Лопшеньга, Куя, Кандалакша, Пушлахта, Пинега, Нарьян-Мар, Летний Наволок, Нижняя Золотица, Вазинцы, Исакогорка,

Соломбала, Кега и другие. Условно к данной группе отнесём и астрономические названия – космонимы, связанные с Севером: Полярная звезда, Млечный путь: «... какой дымный, огромный был Млечный путь, какая белая луна, какая темнота и какие тени по земле...!» Встречаются в северных рассказах Ю. Казакова названия проливов, бухт, островов: Гуляевские Кошки, Колгуев, Топседа, Моржовец, Мегра, Чиж, Шойна, Канин Нос, Чёшская губа, Болванская губа, Белушья губа, мыс Горелка, мыс Святой нос, банка Окдена, Мурманская банка и другие. Название архипелага Новая Земля прямо присутствует в названии одной из глав «Северного дневника» - «И родился я на Новой Земле». Лексема Север у Юрия Казакова пишется с прописной буквы, поэтому её тоже можно рассматривать как топоним – общее наименование северного края, передающее особое отношение к нему автора: *«Нет! Не ездите вы на Север, не губите себя! всю жизнь тогда не будет он давать вам покоя, всю жизнь будет то слабо, то звонко манить к себе, всю жизнь будет видеться вам просторный город – преддверие неисчислимых дорог. Эх! Маху дал наш Петр Великий – не на Неве ему строить было свой парадиз, на Двине!»*

Топонимика Беломорья Ю. Казакова рассказывает о многом: о его природе, об исторических событиях, о занятиях жителей, и даже кое-что об их характерах и привычках. В рассказах Юрия Казакова о Русском Севере используются и такие обобщённые названия, как Поморье, Беломорье. Глобальные топонимы – Северный полюс, Полярный круг также встречаются в северных рассказах Ю. Казакова. Вышеперечисленные лингвистические средства в рассказах Казакова являются важным языковым ресурсом концептуализации образа Русского Севера и ориентирами путевых маршрутов писателя: *«Если перенести на карту его многоверстные маршруты, они протянутся по Кольскому полуострову и Карелии, по Мариинской системе и Северной Двине, вдоль побережий Ледовитого*

океана через Белое, Баренцево, Карское и море Лаптевых, заметными ориентирами в этих маршрутах станут Архангельск, Мурманск, Вологда, Нарьян-Мар, Амдерма, Мезень, Соловки...»

Гидронимы и прежде всего наименования крупных водных объектов – Северного Ледовитого океана и его морей: Белого, Баренцева, Карского, встречающиеся в рассказах Ю. Казакова о Севере, являются актуальными для северного текста. *«Великая река всё-таки Печора!»* - восклицает повествователь в рассказе «Белые ночи». *«Что за река, что за обилие воды! Еще с самолёта запутаться можно было во всех этих шарах и висках, во всех их сплетениях, а здесь и подавно. <...> Какие просторы кругом, какая тишина!»* По праву главной рекой Поморья считается Северная Двина, и образ Северной Двины в «Северном дневнике» Ю. Казакова – один из важнейших топосов, обозначающий рубежный характер северного пространства: *«Можно выйти поздним вечером к Двине у центра города, и тогда – о! тогда поражаешься сиреневому цвету огромной массы воды, обилию света, нисходящего на город с океана, с норд-веста, и всему северному горизонту, являющему собой широчайший световой экран...»*

В северных рассказах Ю. Казакова встречаются пограничные топосы и мотивы с семантикой переходности (прощания, встречи, поиска смысла жизни). образу Архангельска – одному из центров северного пространства в рассказах Ю. Казакова – также присущи черты рубежного, переходного пространства: *«Архангельск в ту пору представлялся мне воротами, началом великих и загадочных дорог, ведущих, бог знает куда. Будто именно в Архангельске проходила та вещь черта, которая отделяла всё знакомое, испытанное от необычайного, известного нам людям средней России, только по былинам, по сказам. И каждый раз в Архангельске испытывал я глухое мощное и постоянное волнение при мысли об обилии дорог,*

открывающихся передо мною». Такой пограничный тип пространства в произведениях Ю. Казакова, на наш взгляд, характерен не только для образа Архангельска, но и для Севера в целом. В финале «Северного дневника, прощаясь с Архангельском, рассказчик обращает внимание на разноритмичность различных составляющих жизни города. Наступившая осень изменяет облик города, его запахи, краски, количество жителей на набережной Двины. Но производственно-урбанистические объекты городского пространства: река, корабли, пристани, заводы остаются неизменными. Возникает парадоксальная ситуация: та сторона города, что виделась рассказчику наиболее статичной, неспешной, вдруг меняется по законам природного цикла, а наполненные динамикой пространства в своей динамике остаются неизменными.

В рассказе «Адам и Ева» пространство выписано с предельной чёткостью и детализацией. Образы построек: ветряной мельницы, погоста, причала, и образы местных жителей, населяющих этот край и добирающихся тем же пароходом в Малую Губу, образ озера, *«по которому ветер гнал беспорядочную тёмную волну»*, берега, где во время переправы на остров *«смутно, медленно тянулись бурые, уже сквозящие леса, деревни, потемневшие от дождей, бакены и растрёпанные вешки»* реалистично воспроизведены. Образ церкви в этом рассказе расставляет важные смысловые акценты, формируя дополнительный, не бытовой пласт смыслов. Вблизи церкви ссора с Викой приобретает черты конфликта более масштабного, апокалиптического, что кратко выражено в рефлексии Агеева: *«Ну, вот и конец света!» - подумал Агеев, пройдя мимо церкви по берегу озера*». Исследователь Н.Л. Шилова в своей работе проводит параллель между топографией кижской поездки Ю. Казакова и художественным пространством рассказа «Адам и Ева»: *«...уже сейчас можно сказать, что сюжет рассказа во многом связан с особенностями кижского ландшафта.*

Ярче всего это видно на примере образа церкви. Думается, подобное значение имеют также образы озера и острова». Эти пространственные детали составляют не просто фон повествования, но становятся в «Адаме и Еве» важными элементами поэтического языка для создания истории, соединяющей в едином хронотопе человеческое и природное, временное и вечное.

В произведениях Ю. Казакова возникает ещё один не менее важный для осмысления пограничности северного пространства образ - образ дороги: В «Северном дневнике» писатель сложил вдохновенную оду дороге: *«В дорогу, в дорогу! Я хочу говорить о дороге. Отчего так прекрасно всё дорожное, временное и мимолётное? Почему особенно важны дорожные встречи, драгоценны закаты и сумерки, и короткие ночлеги?.. Едешь днём или ночью, утром или в сумерках, и всё думается, что - то, что было позади, вчера, - это хорошо, но не так хорошо, как будет впереди»*. В этих словах Казакова, призыв: человек должен пробудиться от повседневной инерции существования для того чтобы услышать звучание жизни. Именно поэтому столь часто пускаются в дорогу герои Ю. Казакова. Дорога в эстетических представлениях писателя есть синоним поиска «магического» места, где человек обретает счастье, но дорога к счастью трудна: *«Какими только не бываю дороги!.. И как трудно бывает в дороге!»* Северным землям свойственна амбивалентность – здесь открываются все дороги и заканчиваются все дороги. Сухопутные дороги и реальные жизненные пути, в том числе и метафорические (жизнь-путь) заканчиваются и начинаются дороги морские и метафизические. Здесь, на береговой черте, пролегают границы времени и вечности, жизни и смерти.

В произведениях Юрия Казакова Север видится сказочным пространством. Об этом в рассказе «Калевала прямо говорит повествователь

Ю. Казакова: «...и поехал в Калевалу, как в сказку, как за Жар-птицей». В этом рассказе, как и во многих других, у Ю. Казакова соединяются два мира: мир настоящий и мир древний, первозданный. Северный край создаёт своё, неповторимое искусство, отражающее двойственность северной жизни, характера. Недаром пение сказительницы поразило рассказчика тем, что оно соединило в себе совершенно противоположные мотивы и настроения: *«Но этот напев – его даже трудно определить, радостный он или печальный. Он дик и невнятен, он первобытен и прост, как эти камни и сосны, он однотонен, но он и не одинаков».* Двойственная природа Севера, сочетающего в себе суровую правду жизни и сказочное волшебное начало, стала стимулом для появления у Ю. Казакова и «Северного дневника», который соединил себе мифопоэтическое и документальное начало.

В рассказе «Никишкины тайны» также присутствует фольклорно-сказочный фон. В нём Казаков стилизует формы северного фольклора и творчество северных писателей - сказочников: Писахова, Шергина. Уже в первой фразе рассказа бросаются в глаза родовые приметы сказки: *«Бежали из лесу избы, выбежали на берег, некуда дальше бежать, остановились испуганные, сбились в кучу, глядят заворожённо на море...»* Предложение строится по принципу инверсии и этот принцип остаётся формообразующим на протяжении всего повествования. В рассказе Казаков использует приём олицетворения: В «Никишкиных тайнах» не существует неживых предметов, одушевлено буквально всё. Дальше навстречу будут «высыпать» бани, заброшенная тоня осядет на один бок и заглядится в небо, берёзки будут смотреть в море, ждать горя (типичный для сказки приём параллелизма), камни ползут в море воду пить, деревья окажутся «злыми». В первой же фразе рассказа задан фольклорно-сказочный ритм, который характеризуется использованием многочастных бессоюзных предложений, а инверсия и употребление многократных однородных членов предложения

еще более подчеркивают его. Организуя ритмическое пространство рассказа, этот ритм привносит с собой атмосферу сказки, одним из законов которой является чудо, воспринимаемое как реальность. Но ритм раздвигает трёхмерное пространство реальности и добавляет к нему ещё одну составляющую, которую можно определить как ожидание чуда. Появление лешаков (*«Лешаки из избушки выглядывают, болбонят: «Гляди ты! Никишка то к отцу едет сёмгу ловить, чай-сахар везёт!»*) ощущается почти как реальность. Животные в рассказе вполне по - сказочному преобразуются. Никишкин монолог, обращённый к лошади, ведётся так, как будто он слышит ответы лошади, которых в действительности нет. То есть это монолог, перерастающий в диалог, а чтобы услышать ответы, нужно выучить лошадиный язык. Отсюда и убеждение Никишки в существовании особого языка живой и неживой природы. Его убеждение полностью разделяет отец: *«А ты понимаешь, об чём берёзы говорят?»* - спрашивает Никишка отца. *«Дак они по-своему, по - берёзы небось говорят!»* - отвечает отец. - *Надо язык ихний знать. А то где понять!»* Спустя некоторое время происходит разговор Никишки с собакой уже наяву: *«Собака смотрит на Никишку огненными глазами* (и это тоже сказочная характеристика), *говорит: «Пойдём, Никишка, в лес!»* - *«Я в море пойду, сёмгу стеречь!»* - Никишка отвечает. А собака своё (характерно для фольклорной речи): *«Пойдём в лес, я тебе тайны открою! Об чём берёзы шепчут, послушаем, что камни думают, узнаем»*. На фольклорно-сказочный пласт в рассказе указывает и лексика: *«Ступай всё берегом и берегом, - говорит мать. – В стороны не сворачивай, будут тебе по пути горы. Проедешь ты эти горы, а там тебе тропа сама покажет. Тут близко, не заблуждай гляди-дак...»*. Так же разговаривает и Никишкин отец. В рассказе присутствует и сказочная страна - Италия, где бывал матросом Никишкин отец. Там *«фрукты всякие растут, сладкие да вкусные. Все там чёрные от солнца ходят, раздетые, а зимы вовсе нет... Снегу нет, морозу нет ничего. Солнце круглый год»*. Таким

образом, работает приём контраста по отношению к окружающему. *«Пожить бы там»*, - вздыхает Никишка. Невозможного в сказке нет, поэтому и реплика отца закономерна: *«И поживёшь...»*. Всё пространство рассказа «Никишкины тайны» - гулкое, многозвучное, в нём гуляет многократное эхо: *«Мостки гулко отдают шаг»*, *«подковы по мосткам затукали»*, *«конь копытами хрукает»*, *«волна хлюпчит, клокает, булькает»*, *море «звенит»*, *тишина «звучащая»*. Таким образом, используя фольклорно-сказочную форму, Казаков говорит о недостаточности трёхмерных представлений, о наличии других измерений, о наличии тайны, которая не недостижима для человека. Только человек, взрослея, забывает о ней. Ребёнок же обладает этим метафизическим знанием «тайны немой души» природы, «заветным словом».

Сочетание контрастных образов в рассказах Ю. Казакова, таких как длинные - преддлинные зимы или лето без ночей, характеризует северную природу. Резкие перемены северной погоды тоже свидетельствуют о пограничности северного пространства: *«Жарко так, что вдруг ощущаешь всю неуместность зимней шапки, телогрейки, ватных штанов в июле. Но вот недалеко появляется чёрная полоска ряби на воде, полоска эта ширится, приближается, захватывает нас, и тогда от набежавшего ветерка дохнёт вдруг такой ледяной стужей, что сразу хочется спрятаться куда-нибудь...»*

В сознании поморов белый цвет - символ красоты, величия и чистоты: Белое море, белые ночи, белый снег. Например, в рассказе - очерке «Какие же мы посторонние?» описание портрета героини, которая встретила на пути рассказчика, сводится к следующей детали: *«плечи плюшевой ее жакетки и платок побелели от снега»*, позднее выяснится, что снег, усыпавший одежду героини, – это как бы печать смерти. Героиня, у которой

неизлечимая болезнь, не боится умирать, но ее мучает одна мысль: *«Вот я и думаю, не тот без меня будет белый свет», «Ведь горе же будет, а?»* В рассказе каждый раз уточняется, что все вокруг завалено глубоким снегом: и лошади, и дома, и люди – «свет» буквально становится «белым». Насыщенность белым цветом в рассказе позволяет выразить, как перед лицом смерти человек особенно остро чувствует жизнь, ценит каждое мгновение, общение даже с незнакомым человеком. *«Эта параллель поддерживается на словесном уровне: «белый свет», символизирующий жизнь, – «белый снег», выступающий как символ смерти».* Образ белых ночей - неотъемлемая часть лирической прозы Ю. Казакова о Севере: *«Удивительно это - белые ночи! Разные они – текущие, переменчивые. Небо чисто – серебристый свет рассеян везде. Стоят в небе два три облачка, розовеют, и вот уже что-то разливается всюду золотистое...»* Северный полюс в «Северном дневнике» Ю. Казакова, становится метафизической вершиной северного пространства. Образ белых ночей в творчестве писателя отражает и другую составляющую характеристики Севера: *«Белые ночи нас замучили. Не спишь пятую ночь, пятнадцатую, двадцатую – то охота, то разговоры, дымок костра в лесу между сосен, в неживом свете, или пьёшь чай в избе на берегу озера, глядишь за окно...»*

В рассказах Ю. Казакова, Север – это граница между миром людей (цивилизацией) и первозданным миром природы: *«Но меня подстерегало и другое – щемящее чувство пустынности, одиночество... пошёл я на берег Унской губы.... Всё, что было живо, осталось у меня за спиной, я стоял лицом к воде, к пустыне... Что же это – конец света, край земли всеми забытый? Но почему же всё - таки так легко было у меня на душе?»* Ю. Казаков приводит своего читателя к мысли о том, что именно мифическая отдалённость Севера от остальной России обеспечивает сохранность своего, не похожего ни на какой другой уклада жизни: *«Главная особенность всех*

этих мест – отсутствие быстрой и удобной дорожной связи с центром. Можно жить в ста километрах от Архангельска и чувствовать себя совершенно отрезанным от всего остального мира».

Характер восприятия человеком различных по своей природе огромных открытых пространств во многом сходен в отношении различных типов такого рода географических объектов в силу сходства их основных признаков. Главным же из этих общих признаков является открытость, создающая ощущение бескрайности и безграничности. *«В этом бескрайнем мире нет границ – ни всего пространства, ни частей его составляющих: тропы - дороги здесь без начала и конца, озёра и моря, подобно небу, не имеют дна, ночи беззакатны».* *«В тундре можно исчезнуть. Она ровна и беспредельна».* В описании Ю. Казаковым тундры Поморского Севера встают рядом вечные понятия: природа, смерть, безмолвие. *«Небеса и земля погружены в вечный покой. Нигде ни одного признака жизни, ни одного воспоминания о ней... В этой беспредельной пустоте я слышу только биение собственного сердца; кровь, бьющая в моих артериях, утомляет меня своими сильными ударами. Молчание перестаёт быть отрицательным понятием, оно наделяется положительными качествами. Я его слышу, и вижу, и чувствую. Страшным призраком встаёт оно передо мною, возвекая конец всему существующему, наполняя мою душу чувством смерти».* В рассказе «Долгие крики» природные образы, соседствуют с образами, окрашенными религиозной семантикой: *«с упоминанием о «настоящих пустынниках», что здесь «лежали в гробах поваленных», с созерцанием остатков древней обители, с воображаемым «видением сизых рубленых её келий с окошечками, чудесной её церковки», с воспоминанием о чередё церковных колоколен по высоким берегам Волги...»* Чувство беспредельности тундрового простора сопрягается с ощущением его древности, вечности его существования. Тундра и воплощает саму Вечность.

Несмотря на свою беспредельность, этот простор в то же время обжит: *«Где-то в тундре, где-то за горизонтом, за озёрами, за карликовыми лесами живут ненцы. Где-то там ходят стада оленей и стоят берестяные чумы. Они стоят в безмолвии, среди озёр и ручьев, под светлым ночным небом»*. Такое вот парадоксальное сочетание – бескрайности и обжитости мы видим у Ю. Казакова в его рассказах о Севере. Именно это сочетание и передаёт восприятие тундры как «круглого», самодостаточного мира-космоса, «своего» пространства: *«И эта тундра, озёра, прибрежные камни, дальние угорья, покрытые кое-где лесом, сразу перестают казаться мне дикими. На самом деле они полны присутствием человека, присутствием тихим, малозаметным, но постоянным»*.

Русский Север всегда стоял лицом к морю, и русский помор не мыслил себе жизнь без моря. Море накладывало зримый и незримый отпечаток на хозяйственный и бытовой уклад значительной части населения всего региона. На одной из могил на далеком Шпицбергене над останками неизвестного мореплавателя стоял крест с вырезанной надписью. Вот часть перевода этого текста: *«...тот, кто бороздит море, вступает в союз со счастьем, ему принадлежит мир, и он жнет, не сея, ибо море есть поле надежды»*. Надежда и удача - вот две сестры, на счастливое сочетание которых всегда уповал мореплаватель, всякий раз надеясь на хороший попутный ветер, удачный промысел и на возвращение домой на берег. Недаром одна из старинных поморских пословиц утверждала: *«Море - наше поле»*. Одним из пространственных образов, наиболее часто встречающихся в рассказах Ю. Казакова О Поморском Севере, является крест: *«И уже подле той избушки стоит, высоко вознесённый, покосившийся восьмиконечный крест, каких множество я видел по берегам Белого моря»; «Здесь же стоит крест, как и везде...»; «попадет, когда тоня рыбачья пустая, заброшенная. <...> только крест старый поморский, черный, восьмиугольный, страшно*

торчит, будто страж, поставленный навечно, и нет ему смены».

Центральное место в сакральной топографии Русского Севера занимал крест, как один из ключевых символов православной культуры. Он являлся обязательным компонентом архитектурно-природного ландшафта этого края. Путешествуя в 1928 г. по Мезени, этнограф-фольклорист Н.П. Колпакова записала в своем полевом дневнике: *«По пути в разных местах — на угорах, на откосах, на вершинах обрывов — часто попадаются прихотливо разбросанные старые деревянные кресты».* Герой очерка «Северный дневник» так объясняет писателю о загадке восьмиконечного креста: *«А это, малой, в старину отцы-ти наши да деды, как пойдут, значит, зверя промышлять, только на Бога и полагаются. Такая уж добыча раньше была — в море да на льдине, да ещё ветер падёт горний, на Бога одна и надежда. Так, где вынесет на берег с добычей, со зверем, то есть, там, по обещанию, и крест поставят, вот здесь и поставили и часовенку сладили...»*

Поморы ставили кресты как опознавательные знаки, «признаки», своего рода маяки; их ставили по обету или в благодарность судьбе за удачу в промысле или за избавление от беды. На пустынных каменистых берегах кресты были видны издалека. Кресты ставились на всех местах промыслов, в том числе и на тонях. Это был определенный участок водоема с побережьем, приспособленный для ловли рыбы или боя морского зверя. Многие поморы жили семьями на тонях. На тонях ставились избы, амбары для хранения сетей и провизии, ледники, в которых держали рыбу, баню, продуктовые хранилища на сваях для защиты от диких зверей, другие сооружения, разбивали огороды. Ставили даже семейные часовни. Каждый промысловый сезон жители прибрежных сел покидали свои дома и переселялись всей семьёй и с домашним скотом на все лето на тони. «Тоневые» кресты несли охранительную функцию. Крест не только указывал на принадлежность промыслового участка конкретному хозяину, но и освящал его. Ещё крест ставился, как говорили поморы, «на добычу» — чтобы лучше рыба ловилась.

«Крест как «могучее средоточие», которое все связывает и все в себе содержит, обладал неизмеримой творящей, порождающей энергией, представлял собой священный «свиток» мирового пространства. Все пространство христианского космоса сводимо к образу Креста и выводимо из Него. Поэтому процесс сакрализации просторов Севера заключался в пространственно-временном развертывании образа Креста, который, обрастая различными архитектурными и художественными деталями, последовательно претворялся в более сложные (не по смыслу, а по форме) сакральные объекты: часовню — храм — монастырь».

Природа Севера неброская и неяркая, но Ю. Казаков сумел разглядеть в этой неброскости особую красоту. Чего стоит, например, описание северного сияния в «Северном дневнике: *«Наверху был уже настоящий пожар. Сияние превратилось в тысячи лучей, распухающих и утончающихся, с невероятной скоростью передвигающихся по небу, образующих грозный нимб вокруг чёрного провала в зените. Луну окружал злоеущий ореол, свет звёзд был красен и мутен».* В произведении «Адам и Ева» момент расставания с Викой художника Агеева сопровождается картиной северного сияния: *«Внезапно по небу промчался как бы вздох, звёзды дрогнули, затрепетали. Небо почернело, затем снова дрогнуло и поднялось, наливаясь голубым трепетным светом. Агеев повернулся к северу и сразу увидел источник света. Из-за церкви, из-за немой её черноты, расходясь лучами, колыхалось, сжималось и распухало слабое голубовато-золотистое северное сияние...»* Описанный пейзаж отражается в душе героя, и озаряет ее осознанием трагизма произошедшего: *«Земля поворачивалась. Агеев вдруг ногами, сердцем почувствовал, как она поворачивалась, как она летела вместе с озёрами, с городами, с людьми, с их надеждами — поворачивалась и летела, окружённая сиянием, в страшную бесконечность. И на этой земле, на острове под ночным немым светом был*

он, и от него уезжала она. От Адама уходила Ева, и это должно было случиться не когда-нибудь, а сейчас. И это было как смерть <...>».

Картины, нарисованной Ю. Казаковым природы, покоряют своей величественностью. В северных рассказах Ю. Казакова природа всегда рядом с человеком, в его жизни. Пространственные образы связываются у Казакова с определенным типом героев и открывают путь к пониманию характера нравственных поисков писателя. Значительность сюжетной и идейной функций пространственных образов в художественном содержании казаковских произведений можно увидеть на примере многих рассказов: «Манька», «Поморка», «Нестор и Кир»; «Белуха», «Калевала», «Адам и Ева», «Никишкины тайны», «Долгие крики» и, конечно, «Северный дневник».

В своих рассказах о Поморском Севере Ю. Казаков описывает лов сёмги, сейнеры и траулеры, тони и северные посёлки и поселения, рыбаков и служащих моряков. Русский Север и северяне, мужественные стойкие люди с открытой душой, не случайно стали главной темой творчества Ю. Казакова. Сообщить читателю о поморских ветрах Казакову так же необходимо, как о карбасах или семге. Какое же Поморье без обедника, шалоника, карбаса, семги? Но прежде всего – поморы! Казаков относится к поморам, как вообще ко всем людям труда, долга и чести, с каким-то благоговейным - без заискивания - удивлением. Может быть, способность удивляться “тихому мужеству” (излюбленное определение Казакова) незначенитых людей и есть одна из пленительных составляющих казаковского таланта. По обыкновению художника, он относится к людям любовно и терпимо; он приветствует их труд и заботу, любит их талантом, живописует (не чураясь социальной статистики!) их бытие. Многие из лучших страниц Казакова посвящены великой северной природе и красивому, мужественному труду людей Севера; и войдут навсегда в

хрестоматии по истории русской прозы нашего века. Исследовательница Ксения Гамп в своей книге «Сказ о Беломорье», в главе «Откуда есть пошло имя поморское...» пишет о том, что *«В условиях морского Севера заново определились занятия и сложился быт поселенцев, они были тесно связаны с новой жизнью у моря. За поселенцами с XII века закрепилось наименование «поморы». Потомки коренного населения всех берегов Белого и Баренцева морей гордятся этим именем. Предки нынешних поморов впервые осваивали берега и водные просторы холодных, грозных морей Студёного и Студенца (Баренцева), а они продолжают исконно поморские дела. Ну а пришедшие на северные моря уже в нашем веке ещё не заслужили этого почётного имени. От них то и пошла легенда о том, что поморы только те, кто промышляет морского зверя в Баренцевом море. Эту легенду, приняв её за истину, впервые записал Вас. И. Немирович-Данченко, а некоторые современные исследователи, не проверив, подхватили её и включили в свои труды как новейшее открытие»*. Крайне тяжёлые условия жизнедеятельности: суровый климат, необходимость приспособления к природной среде, длительные разлуки мужской и женской части населения, вызванные сезонными промыслами, зимовки на арктических островах в условиях долгой полярной ночи, смена периодов интенсивной деятельности и длительного вынужденного бездействия – всё это приводило к жестокому отбору среди поморского населения. Выживали, приспособливались далеко не все люди, пришедшие на побережье Белого моря. В результате длительной эволюции и сложился тип отважного промышленника, мореплавателя, гордого и свободного духом русского помора.

В «Северном дневнике» Юрия Казакова собраны десятки персонажей - поморов, поморок, встреченных странствующим литератором на побережье, бесконечно интересных, удивительных. Это и команда парохода «Юшкар»: капитан Юрий Жуков; команда, играющая в футбол с жителями Каменки.

Казаков восхищается игрой моряков и сравнивает их с легкоатлетическим сбором в Москве: *«Наверное, многие из тех бронзовых богов установили потом на Олимпийских играх в Мельбурне и теперь в Риме свои фантастические рекорды и многие вошли в историю – в прекрасную историю роста человеческой мощи. Но разве менее прекрасным было то, что происходило в июльскую ночь в Мезени? И разве меньшего восхищения заслуживают эти ребята, бегавшие по щепкам на торфяном поле, возле Полярного круга?»* Это и капитан сейнера «Белужье» Георгий Артемович Поташев, который плавает с 14 лет (сейчас ему 31): *«Семнадцать лет на море, семнадцать лет чувствовать под ногами проседающую палубу – немалый срок!»* Казаков не перестаёт удивляться «тихому мужеству» этих людей, вспоминает шторм, который разразился у этих берегов два года назад. Три месяца Белое море спокойно, в остальное время штормит. Моряки работают на маленьких суденышках (шхунах, мотоботах, малых рыболовецких траулерах, сейнерах). *«Как же бьет море эти суденышки, и какими мужественными должны быть эти люди!»* Отметим, что Север нашей Родины не знал крепостного права, здесь сохранялось и эффективно функционировало крестьянское самоуправление. Суровая северная природа вырабатывала крепкие характеры, настойчивость, предприимчивость, смелость и независимость, умение работать в коллективе, свято следуя принципу: *«Сам погибай, а товарища выручай».* *«Гений бескорыстия – так мы назвали северных охотников. Это их духовное состояние»*, - пишет Юрий Борисихин в своей книге «10 000 километров Полюсом недоступности». Преодолевая на собачьих упряжках путь вдоль побережья Северного Ледовитого океана в пургу, в лютые морозы, в труднейших условиях полярной ночи, путешественник задаётся мыслью: *«Кто разгадает феномен бескорыстия северного человека?»*

Юрий Казаков в череде многих лиц, встретившихся ему на Севере, открывает для себя лицо Героя в высшей степени, с большой буквы. Это - ненец Тыко Вылка, первый председатель Совета Новой Земли, художник, Учитель. Его уже нет в живых, но он оставил по себе память, духовное сияние своего «тихого мужества». Свидетельств, вещественных знаков памяти по Тыко Вылке осталось немного. Казаков воссоздает образ «мальчика из снежной ямы» по художественному наитию. Его увлекает судьба, характер талантливого ненца; человеческие принципы Тыко Вылки отвечают тому, что ищет писатель в людях, о чем он мечтает в северных странствиях или в дубовых лесах на Оке: *«Гордость - не то слово, конечно... Вылка не был горд, он был добросердечен и храбр, он был Учитель. Он учил не только ненцев, но и русских, он говорил: не бойтесь жить, в жизни есть высокий смысл, и радость, жизнь трудна, но и прекрасна, будьте мужественными и терпеливыми, когда вам трудно!»* С этими словами легендарный ненец обращался к своему бедному народу, в заваленных по крышу снегом избушках, в чумах, долгими полярными ночами, под вой метелей – и многих своим участием и словом спас не только от отчаяния, но и от смерти. Тыко Вылка всю свою жизнь творил добро, не только учил мужеству. С юных лет он заботился о своих престарелых родителях, а позже, когда погиб его брат, взял на себя заботу о его семье. Вторую половину жизни, будучи председателем островного Совета, он заботился уже о сотнях людей. *«Каждый год ездил он в Архангельск, проводя месяцы в неустанных хлопотах, доставая для охотников продовольствие, катера, боеприпасы, утварь, и в неустанных заботах о сохранении поголовья зверя и птицы — единственного источника жизни на Новой Земле. Гляжу на его картины, на его чистые краски, на его бесхитростные сюжеты... Жизнь, остановленная на полотне кистью Вылки, так не похожа на нашу жизнь!»* - писал Ю. Казаков в своём произведении «Мальчик из снежной ямы». Писатель

восстанавливал по крупицам биографию Вылки. Ссылаясь на С.В. Максимова, он вспоминал, как в незапамятные времена, оставив свою прародину за Саянскими хребтами, появились на Севере самоеды, как обживались они в пустынной, выстуженной тундре, как нужда заставляла их двигаться дальше и дальше, пока не достигли они островов в Ледовитом океане. Отец Тыко Вылки был бедным пастухом, и когда не осталось у него собственных оленей, а хозяин бросил его на Югорском Шаре без продовольствия на произвол судьбы, он решил попытать счастья на Новой Земле и оказался там среди первых российских поселенцев. *«В 1911 году в Москве, зимой, сидя в теплой мастерской В. Переплетчикова, молодой Вылка записал нетвердой в русской грамоте рукой: «Тому назад 35 лет мой отец, Константин Вылка, через Карские ворота перешел на Новую Землю своим карбасом со своим родным племянником. У моего отца мать была; глаза ничего не видели. Отец был холостой. Он был бедный. Поселился на Новой Земле и женился. И родился я на Новой Земле».* Сохранилось много официальных документов, характеризующих Тыко Вылку как серьезного, требовательного и внимательного руководителя островного Совета - в советских хрониках за ним прочно утвердилось почетное звание «президента Новой Земли». В песне, которую Тыко Вылка посвятил своему другу Владимиру Русанову, слышны его боль и тоска по родному краю: *«Если бы я был птицей и смог возвратиться, туда к берегам моей Родины, куда каждый день рвется мое сердце! Здесь осталась моя память, здесь мое сердце, моя жизнь, берег моего счастья».* Глядя на воссозданный Ю. Казаковым образ ненца, отдавшего всю любовь и мудрость своему народу, невольно вспоминается другой, не менее героический тип вождя своего народа – индеец Гайавата. «Песнь о Гайавате», автором которой был Генри Лонгфелло, написана на основании легенд, господствующих среди североамериканских индейцев. В них говорится о человеке чудесного происхождения, который был послан к ним расчистить их реки, леса и

рыболовные места и научить народы мирным искусствам. Он несет мир и порядок индейским племенам, постоянно сражается со злом и защищает добро. Он учит индейцев земледелию и письменности. Гайавата становится «Учителем человечества». Гайавата - мифологический герой, а вот ненец Тыко Вылка (русское его имя – Илья Константинович) действительно жил, работал и был Учителем с большой буквы для своего ненецкого народа: *«Он не издавал книг с описаниями своих полярных путешествий, не ездил по городам Европы с лекциями. Известность его во время жизни на Новой Земле была ограниченной. Всего несколько сот ненцев и русских знали его лично, говорили с ним, слушали его поучения. Но те, кто его знал, любили его безмерно. Живи он не там, а в каком-нибудь ином месте, кто знает, не имели бы мы теперь в его лице еще одного святого? Или национального гения, какого норвежцы имеют в лице Фритьофа Нансена?»* - размышляет Казаков. Почувствовав, что жить ему осталось недолго, Вылка стал мужественно готовиться к смерти. *«Он собрал, вымыл и сложил свои кисти. Пел старинные ненецкие песни, которых уже никто, кроме него, не помнил. Ходил в гости к друзьям, прощался.*

— *Пойду искать Русанова. И опять мы с ним будем идти в холодных льдах...* (Русанов - друг Тыко Вылки, к этому времени уже погибший)

Говорил еще старым друзьям:

— *Будьте новоземельцами, будьте крепкими, как Север!»*

Юрий Казаков очень сожалел о том, что не удалось ему познакомиться с этим замечательным человеком. Вообще он часто сокрушался по поводу того, что вот опять не успел поговорить с кем-нибудь из встреченных им на Русском Севере. Опять не успел разгадать то сокровенное, душевное, что, как казалось ему, скрывают его «тихие герои». *«Выйдя из дома, я присел на*

какое-то бревнышко в ожидании, когда отобедает хозяин. Мне хотелось с ним поговорить. Не деньги же держали его тут полтора десятка лет?<...>. Но осень! Но зима! Какое сердце нужно иметь, чтобы не впасть в тоску, в отчаяние от беспросветной ночи, от дождей и метелей. Сидеть годами в тесной избушке, при свете керосиновой лампочки, ставить сотни капканов на песцов и потом выхаживать тысячи километров за сезон в любую погоду, может быть, зарываться в снег во время пурги, обмораживаться, прощаться с жизнью, лишать себя чуть не навсегда элементарных человеческих удовольствий — я уж не говорю о музыке, о библиотеках, о той части нашей жизни, которую принято называть духовной, — лишать себя возможности полежать на песочке возле какой-нибудь прелестной нашей русской речки, пойти в лес за грибами, поговорить с другом, — и все для чего?» - размышляет автор. Писатель стремится постичь «тайное тайных» своих героев, то - что даёт им силы справляться с трудностями, проникнуть в глубину их души. «Север был не только темой, но и творческой лабораторией Казакова, его второй духовной родиной, противовесом иной жизни: средне русской ли, столичной ли, городской ли, - может быть обыденной и стёртой». Постигая характер людей Севера, наблюдая их образ жизни, Казаков пытался не только найти ответы на волнующие его вопросы, но, быть может, и сам черпал силы в «тихом мужестве» своих героев. Недаром он рассуждает о мужестве писателя: «У тебя нет власти перестроить мир, как ты хочешь. Но у тебя есть твоя правда и твоё слово. И ты должен быть трижды мужествен, чтобы, несмотря на свои несчастья, неудачи и срывы, всё-таки нести людям радость и говорить без конца, что жизнь должна быть лучше».

Исследователь - путешественник Юрий Борисихин, совершивший в 1983 году переход на собачьих упряжках вдоль побережья Северного Ледовитого океана вместе с другими участниками экспедиции, также задумывался над

феноменом «северного» человека: *«Дыхание перехватило так, как перехватывает при важном жизненном открытии. Один только вопрос надо узнать, всего один, и для меня откроется то, что брезжило и светило эти тысячи километров. А где же у вас стенки, сервизы, тряпки, мебель? А где у вас телевизоры, маги, стерео, моно? И какое вы имеете право быть счастливы без этого?»*. Ответ очевиден: *«Да мог ли я понять счастье чукчанки, для которой в единое и нерасторжимое увязаны стадо, жильё, семья – чистая под арктическим солнцем родина? Мог ли понять, не оторвав с кровью от сердца палатку и огонь как привычную основу бытия?»*

О жизни отдельной поморской семьи повествует Ю. Казаков в одном из своих северных рассказов. В центре внимания в рассказе «Нестор и Кир» жители северного поселка Кега, который неподалеку от Архангельска, куда приезжает автор и где у него новые хозяева: *«кудрявый седоватый мужик лет шестидесяти, с твердой негнущейся поясницей и громадными сизыми руками; сын его, молодой парень, красавец, так же кудряв, как и отец, только золотоволос, румян, широк в плечах, белозуб и синеглаз, - но дурачок, картавый... И жена - маленькая, сухая, темноликая, раньше времени состарившаяся»*. Главу семьи зовут Нестор, сына - Кир. Председатель колхоза, отправляя писателя жить в дом Нестора, говорит о нем: *«...Только хозяин там такой... Из кулаков. Жила!»* А вот первое впечатление от встречи с Нестором самого писателя: *«А хозяин встретил меня неприветливо, слушал хмуро, спрашивал неохотно и, по всей видимости, не расположен был пускать меня на квартиру. Но дом был так хорош, <...> что я все-таки стерпел неприветливость и остался»*. В рассказе Ю. Казаков противопоставляет две стороны: московская творческая интеллигенция, к которой принадлежит и он сам, и жители Русского Севера, рыбак Нестор и его сын Кир: *«Мне вспоминаются московские наши разговоры и споры о поэзии, о направленности творчества, о том, что кого-то ругают, а*

кого-то не печатают - все это под коньяк и все с людьми знаменитыми, и там кажется, что от того, согласишься ты с кем-то или не согласишься, зависит духовная жизнь страны, народа, как у нас любят говорить. Но тут... <...> То, что важно для меня, для них совершенно не важно. Из выпущенных у нас полутора миллионов названий книг они не прочли ни одной... Но, может быть, жизнь этих людей как раз и есть наиболее здоровая и общественно полезная жизнь?» В рассказе часто упоминается дом Нестора, говорится, что он хорош, да и хозяйство в порядке. Семья одета. «Дом у него крепок, бревна от старости стали как слоновая кость, есть корова, есть овцы, и вся одежда в семье добротна, прочна, чиста». Всю жизнь Нестор честно трудился: «Утром Нестор вошел ко мне, закурил и принялся рассказывать свою жизнь, вернее не жизнь, а где и сколько он работал. Как плавал на гидрографическом судне, как участвовал во всевозможных экспедициях и как, наконец, многие годы добывал печуру в горах по договорам с заводами и мастерскими... Он не пьет, зарабатывает много, никому копейки не уступит, никого не подпускает к печуре, сам разведает, сам вызнает места, где можно легко ее брать. Привозит он ее с Киром, всегда ночью - эти громадные серые плиты спрессованного песчаника, сам выбрал себе место возле амбаров и мостков, там у него мастерская, там он с Киром тюкает, крошит эти плиты и выкалывает из них удивительные круглые точила и жернова, сам следит, как грузят его продукцию на пришедший из Архангельска мотобот, сам все помнит, вечером надевает очки, обкладывается папками, где у него подшиты всевозможные накладные, квитанции, расписки капитанов с печатями и штампами». Автор акцентирует внимание на том, что Нестор все делает и всего добивается сам. Местоимение «сам» упоминается в приведенном фрагменте пять раз и указывает на то, что Нестору присущи такие качества, как самостоятельность и независимость. Он в состоянии обеспечивать себя и семью без помощи государства, хотя он и не отказывается от помощи, хочет

ее получить, так как не приучен терять того, что ему положено. Об этом свидетельствует его заинтересованность в том, чтобы оформить пенсию. Нестор - запасливый, предусмотрительный человек. Любую работу он выполняет красиво и радостно, не забывая при этом и о практической стороне дела. *«Как они работают! Как у них все ловко, разумно, скупно в движениях, какой глаз и точность! Вот они ставят карбас на катки, вот одерживают его, спускают к воде, выжидают волну»*. В речи Нестора множество слов, связанных с той работой, которой он занимался в течение всей своей жизни: рыболовецкая лексика (названия рыб: *семга, камбала, треска, зубатка, пиногор, белуха*; названия приспособлений для ловли рыбы, мест для рыбалки: *сеть, удочка, бродни, лодка, карбас, мотобот, перемёт, подсак, тоня, тайник*). Мы видим, что герой рассказа Ю. Казакова, Нестор – русский помор, самодостаточный, работающий, сильный, рачительный хозяин, способный обеспечить себя и свою семью всем необходимым, переживающий из-за халатного отношения людей к своему делу. Он глубоко привязан к родным местам и с полным на то правом, заявляет: *«Я - хозяин, я тут всё знаю, я тут произрос – вот, тебе и задача»*. Сам Казаков так оценивает Нестора как хозяина и работника: *«Глядя на него, невольно думаешь: у! и лютый был бы хозяин, дай ему волю!»*. Прилагательное «лютый» здесь выражает высокую степень положительной оценки. Именно с таким значением зафиксировано это слово в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля. Ср.: *Лютый // неутомимый, рьяный, горячий на дело; резвый, бойкий, проворный, быстрый»*. В нравственный мир Нестора включается вся природа, земля и животный мир; в основе этого лежит любовь к своей родине, к дому и предкам – своему прошлому. На близость Нестора к живой природе указывают строки автора: *«И верно, что-то есть в этом мужике звероватое, мощное, сразу бьет в глаза цепкость какая-то, жилистость, но и еще и другое - какая-то затаенная скорбь, надломленность»*. Глядя на

Кира (сына Нестора) автором не раз овладевают противоречивые чувства: *«Красавец, хищное животное, бронзовый кудрявый белозубый бог - тупая идиотическая сила. Прекрасное и ужасное видится мне в этом Кире, в его физической мощи, в его загадочных бормотаньях, в какой-то юродивости и в блаженном созерцании мира. Счастлив ли он?»* Нужно отметить, что похожее сочетание слов *«прекрасное и ужасное»* встречается и в рассказе *«Белуха»*, когда автор впервые видит этих животных: *«А были они отвратительны и прекрасны»*. Такое противопоставление (антитеза), используемое Казаковым, даёт опять же натуралистическое представление об описываемых объектах, приближает нас к природному началу, прекрасному в своей красоте, мощи, и одновременно отталкивающему своей простотой и животными инстинктами. Весь рассказ *«Нестор и Кир»* построен как развёрнутое размышление, перемежающееся многочисленными описаниями окружающего: *«Утка повернула назад, но увидела меня и забила куда-то в первое попавшееся место. А Кир уже раздевался, сбросил рубаху, сапоги, штаны и голый кинулся животом в ледяную воду. Он шумел, плескался, сопел. Он гоготал и выскакивал из воды по пояс, как болотный черт, загонял бедную утку до одурения, поймал ее и тут же прокусил ей мозжечок. На берег он выбрался красный, от него валил пар, губы были окровавлены и в пуху»*. Главную мысль этого рассказа Казаков заключает в строке: *«Они и море, больше нет никого, все остальные где-то там, за их спиной, и вовсе им не интересны и не нужны»*.

Рассказ Ю. Казакова *«Никишкины тайны»* открывается указанием на особенность героя, не похожего на своих сверстников: *«Никишку в деревне любят все. Какой-то он не такой, как все, тихий, ласковый, а ребята в деревне все «зуйки», настырные, насмешники»*. Особенность эта связана с его напряжённой внутренней жизнью: *«Тих, задумчив Никишка, ребят сторонится, не играет, любит разговоры слушать, сам говорит редко, и то*

вопросами: «А это что? А это почто?» — с отцом только разговорчив да с матерью. Голос у него тонкий, приятный, как свирель, а смеется басом, будто немой: «гы-гы-гы!» Ребята дразнят его: как чуть что, бегут, кричат: «Никишка-молчун! Молчун, посмейся!» Сердится тогда Никишка, обидно ему, прячется в поветь, сидит там один, качается, шепчет что-то». Казаков стремится обозначить необычную взрослость героя, делая это через портрет мальчика: «Лет ему восемь, на голове вихор белый, лицо бледное в веснушках, уши большие, вялые, тонкие, а глаза разные: левый пожелтей, правый побирюзовей. Глянет — и вот младенец несмышленный, а другой раз глянет — вроде старик мудрый». В рассказе «Никишкины тайны» ярко выписан образ отца, сильного, естественного в гармоничномприятии мира человека, который способен тонко понять и разделить переживания Никишки. Сам Никишка дорожит уединением, по-особому понимает тишину. Казаков находит для этого особое слово — *молчание*. Героя называют молчуном, в определённые моменты мир вокруг него замолкает: «Молчит все: молчит море, карбас беззвучно качает, молчит берег, не доносится оттуда ни звука. Низкое уже солнце скрылось в облаках, потемнело все кругом, запечалилось. И никого нигде нет! Пусто везде, безлюдье, летают редкие чайки, на берегу в лесу рябки притаились, да качаются в карбасе два рыбака и с нимисемгазаснувшая». Никишка не просто испытывает сострадание к окружающему, но видит его думающим, живым. Он беседует с понимающими его конём, и собакой, чувствует на себе загадочный взгляд камней. «А почто это камни на меня смотрели? Они тоже думают? Небось, ночью-то переваливаются, кому неловко лежать, за день-то вон как бок отлежишь!» — спрашивает Никишка у отца. Душа леса выражается для Никишки в образах смиренных и грустных лешаков, молчаливо следящих за проезжающим мимо мальчиком. Таким образом, главной для Ю. Казакова в этом рассказе становится тема равенства всего живого человеку, тема всеобщности. «...Никишка, деревенский мальчик, с

малолетства наблюдающий процесс превращения живого в человеческую пищу, как будто отталкивается от житейского обыденного восприятия: ему понятны страх коня и пса, страдания убиваемых сёмги и тюленя; он ощущает их переживания как свои собственные, и оттого именно ему живое готово раскрыть свои тайны». Стремление живого услышать от Никишки «заветное слово» равно сказочному стремлению животных ждать от человека нового закона жизни, умиротворяющего их взаимные отношения. Это особенно проявляется в эпизоде, где псу снится страшный сон, и «одно ему спасение – Никишка». Не случайно Казаков вводит в рассказ образ монастыря (воспоминание Никишки о рассказе бабки при виде заброшенной тропы в лесу, по которой шли когда-то беглые, больные, несчастные, обиженные в пресветлую обитель – Соловецкий монастырь). Монастырь, его образ становится для писателя определённым знаком возможности ухода от познания ребёнком тайны природы в её патриархально-языческом восприятии к тайне человеческого духа в русле христианской традиции. Кроме того, принципиально важным для понимания писательского мировосприятия становится мотив тайны «немой души природы», которую пытается разгадать Никишка. В этом стремлении мальчика раскрыть тайну явственно проступает какое-то смутное осознание им скрытых под внешней красотой мира противоречий. Основой сюжета становится постепенное приближение Никишки к раскрытию тайны жизни. Сперва эта тайна кажется неразрешимой: *«Никишка задумался, смотрит вокруг, хочет тайну такую понять, чтобы всё, что видит, разом открылось ему. Да не понять этой тайны, смотри только стоской, впитывай глазами, слушай ушами, да нюхай»*. Лишь в состоянии полусна – полуяви мальчику начинает открываться глубоко скрытая тайна сущего. Кажется, ему, будто собака разговаривает с ним и приглашает в лес, обещая открыть ему то, что скрывается за молчанием окружающего мира: *«Об чём берёзы шепчут, послушаем, что камни думают, узнаем»*. Предполагается, что окончательное

раскрытие тайны произойдёт в будущем необыкновенном сне мальчика: *«Обступит его деревня, избы с глазами-окошками, лес подойдет, камни и горы, конь явится, пес рыжий, чайки прилетят, кулики сбегутся на тонких ножках, семга из моря выйдет — все к Никишке сойдутся, смотреть на него станут и, бессловесные, будут ждать заветного слова Никишкиного, чтобы разом открыть ему все тайны немой души»*. Таким образом, нам представляется, что для Ю. Казакова бессловесность – это мучительное состояние живой материи, которая стремится высказать себя, стать понятной. Ключом же, размыкающим сомкнутые уста окружающего, становится Никишкино «заветное слово». В этом диалектическом взаимодействии двух начал в мальчике *«проявляется сложность диалога писателя с житийной традицией, которая становится не только основой для создания образа детства, но и переосмысливается в духе Нового времени»*. Исследователь А.М. Панфилов говорит о том, что нельзя пропустить главного: *«Никишкины тайны» - это рассказ о ребёнке, но это не детский рассказ...»* Обращаясь к взрослым, Казаков говорит не о детской психологии, а о детском метафизическом знании, утраченном взрослым человеком. Лишь отец Никишки - это, по сути, тот же Никишка, уже выросший, но не растерявший этого знания.

Героическим ореолом окружён у Ю. Казакова образ поморки. Это женщина, обречённая на вечное ожидание мужа и сыновей, всегда уходящих в студёное море и не всегда возвращающихся. Средоточием, концентратом типа женщины – поморки является образ девяностолетней Марфы в рассказе «Поморка». Судьба не баловала Марфу, всю жизнь она проработала в колхозе ради трудодней, пережила смерть родителей, братьев, сестер, мужа и детей: *«А как вопила она, как билась и причитала, провожая и обряжая в смертную дорогу отца и мать, братьев и сестер, а потом и мужа, и детей, наглядываясь каждый раз на них и не в силах наглядеться. Как бежала она к*

моря, как кидалась в волны, как хотелось ей в те минуты тоже навеки остаться на песчаном кладбище, среди редких низкорослых сосен!» Марфа немногословна, слишком тяжёлую ношу пришлось вынести ей в жизни. Казаков говорил, как ему всегда хотелось пожить в деревнях, *«в местах исконных русских поселений, в местах, где жизнь идёт не на скорую руку, а постоянная, столетняя, где людей привязывает к дому семья, дети, хозяйство, рождение, привычный наследственный труд и кресты на могилах отцов и дедов»*. Герой-рассказчик Казакова постоянно задаётся вопросом: *«Отчего же таинственно близка и важна мне жизнь Марфы, почему так неотступно слежу я за ней, думаю о ней, спрашиваю о ней?»* Именно в этом вопросе и заключено основное лирическое чувство рассказа, и оно требует от читателя ответного переживания и размышления. По существу, каждый день Марфы – это великий подвиг человека, который безостановочно осуществляет трудное дело жизни. Умирать Марфе не страшно, поскольку она непоколебимо убеждена в справедливости жизни. В Марфе сконцентрировались черты народного характера. При обрисовке героини Ю. Казаков использует мотив древности и старины. Поражает иконный лик Марфы: *«Как она стара, странно и жутко порой глядеть мне на неё – такое древнее и тёмное у неё лицо»*. За то, что она *“старинный порядок блюдёт”*, она и почитаема односельчанами: *«Хорошая старуха-то, святая, одно слово – поморка!»* Ночью, когда в море разыгрывается шторм, Марфа молится: *«...ревет внизу совсем близко прибой и рев этот отдается по всей избе, так что вздрагивают потолки и стены, Марфа молится, стоя на коленях в углу. Молится она не за себя – за тех, кто на рыбных промыслах в Баренце. – Пошли, Господи, им поветерь, – шепчет она и кланяется, стучаясь лбом о пол. – Не погуби, Господи, сохрани их, Николушка!»* В этот самый момент писатель понимает, что границы стёрты, что Русь, её прошлое и будущее – это вечные непреходящие ценности, которые так бережно сохраняются в доме поморки: *«Странно мне слушать*

*это – будто бабка моя молится, будто мать свою я слышу сквозь сон, будто все мои предки, мужики, пахари, всю жизнь с детства и до смерти пахавшие, косившие, положенные, забытые по погостам, родившие когда-то и хлеб и другую, новую жизнь, будто это они молятся – не за себя, за мир, за Русь – неведомому богу старозаветному, доброму Николе-угоднику». Загадка характера Марфы – в её живой, не оборвавшейся связи с прошлым, с жизнью предков, казавшейся автору прежде такой далекой и чужой. Молитва является важным источником силы и душевной красоты старой поморки. Той невидимой нитью, связавшей молодого городского писателя и девяностолетнюю старуху Марфу. Рассказ «Поморка» завершается монументальной картиной: *«Всё чаще бушует море, и всё чаще выходит Марфа к вечеру на берег, стоит неподвижно возле наискось заделанных палок плетня, твёрдо чернея на бледно-жёлтом фоне зари. Смотрит на грязно-вздохмаченное море, на без конца бегущие и ревущие на отмели взводни с белыми гривами – знакомая картина!.. Ветер холодеет, небо темнеет, заря окрашивается в винный цвет, воздух делается прозрачней, смугло румянеют избы наверху, а на востоке загораются редкие бледные звёзды. Скоро совсем смеркнет, а Марфа всё будет стоять, положив старчески-сизые руки на плетень, и смотреть на море, пока не погаснет последний мгlistый отблеск зари».* Звукопись-аллитерация последней строки подчёркивает «музыкальность» казаковского повествования. А сама картина стоящей на берегу Марфы - *«Это буквально живопись импрессиониста, когда полутона, цветовые оттенки важнее, чем контуры».* В девяностолетней Марфе Юрий Казаков увидел и подчеркнул то лучшее, что отличает истинно поморский женский характер: чувство собственного достоинства, величие духа, уверенность в своих силах, вера в высшую справедливость, связь с прошлым и будущим, суровость и стойкость, духовная и нравственная сила, ясность души, извечное терпение, одиночество, трудолюбие. Монументальность, величие этого образа,*

ассоциируется с ликами святых, с иконописью, наполненной внутренней силой и красотой: «...святая, одно слово – поморка!..» Музыкальность словесной ткани этого рассказа обеспечивается не отпускающим читателя и управляющим «дыханием прозы» ритмом, организованным чередованием словесных периодов, параллельных синтаксических рядов. Например, *«Так что же иссушило, состарило её, сделало холодными руки и утишило сердце? Уж не белые ли призрачные, замораживающие ночи, не страшное ли ночное солнце вытило её кровь? Или, наоборот, длинные, зимние вечера, которые проводила она за прялкой при багровом дымном свете лучины?»*

О чём думала она, о чём мечтала в эти вечера, когда гудел и свистел ветер, гнал колючий сухой снег, задувал в окна, выл в печной трубе, когда гулко и грозно ломало прибрежный лёд, и страшно было выйти на двор, в черноту полярной ночи?»

А как вопила она, как билась и причитала, провожая и обряжая в смертную дорогу отца и мать, братьев и сестер, а потом и мужа и детей, наглядываясь каждый раз на них и не в силах наглядеться. Как бежала она к морю, как кидалась в волны, как хотелось ей в те минуты тоже навеки остаться на песчаном кладбище, среди редких низкорослых сосен!»

Иной тип «природного человека» Казаков представил в рассказе «Манька». Главная героиня рассказа Манька – семнадцатилетняя девчонка, что служит “письмоносцем”. Но в ней – та же внутренняя сила, верность, чистота. Манька – сирота: «– Батюшка в шторм потонул, – говорит она, опуская глаза и облизывая губы острым языком, – а матушка на другой год руки на себя наложила. Порато тосковала! Вечером раз вышла из избы, побегла по льду в море, добегла до полыньи, разболоклась, одежду узелком на льду сложила и пала в воду...» В характере и поведении простой сельской девушки Казаков подчёркивает «дикость», «необычность», всё то, что с

точки зрения устоявшихся общественных норм, является странным, непонятным и даже пугающим: *«Дикость какая-то есть... в Маньке. Дремучесть, затаённость чувствуется в её молчании, в неопределённой улыбке, в опущенных зеленоватых глазах»*. Автор уделяет большое внимание именно тем особенностям внешности и характера героини, которые были определены и развиты самой природой, незыблемыми постулатами её жизни. Акцентирует внимание читателя на чертах внешности Маньки, доказывающих её близость к природе. Для этого Казаков использует инверсию: *«Худая, высокая, голенастая – ходит Манька легко и споро, почти не уставая. Выгорают за лето её волосы, краснеют, а потом темнеют ноги и руки, истончается и худеет лицо, и ещё зеленей, пронзительней становятся глаза»*. В этом рассказе Ю. Казаков делает ещё один шаг в постижении отношений между природой и «природным человеком». Природа оказывает незаметное влияние на душевное состояние героини: *«Дует в лицо ровный морской ветер, несёт удивительно крепкий запах водорослей, от которого сладко ноет в груди»*. Зорко подмечая родство психологического состояния «природного человека» и окружающего мира, писатель мастерски изображает нравственную чистоту и раскрепощение Маньки среди лугов, трав и цветов: *«По берегам тёмных речушек, заваленных буреломом, журчащих и жёлто пенящихся, зацветают к августу пышные алые цветы. Рвёт тогда их Манька, навязывает из них тяжёлые букеты или отдыхает в тени серых, изуродованных северными зимними ветрами ёлок, украшает себя ромашками, можжевельником с тёмно-сизыми ягодами, воображает себя невестой»*. В рассказе о простодушной северной девчужке Казаков выписал тонкую, но прочную связь, которая возникает между настроением, психологическим состоянием «природного человека» и тем, что творится, колыхается, шумит в окружающем мире. Неизвестно, что тут источник, а что производное – то ли жизнь природы, то ли жизнь души: это два сообщающихся сосуда. Такая

связь и есть основа нравственной чистоты «природного человека».

Герои рассказов Ю. Казакова о русском Севере – обычные, и вместе с тем, незаурядные люди. Недаром Ю. Казаков говорит о них: *«Жизнь человека полна подвигов, и это слово очень полюбилось нашим литераторам. Но, странно, я никогда не слышал его от людей, творящих эти самые подвиги. Они никогда не рассказывали, как о подвиге, о своей трудной работе, полной иногда смертельных опасностей».*

Северная тишина Казакова поражала. Белая ночь *«без теней, без звуков»* была порой мучительна. Бремя загадочной тишины словно останавливало бег времени и тяготило душу. Казалось, тишина природы способна поглотить человека, лишит его воли, – чтобы представить это, достаточно было хоть раз увидеть, как в «совершенной тишине» горело в ночном небе северное сияние, превращаясь *«в тысячи лучей, распухающих и утончающихся, с невероятной скоростью передвигающихся по небу, образующих грозный нимб вокруг черного провала в зените».* Северная тишина навевала космический ужас, но она же и успокаивала, когда в этой тишине можно было расслышать *«деревянную музыку Севера»*; когда становились понятными *«тихие слова и тихие улыбки»* окружающих, *«слова и улыбки о здешнем: о сенокосе, о комарах, о реке, о рыбе, о коровах»*; когда можно было почувствовать, сколь значимо и естественно *«тихое, малозаметное, но постоянное»* присутствие человека на этой заповедной земле. Недаром и коренной чертой поморского характера считал Казаков *«тихое постоянное мужество»*, присущее не каким-то исключительным личностям, а доступное обыкновенным, ничем не замечательным жителям этого сурового края. Юрий Казаков говорил, что как бы учился по-новому мужественно смотреть на жизнь, наблюдая за вызывавшими восхищение

северными жителями. Многие герои его рассказов о Севере отличаются неординарностью, идущей от природного начала.

Казаков не склонен к идеализации и иногда при изображении персонажей прибегает к натуралистическим деталям, свойственным импрессионистическим произведениям. Герой рассказа «Адам и Ева», негодуя на критику в свой адрес, призывающую его восторгаться «массами», заявляет о своей позиции по отношению к простому народу: *«Мне противно над ними слюни пускать восторженные. Я их во плоти люблю»*. Как считает исследователь творчества Ю. Казакова Н.Е. Егнинова, эти слова можно отнести к творческой позиции самого писателя: *«Эти слова можно отнести к творческой позиции самого писателя, которого, в частности, А. Твардовский обвинил в создании «галереи отвратных типов»*. Рассказ «Трали-вали» начинается с описания обстановки, в которой живёт бакенщик Егор: *«Разморённый жарким днём, наевшись недожаренной, недосоленной рыбы, бакенщик Егор спит у себя в сторожке»*. Такие натуралистические детали как *«разморённый жарким днём», «недожаренная, недосоленная рыба»* и далее по тексту: *«А закурив, страстно, глубоко затягивается, издавая губами всхлипывающий звук, с наслаждением кашляет со сна, крепко дерёт твёрдыми ногтями грудь и бока под рубахой. Глаза его увлажняются, хмелеют, тело наливается бодрой мягкой истомой»*, втягивают нас в действие рассказа. Мы представляем недостроенную сторожку с муравьями на подоконнике, слышим пароходные гудки и звон незамазанных стёкол, чувствуем вкус настоящей холодной воды, которую жадно пьёт Егор, и которая пахнет листом, корнями. Вместе с этим пиршествom запахов, звуков и ощущений, вместе с выпукло - зримым, скульптурным почти изображением жестов постигаем мы и весь облик бакенщика – «проступает» характер героя, и только во второй главе автор прямо говорит о том, что *«Егор очень молод, но уже пьяница»*. *«А закат*

прекрасен, а на лугах туман, как разлив, и черна полоска леса на горизонте, черны верхушки стогов. А ветви берёз над головой неподвижны, трава волгла, воздух спокоен и тепел, но Алёнке уже зябко, прижимается она к Егору, а Егор берёт дрожащей рукой бутылку и глотает из неё, передёргиваясь и хакая. Рот его полон сладкой слюны». Такие натуралистические описания в рассказах Ю. Казакова способствуют достижению предельной правдивости изображения естественных в своей противоречивости человеческих эмоций и мыслей. С другой стороны, сама словесная ткань прозы Казакова музыкальна. Гармония этих произведений (гармония «с тем звуком, тоном, который единственно необходим данному произведению», по признанию мастера) обеспечивается разнообразными приёмами звуковой и синтаксической организации текста. Например, звукопись – аллитерация: *«Разморённый жарким днём, наевшись недожаренной, недосоленной рыбы, бакенщик Егор спит у себя в сторожке».* Нужно отметить, что действия в рассказе «Трали-вали» происходят не на Севере, и Егор не «северный» герой Казакова, но он грезит о Севере (также как и сам писатель Юрий Казаков), он талантлив и прекрасно поёт (Ю. Казаков – музыкант), и его «неприкаянность», быть может, «неприкаянность» самого Казакова. *«Бакенщик Егор из рассказа «Трали-вали», томящийся в ожидании приезжих, чтобы «повыступить» перед ними, - это же Бронька Пупков из «Миль пардон, мадам!», тип, написанный Казаковым за семь лет до Шукшина»,* - считает исследователь Лев Аннинский. Действительно, Егор, с несомненным его даром, талантом и тусклой вялой жизнью, когда талант просыпается, окликает себя лишь иногда, напоминает – одновременно - и тургеневских «Певцов», и многих персонажей Шукшина. Душа Егора, живущая лишь в песне; душа, жаждущая праздника. Это один, единый человеческий тип и одна, общая боль.

Глубина и пронзительность (любимое слово Казакова и тех, кто о нём писал) казаковского видения действительности буквально пронизаны мощью и красотой торжествующей и вечно пребывающей жизни. *«Жизнь – ощущение её естественности, простоты и вместе с тем сложности и непостижимости («пронзительности») – и стала главным героем его лирической прозы».*

2.3. Время в северных рассказах Юрия Казакова

«Мы шли по дну тысячелетий...»

Временные границы между днём и ночью, между прошлым и настоящим на Севере размываются и почти совсем перестают существовать. Ощущение этой неопределённости, переходности, нахождения на границе ночи и дня дают Белые ночи: *«Вот пролетели кулики над рекой... Как они ловят здесь границу ночи и дня?»* Происходит это потому, что попадая на Север, человек оказывается в пограничном состоянии, где-то на пороге, подобно рассказчику Ю. Казакова: *«Опять белая ночь без теней, без звуков – она мучительно непонятна, хотя и бродишь душой где-то на пороге тайны её, и кажется, что вот-вот всё поймёшь, всё откроешь, и тогда спадёт бремя с души».* Белые ночи в северных рассказах Ю. Казакова передают восприятие Севера на границе сна и яви: *«Опять ночь – какая это? – кажется, двадцатая по счёту».* Ощущение нереальности происходящего передаёт свет белых ночей: *«Вода спокойна, но все вокруг точно зыбится, видения, миражи окружают нас – то вдруг погрузишься будто бы в водоворот, и странно, что нас не заливают водой, стеной вздыбившейся вокруг; то вознесешься, и кажется тогда, что видишь не только горизонт,*

но и то, что за горизонтом — блестят озера, лениво извиваются реки. Оглянешься назад — ихуна висит в воздухе, прищуришься, всмотришься, нет, не висит, а стоит на некоем прозрачном воздушном столбе».

Ощущение древности, чувство «прошлого» не покидает повествователя Казакова в рассказе «Нестор и Кир»: *«Я заснул в этой избушке на парусе, под которым были телогрейки и мотки веревок. А через часа два проснулся от странного ощущения, которое не оставляло меня и во сне - будто я начал путешествие в прошлое и ушел далеко, за сто лет, в древность. Да, я далеко ушел в этой избе с запахом рыбы и дыма, в этой холодной темноте, одетый, под плащом, на жестких нарах!»*

В рассказе «Поморка» координаты бытия, в которых живёт Марфа, конкретизированы лишь в устоях быта и сложившихся за века нормах жизни поморов, вечно борющихся со студёным морем. В рассказе представлен даже некий «сборный день» героини, в котором описывается, как она проводит день от раннего утра до позднего вечера на протяжении всей своей жизни: *«Чего только не проделает она за день. Доит и гонит на улицу корову, шумит сепаратором, кормит кур, лезет на поветь за яйцами, косит и рубит потом на крыльце кроваво-ржавым косарём траву поросёнку; копает картошку на огороде, сушит, когда светит солнце, и ссыпает в подпол; топит печь, варит обед, кипятит самовар, идёт к морю с корзиной, собирает сиреневые пучки водорослей, которые покупает у неё агаровый завод...»* Заботы старой поморки всё те же, что были и у её прабабки, бабки, матери – ничто не изменило устоев в северных деревнях.

Два мира (современный город и провинцию XIX века) и два временных пласта (прошлое и будущее) соединяет в себе образ Архангельска в «Северном дневнике» Юрия Казакова: *«Можно свернуть с улицы Павлина Виноградова, пойти по любому переулку и через двести метров очутиться*

как бы в глубокой провинции и в прошлом веке. Деревянные тротуары, между досок лезет трава, возле ступенек крылец цветут одуванчики, заборы заваливаются внутрь или наружу.... А за спиной – пространства площадей и скверов, фронтоны каменных громад с колоннами, здания почтамта, пароходства, театра...». Это уникальное соединение в образе Архангельска прошлого и будущего времен связано с пограничным его положением не только в пространстве, но и во времени: «...все как бы незавершенное, как бы остановившееся на минуту, – начало, истоки какого-то невиданного ансамбля, который когда-нибудь будет закончен, и тогда всем явится новая Северная Пальмира». Архангельск в «Северном дневнике» Ю. Казакова представляет собой два совмещённых хронотопа: центральная историческая часть с её застывшим временем, не меняющимся с течением веков обликом и неторопливым жизненным ритмом противопоставляется производственным районам – воплощению новой индустриальной жизни, энергии, трудовой активности, устремлённости в будущее. Такой пограничный тип пространства в произведениях Ю. Казакова, на наш взгляд, характерен не только для образа Архангельска, но и для Севера в целом. В состоянии межвременья, эквивалентного вечности, попадает, оказавшись на Севере, рассказчик Ю. Казакова: *«Бывают минуты, когда, кажется, что живёшь ты здесь веки вечные и впереди у тебя ещё больше времени, и вовсе не нужно жадно пускаться в изучение, а может быть, самое важное сейчас – просто посидеть и посмотреть»*. Время останавливается, замирает, давая повествователю созерцать, а вернее, вызывая у него желание – созерцать. Это душевное состояние, потребность — просто посидеть и посмотреть — никак не равнозначны ленивому, равнодушному созерцательству. Медлительность самого Казакова, его задумчивая манера соответствовали ритму и ладу окружающей его жизни: надёжно и неторопливо трудились здесь рыбаки, спокойно и несуетливо вели хозяйство женщины — сама природа диктовала им этот

привычный ритм, и «всеобщая тишина», царившая в этом краю, никому не позволяла вести себя иначе. Мотив тишины, важнейший для характеристики северного пространства мотив, ассоциируется с остановкой во времени, погружённостью человека в самого себя, в состояние между бытом и бытием, сном и явью.

Каждый, кому хотя бы один раз довелось оказаться посреди открытого бескрайнего пространства, будь то океан, пустыня или степь, не мог не ощутить особенного и трудноопределимого словами воздействия этого пространства на человека. К числу таких пространств относится и тундра. *«...Страшно! В бурю, в пургу страшно, а когда тихо, еще того хуже. Снег белеет, а ты один в тундре!»* - повествует один из героев рассказа Ю. Казакова «Долгие крики». В такие моменты время будто останавливает свой ход, всё вокруг замирает и только «некто» возникает за плечом, дышит холодом в затылок и глухо шепчет: *«Нигде ни одного признака жизни, ни одного воспоминания о ней. Ум ни над чем не работает, ни на чём не отдыхает. Бесконечные созвездия не могут уронить ни одной радостной искорки в эту мёртвую атмосферу. Холодные безжизненные звёзды ничего не говорят сердцу. Глаза устают смотреть на них и снова обращаются к земле, ухо чутко прислушивается, не нарушит ли хоть малейший шум - это подавляющее молчание,- но нет, не раздаётся ни одного человеческого шага, ни одного живого голоса».*

Текущее время в северных рассказах Ю. Казакова часто выражено через природно-бытовой цикл, трудовое время, которые образуют «промыслово-охотничий» хронотоп. Ценность времени ощутима только в рамках промысла: *«Я почти не спал, дни и ночи проводя на палубе. Да и мало кто спал – всё-таки раз в году выходили эта ихуна и её команда на промысел белухи; повезёт ли, не затрёт ли льдами, не потопит ли штормом*

на обратном, уже осеннем пути?» Пришло время промысла – этим всё сказано. Это неудивительно, так как особенности промысловой жизни поморов находятся в глубокой зависимости от природного цикла: «рунный ход» рыбы заставляет закидывать сети, «ложный гон» соболя даёт охотнику возможность испытать охотничью удачу. В «Северном дневнике» звеньевой Илья Иванович Титов просвещает писателя об особенностях жизни на Севере: *«Сёмга – рыба дивная... умная и знает свой закон. Так чтобы по морю без толку болтаться, этого у ней нет. А идёт она походами. Зимой-то у нас не ловят, и не берусь тебе сказать, как и где она зимует. А зимой льду много у берега, и тогда мы на зверобойке. На тони выезжаем в начале июня. И вот в начале июня начинает нам идти сёмга. Ты небось думаешь – сёмга и сёмга... А вот и нет! Ей много разных сортов, и по-разному она ходит. Первый поход ей начинается с начала июня, и называется она залётка – это семга крупная, сильная, жиловатая. С десятого июня и до Прокофьева дня, то есть до двадцать первого июля, идёт всё межень, мелкая сёмга. С Прокофьева до первого Спасу, то есть по-теперешнему до четырнадцатого августа, может идти, но не каждый год такая сёмга – чёрная рыба. Эта уже будет покрупнее межени. А со спасу и до конца Октября, пока лёд не появится, идёт осенняя сёмга, самая крупная и постоянная, и это называется главный поход.»* Если охота в русских усадьбах, описанная в произведениях Л. Толстого и И. Тургенева, - всего лишь забава для участников, то смысл охоты для северянина – добыча, а не сам процесс охоты. Жизненная суть поморского быта – охота и лов рыбы. *«С мая почти до половины июля «Белужье» промышляет у Канина Носа, ловит акул на ярус»,*- повествует Ю. Казаков в «Северном дневнике. А в рассказе «На Мурманской банке» Казаков с восторгом и удовольствием описывает своё путешествие на рыбном траулере: *«Мы на Мурманской банке, на северном ее склоне, ходим курсами по всем румбам, и вместе с нами ходят еще десятки траулеров. Везде по горизонту маячат медленно*

подвигающиеся суда. Все они идут с тралами, и издали кажется, что стоят. Пятнадцать, двадцать... Трудно сосчитать! Попадаются и иностранные — здесь нейтральные воды, и ловят все — они отличаются от наших окраской, более светлой и пестрой». Мотив рыбной ловли присутствует во всех северных рассказах Казакова, поскольку, где море — там и рыба. Охотничья же страсть, с детства вселившаяся и в Ю. Казакова, с наслаждением описана им в рассказе «Долгие крики»: *«Неужели, думал я, сейчас всё произойдёт, и я услышу и увижу то, о чём с таким упоением читал в зимние, голодные, военные вечера? Неужели сейчас он цокнет, как ногтем по табакерке, вслушивается, снова цокнет, потом ещё и ещё, чаще и чаще, и засвиристит, заскиркает, трясая своей бородой, а я, спотыкаясь о коряги, стану скакать на это скирканье? Неужели бывает, что, когда долго кричишь, тебя кто-то и услышит — человек ли, судьба ли?..»* Тем характернее финал рассказа, где Казаков прямо даёт характеристику категории времени описываемых событий: *«А было это на Севере, в пустыне, в мае, в счастливую пору».* Несмотря на то, что глагол «было» указывает нам на прошедшее время, чувствуется, что время то здесь самое настоящее. Это было, и это «было» счастливое время для писателя и сейчас, в момент воспоминания о нём. Ряд однородных обстоятельств со значением места и времени действия в этом предложении акцентирует внимание читателя на моменте, когда и где произошли описываемые события, усиливает выразительность интонации автора. Время же вокруг центрального события — путешествия на охоту размыто. Оно захватывает и эпизоды биографического прошлого рассказчиков, и легендарное прошлое северного края. Сюжет этого рассказа прост, как и в большинстве рассказов Казакова, но смысл его — возвращение. Возвращение к себе, к юношескому переживанию, к чистоте переживания природы, то есть возвращение к природе. *«Эллипсис этого возвращения лежит под знаком Птицы. Как-то раз мелькнувшая в детстве, потом, с годами, она становится целью пути,*

своего рода путеводной звездой и обетованием возвращения». Птица счастья, жар-птица русских сказок, увидев или услышав её голос в детстве, герой тратит всю жизнь, чтобы изловить её. Так и у Юрия Казакова, но сложнее. Его древняя сказочная птица, предмет охотничьих преданий – глухарь, которая в самозабвении, в упоении песней любви, глохнет настолько, что её можно брать голыми руками!

Противостояние Севера и срединной России таило в себе для Казакова условие душевного равновесия. Века, которые на Севере будто и не текли, сжимались в представлении писателя в такой монолит, когда граница между вечностью и мгновением делалась условной, мгновение несло в себе неповторимое содержание, и человеческая жизнь ощущалась равно драгоценной в любом своем отрезке, — нужно только суметь прожить ее на пределе своих возможностей. Поскитавшись, побродив в одиночестве по Северу, герой-повествователь рассказов Ю. Казакова хорошо понял цену такого душевного напряжения, таких взаимоотношений с временем, и может быть, именно Север научил его ревностно оберегать то недолгое счастье, что выпадало ему на долю...

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Из рассмотренных точек зрения литературоведов и критиков на прозу Юрия Казакова нами выделены основные доминанты:

- Юрий Казаков продолжил традиции русского реализма XIX века. В то время, когда рождались его произведения, русская природа уже имела своих глашатаев в мировой литературе в лице Бунина, Пришвина, Тургенева, Заболоцкого. К этой плеяде замечательных русских писателей присоединился еще один голос – голос очарованного странника Юрия Казакова.

- Проза Юрия Казакова лирически напевна, музыкальна. Музыкальность, не литературоведческое понятие, но именно оно точно характеризует стиль писателя. Музыка звучит буквально с каждой страницы его рассказов: это и пение талантливого самородка Егора из рассказа «Трали – вали», и звучание джазовой композиции в рассказе «Осень в дубовых лесах», и та гармония его рассказов со звуком, тоном, единственно необходимым данному произведению.

- Юрий Казаков – писатель с большой долей романтизма. Страсть к путешествиям, к неизведанным далям, образы дороги и детства в его рассказах прямо на это указывают.

- Одной из художественных составляющих рассказов Юрия Казакова является ностальгия. В его произведениях часто звучит грустная лирическая интонация, навеянная воспоминаниями.

- Центром эстетического постижения Юрий Казаков считал то, что прячется глубоко в человеческой душе: живое, естественное, природное.

Путешествуя по северному краю, Юрий Казаков написал немало удивительных рассказов о Русском Севере и его жителях. Рассмотрев взгляды исследователей на определение художественного пространства и времени в литературоведении, нами выделено то, что сложность и многовариантность пространственного континуума в художественном тексте зависит от разнообразных способов его воплощения. Поэтому, рассматривая концепт «пространство», мы принимаем во внимание способы реализации данного концепта. При исследовании пространственно-временных аспектов в прозе Юрия Казакова о Русском Севере нами определены такие образы: Белое море, Северная Двина, Белые ночи, белый снег, Архангельск, церковь, крест, как один из ключевых символов православной культуры, дорога тундра, северное сияние. Мы определили, что Русский Север в прозе Юрия Казакова включает в себя многие и разные времена и пространства (от затерянной где-то в лесах избушки или одинокого креста на берегу моря, до крупного промышленного города). По нашему мнению такого эффекта писатель достигает поэтикой сюжетостроения, ретроспективным повествованием: читатель оказывается в прошлых пространственно – временных ситуациях. Герой – повествователь часто в рассказах Ю. Казакова обращается к минувшим событиям своей жизни. При небольшой протяженности текста сюжеты рассказа выстраиваются по цепочке, нанизываются различные, нередко значительно отстоящие друг от друга хронотопы.

Образы северян выведены в прозе Юрия Казакова с разной степенью индивидуализации – от простого упоминания до развёрнутого портрета. По

нашему мнению, основных персонажей рассказов Юрия Казакова о Русском Севере условно можно распределить по трём типологическим группам:

1). Природный человек - Марфа («Поморка»), Манька («Манька»), Никишка («Никишкины тайны»).

2). Герой с растревоженной душой – Агеев (Адам и Ева), Егор («Трали-вали»).

3). Герой – труженик - Тыко Вылка («И родился я на Новой Земле»), Котцов («Северный дневник»), Нестор («Нестор и Кир»).

Нами определено, что Русский Север в прозе Юрия Казакова, с одной стороны, предстаёт как царство первозданности, как *«неподвижная точка абсолюта среди «водоворота эпохи», как та константа, которая находится за пределами обжитого пространства и времени»*. С этой стороны, одним из важнейших для характеристики северного пространства мотивов в рассказах Ю. Казакова выступает мотив тишины, ассоциирующейся с остановкой времени, погружённостью человека в самого себя, в состояние между сном и явью, бытом и бытиём. С другой стороны, основным мотивом в северных рассказах писателя выступает мотив движения, переходящий в мотив обжитости Северного края. *«Мотив движения приобретает всеобъемлющее значение, становясь синонимичным понятиям «жизнь», «способ существования»*. Нами выделено, что главной приметой Севера у Юрия Казакова становятся не только природные явления, но прежде всего характеры, нравы, обычаи *«северян, поморов, людей уникальных и обыкновенных, великих в своей простоте»*.

Рассмотрев примеры образов Русского Севера в прозе Юрия Казакова, мы можем сделать вывод о том, что Русский Север является для писателя

особой частью России, неотъемлемой от национального культурного кода, но отличающейся индивидуальным обликом, наднациональным колоритом, связанным с особым взаимодействием природы и человека.