



## ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ-2015

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ,  
АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

ЭЛЕКТРОННЫЙ СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ  
МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ СТУДЕНТОВ,  
АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ  
**«ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ-2015»**,  
ПОСВЯЩЕННОЙ 70-ЛЕТИЮ ВЕЛИКОЙ ПОБЕДЫ

КРАСНОЯРСК, СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

15-25 АПРЕЛЯ 2015 Г.

Министерство образования и науки Российской Федерации  
ФГАОУ ВПО «Сибирский федеральный университет»

Сборник материалов  
Международной конференции студентов,  
аспирантов и молодых ученых  
«Перспектив Свободный-2015»,  
посвященной 70-летию Великой Победы

Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2015 г.

Красноярск, 2015.

# **«Поэтика русской и зарубежной литературы»**



**ПРОСПЕКТ СВОБОДНЫЙ-2015**

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ СТУДЕНТОВ, АСПИРАНТОВ И МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Красноярск, Сибирский федеральный университет, 15-25 апреля 2015 г.

## ROBERT SILVERBERG “TO OPEN THE SKY” NOVEL PROBLEMATICS

Soina A. S.

research advisor Moskalenko O. A., Ph.D. (Philology)

Sevastopol State University

The present article is based upon a problematics analysis of the fixed-up novel “To Open the Sky” that is actually comprised of five previously published novelettes: by Robert Silverberg, the most notable American science fiction writer, a winner of both Hugo and Nebula Awards.

According to our sources, Silverberg’s “To Open the Sky” problematic has not found its thorough study either by Russian or by foreign researchers. That is why this article contains an element of novelty.

The novel under consideration describes the humanity attempt to propel man to space travel with the help of both science and religion, presenting the latest as a political business. This religion, however, is built in the image of early Christianity. The story is written in a matter-of-the fact way with a touch of sadness. The Vorsters, spiritual movement founders and their followers, promise immortality and colonization of the stars that will release Earth from overpopulation. These goals appeal to everyone except those living on Venus and Mars and gaining a large popularity.

The Vorsters carry out experiments with ESPers – teenagers who, due to their mental abilities, might be able to take man to the stars.

Venus on the contrary “was in hand of the Harmonists, sometimes called the Lazarites after their martyred founder, Davis Lazarus...the prophet of Transcendent Harmony, [who] had been put to death by Vorster...” [2, www].

Vorst tries to achieve eternal life with the help of science, so the technology is for him and his followers like a God. Lazarites, on the contrary, do believe that these are their genes, that make them teleport subjects and exchange thoughts and see the future.

Therefore, the novel seems to be rather problematic one. In order to draw readers’ attention to the mindset of modern society, Robert Silverberg brings up a concern of following problem:

1) The problem of self-enrichment, spiritual growth and hard-driving ambitions, arrogance. Lazarites: “*Suppose archaeologists found that Christ had really been beheaded, not crucified? Suppose it came to light that Mohammed never set foot in Mecca? We’ve been caught with our mythology askew-if this is really Lazarus. It could destroy us. It could wreck all we’ve built*”. Vorsters: “*Dead he’s a symbol. Alive he can be manipulated*” [2, www].

2) The problem of world conflicts resolution “*Weiner had his solution worked out satisfactorily... A committee would be formed: three Harmonists, three Vorsters, and three Martians of Weiner’s selection... Then... the vote. One of the Martians would vote with the Harmonists-for appearance’s sake... The five-to-four vote would give the vault to Vorst... There was no problem so knotty that it couldn’t be untied*” [2, www].

3) The problem of combining efforts and meeting one halfway. Lazarus: “*Never mind. I don’t want to give you my espers. Breed your own, if you want to get to the stars*”. Vorst: “*...You want the stars, too, David. But you don’t have the technical facilities, up there in the backwoods, to equip an expedition. I do. Let’s join forces*” [2, www].

4) The problem of building a sensible policy. “*The Brotherhood prospered. It took Earth. When we were strong enough to afford a schism, I encouraged the Harmonist heresy... I took him. I molded him. I got his movement going in opposition to ours... It didn’t pay to be monolithic. I was hedging my bets. The Brotherhood was designed to win Earth, and it did,*



*but the same principles didn't-couldn't-appeal to Venus. So I started a second cult. I tailored that one for Venus and gave them Lazarus” [2, www].*

5) The problem of willpower. *“Lazarus, Kirby knew, was waiting for a signal from him. From now on, all signals would come from him, at least on Earth” [2, www].*

Several conflicts stem from the problems mentioned before. The main are the following:

1) External obvious conflicts: humanity and technology, religion and science, Lazarus vs. Vorst, Mondschein vs. Vorst.

2) External hidden conflict: Lazarus vs and Lazarites.

3) Internal obvious conflict is within vs the Lazarus.

The text speckles with allusions. The most conspicuous are, of course, allusions on different religions' prophets. They are a white background on which the reader sees black spots of characters' passions and desires.

The characters are splendidly characterized through their mode of behavior and speech. Represented speech, used by the author, reveals what the personages think. It also creates the effect of their immediate presence and participation.

Critics, by the way, in their analyses have attended to Robert Silverberg's characterization even of inanimate objects the plausibility of scientific aspects of his art. According to them, Silverberg's technical style compromises the emotional effect of his stories [1, www].

Being the novel written in 1967, it seems to be quite modern and up-to-dated. The idea could hardly be considered as an extremely new one, but it is eternal and may be summed up in the following. First, religion may be planned by a selected people in order to control others. Next, the progress for the benefit of progress hurts all the humanity. Third, the more humanity changes, the more it stays the same. But all in all, the Vorters branch and the Lazarites branch will have to pool resources for the final push to the stars.

So, here is the main idea to our way of thinking: blind faith, practicality, deception will never do, only by joint efforts the mankind can achieve the aim, whatever it might be.

The contemporaneity of the author's point of view could be attributed to the fact, that he has combined conventional elements of science fiction with the sophisticated techniques of postmodern literature.

In conclusion, one should say that the writer creates a true-to-life atmosphere of the events depicted and brings home to the reader the main problems brought up in the novel.

### **Literature**

1. eNotes <http://www.enotes.com/topics/robert-silverberg/critical-essays#critical-essays-silverberg-robert-vol-140-principal-works>

2. Silverberg Robert. To open the Sky <http://www.correctenglish.ru/reading/literature/robert-silverberg/>

3. Silverberg Robert. To open the sky. Customers' review [http://www.amazon.com/To-Open-Sky-Robert-Silverberg/product-reviews/0553245023/ref=cm\\_cr\\_dp\\_synop?ie=UTF8&showViewpoints=0&sortBy=bySubmissionDateDescending#R2X737U1JL0NR5](http://www.amazon.com/To-Open-Sky-Robert-Silverberg/product-reviews/0553245023/ref=cm_cr_dp_synop?ie=UTF8&showViewpoints=0&sortBy=bySubmissionDateDescending#R2X737U1JL0NR5)



**КАРЕЛО-ФИНСКИЙ ЭПОС «КАЛЕВАЛА»  
В ТВОРЧЕСТВЕ Т. В. РЯННЕЛЯ.**

**Бабушина Т. В.,**

**научный руководитель канд. филол. наук Барбашова Е. Н.**

*Красноярский государственный педагогический университет В. П. Астафьева*

Вступив в пору творческой зрелости, Т.В. Ряннель последовательно создаёт своего рода развёрнутое повествование о Сибири и сибиряках. В литературных опытах он предстаёт и прозаиком, и поэтом, и публицистом, и искусствоведом. Так же и в живописи Т.В. Ряннеля есть место и для героикоэпических полотен с видами дикой природы, и для изображения в духе соцреализма достижений по покорению великой реки – Енисея, и для тонких лирических произведений. [2] В статье доктора искусствоведения Нионила Исаева «Щедрая палитра Сибири» мы читаем: «Воспитанный на эпосе «Калевала», мастер легко обнаруживает былинные и философские мотивы в особом строении сибирских гор, истоках и течении рек, в виде и форме деревьев. Именно способность к метафорическому мышлению отличает мастера от простого ремесленника в искусстве... Не только Н. Исаев, но все другие исследователи творчества Ряннеля отмечают эпический характер многих полотен художника. Обратив внимание на слова «воспитанный на эпосе «Калевала», мы сравниваем темы и характер «живописного письма» «Калевалы» и эпических картин Ряннеля. Обратимся к тесту «Калевалы». Много веков назад в краю лесных озёр и рек, шумящих елей и сосен, под суровым небом северных земель Карелии и Финляндии сложил народ удивительные по красоте предания. И с тех пор передают из уст в уста рыбаки и охотники, лесорубы и пахари, рассказывают их матери маленьким детям, а старики – внукам малым. [3] Калевала является сказочной страной, где живёт Вейнямёйнен – старый певец и мудрый прорицатель, пахарь, охотник и умелый мастеровой. Выше всего в жизни он ценит воинскую доблесть, трудовые подвиги и приобретённые знания. Вейнямёйнен – первый творец мира, постигший жизненную мудрость и снискавший славу у своего народа.

«Старый, верный Вейнямёйнен  
Проводил покойно время...  
На полянах Калевалы,  
Распевал свои он песни,  
Песни мудрости великой...», - читаем мы. [4]

И сразу же напрашивается сравнение: Ряннель, так же, как Вейнямёйнен воспевает красоту земли в поэзии и «живописных «песнях».

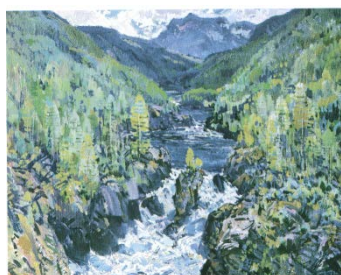
Вот следующий фрагмент эпоса. Когда Вейнямёйнен берёт в руки кантеле и начинает играть, все, живущие в воздухе, на земле и на море, собираются послушать его сладкозвучное пение. Он играет так прекрасно, что на глазах слушающих выступают слёзы. Из глаз самого певца тоже непроизвольно падают на землю крупные слёзы. Скатываясь в воду, они превращаются в чудесные голубые жемчужины.

«Вот играет Вейнямёйнен –  
И в лесу не стало зверя  
Изо всех четвероногих,  
Кто скакать и бегать может,  
Чтоб не шли туда послушать

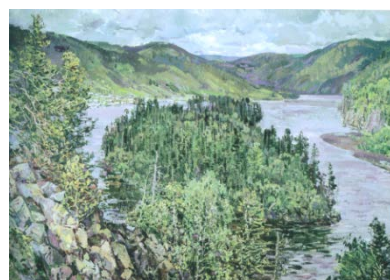


И, ликуя, восторгаться!  
 Белка весело цеплялась,  
 С ветки прыгала на ветку;  
 Подбежали горностаи  
 И на изгороди сели;  
 Лось запрыгал на поляне,  
 Даже радовались рыси,  
 Волк проснулся на болоте,  
 На песчанике поднялся  
 Сам медведь в сосновых чащах,  
 Среди густых зелёных елей...  
 Чтоб услышать эти звуки.  
 Все воздушные летуны,  
 Все с двумя крылами птицы  
 Запорхали, прилетели,  
 Прилетели и уселись  
 Слушать радостные звуки  
 И, ликуя, восторгаться...»[4]

Когда читаешь эти строки, перед глазами встают картины Ряннеля, написанные в Сибири и в Финляндии: «У истоков Енисея», «Кизир. Усть-Каспа», «Муонио-река», «Святая река», «Заводь на реке Святая».



У истоков Енисея



Кизир. Усть-Каспа

Кажется, что где-то здесь на берегу реки сидит могучий старец Вейнямёйнен, распевая свои песни. И это на его полотнах («Красные птицы», «Морозное утро», «Лесной завтрак») замерли лоси и птицы, как бы прислушиваясь к прекрасным звукам, звучащим вдали.



Весна на Тембенчи



Красные птицы



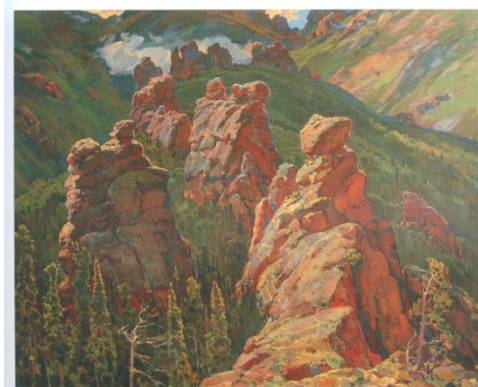
Вейнямёйнен постоянно приходит на помощь людям, спасая их от различных бед и напастей, приносит им животворящий огонь. В его сущности заложено глубокое плодотворное начало, которое так близко творческой натуре художника.

Слова, с которыми Вейнямёйнен обращается к природе и людям, мог бы произнести и сам Тойво Васильевич:

«Здравствуй, месяц серебристый,  
Вновь ты кажешь лик прекрасный,  
Здравствуй, солнце золотое,  
Снова всходишь ты, сияя!  
По утрам вставай ты, солнце,  
С нынешнего дня вовеки!  
Каждый день приветствуй счастьем,  
Чтоб к нам в руки шла добыча,  
К нашим удочкам шла рыба!»[4].  
И как это близко охотнику и рыбаку Тойво Ряннелю!

Так же, как и в финском эпосе, в легендах и сказаниях сибирских народов нашли отражение темы борьбы добра со злом, неразделённой любви и преданности, темы о величии духа народного. Во многих произведениях Ряннель сделал своё авторское изложение устных сказаний средствами живописи, стремясь вызвать у зрителя определённые эмоции, ассоциации, размышления.

В основе картины «Тропа великанов» лежит саянская легенда о заколдованных богатырях, отстоявших свою родную землю от вражеского нашествия. Поэт Михаил Горбунов, объясняя воздействие этого полотна, писал: «Камни ли это длинной чередой взбираются на горный перевал? Не великаны ли духа? Ветры времени обрушились на эту тропу, стихии веков оставили неизгладимые рубцы на скалах, но извечно движение сильных к солнцу, свету, в окутанную синей дымкой даль... вся картина наполнена этим медленным, трудным, но непреклонным ритмом величавого движения... впрочем, нужны ли тут комментарии. Скажем лишь, что эпические картины Тойво Ряннеля – веское доказательство богатых возможностей пейзажа в выражении самых сложных мыслей и чувств нашего современника»[1].



Тойво великанов. 1969.  
Холст, масло. 185 × 225

Картины Ряннеля всегда несут мысль, идею. О своих работах художник говорит: «Создавая пейзажи, которые составляют как бы основной стержень моей художественно-эстетической программы, я брал за основу сюжеты, которые каким-то далёким эхом отражают порывы души человека, стремление к совершенству – это выстоявшие все бури и пурги, деревья, вырывающийся на простор поток могучего Енисея, это горное озеро, куда стекают ледники и туманы, превращаясь в реки, это таинства горных теснин, где идёт медленный круговорот превращений, обновление жизни... Я брал за основу своих сюжетов притчи и легенды – не зря же они выжили века в душе и памяти народной, значит это непреходящие вечные темы»[1].





### Список литературы

- 1 Тойво Васильевич Ряннель. Благотворительное издание Красноярского завода цветных металлов государственного концерна «Норильский никель» при содействии фирмы «Металка Инжиниринг» Словения, 1991. – 144 с., с ил. Т.В. Ряннель.
- 2 Мой белый свет. – Красноярск: Издательство «Растр», 2001. – 120 с., с ил.
3. Данилова Г.И. Мировая художественная культура: Учеб. для 7-8 кл. общеобразоват. учреждений. – 5-е изд., стереотип. – М.: Дрофа, 2004. – 208 с.: ил., 16 л. цв. вкл.
4. Библиотека всемирной литературы. Серия первая. Том 12. Калевала. Москва, издательство «Художественная литература», 1977. -573 с., с ил.



**ИМЯ КАК СОБЫТИЕ В ПОЭТИКЕ БУНИНСКОГО РАССКАЗА****Баженова Я.В.,****научный руководитель доктор филол. наук, доцент Анисимов К.В.***Сибирский федеральный университет*

Событие – это сложная нарратологическая и герменевтическая категория, до сих пор еще нуждающаяся в терминологических и концептуальных уточнениях. Впервые термин был введен Ю.М. Лотманом в рамках структурализма, и был определен как «пересечение запрещающей границы» и как «значимое нарушение нормы» [4; 7]. Лотман рассматривает событие как единицу сюжетосложения, вслед за А.Н. Веселовским понимая мотив как мельчайшую единицу сюжета. Такой сюжет должен иметь две позиции и проходящую между ними границу: топографическую, этическую, психологическую или познавательную. Событие подразумевает пересечение этой границы, отклонение от существующих в мире правил, обеспечивающих устойчивость этого мира.

Вольф Шмид под событием понимает «особый тип изменения состояния» [4; 14], который обязательно является фактическим и результативным, а также в большей или меньшей степени удовлетворяет пяти комплементарным признакам: релевантность, непредсказуемость, последовательность, необратимость и неповторяемость [4; 14].

Категория события непосредственно связана с фабулой как синтагматическим аспектом повествования, то есть с причинно-следственной и пространственно-временной структурой текста [2; 76-77]. С точки зрения теории мотива событие в контексте конкретной фабульно-сюжетной нарративной структуры есть «первичная единица описания» [2; 126], конкретная реализация мотива. Как единица фабулы мотив проявляется в художественном произведении в качестве конкретного непосредственного *действия* и взаимодействия определенных персонажей. Именно благодаря своему предикативному, тема-рематическому началу мотив способен выступать в качестве основы события, и с помощью события продвигать фабулу [2; 117-120].

Событийная природа нарративного текста претерпела существенные изменения в начале XX в., с наступлением эпохи модернизма. Согласно С.Н. Бройтману, переход от классической поэтики художественной модальности к неклассической проявился, в частности, в изменении соотношения между внешней событийностью и внутренней. Если в XIX в. внутренние движения героев обязательно становились причиной внешнего действия (то есть удовлетворяли событийным критериям фактичности и результативности и сущностной природе фабулы), то начиная с Чехова позиции поменялись местами: внешнее действие стало обретать значимость лишь постольку, поскольку оно стимулировало внутренние переживания героя [5; 294-295]. Такая тенденция проявлялась не только в общем снижении внешней событийности, но и приводила к возникновению открытых финалов и минус-событий, то есть неопределенных, иллюзорных, вероятностных, сверхреальных и внесюжетных, таких событий, которые не становятся реальным действием персонажей художественного мира [5; 298-304].

О.В. Сливицкая и Л.С. Выготский, говоря о характере событийности у Бунина, отмечают специфические для неклассической поэтики закономерности: разрушение временной последовательности и причинно-следственных связей событий, приводящие к тому, что фабула в рассказах Бунина может резко обрываться, в то время как сюжет продолжается, или наоборот – фабула может быть длиннее сюжета. О.В. Сливицкая пишет, что «движение событий ничего не изменяет в закономерности бытия» [3; 81] для героев Бунина. Важным становится восприятие и лирическое переживание момента, вещи, события, воспоминания, а не сами по себе вещи и события. Отсюда возникает



такая направленность писателя к описанию искаженных или ирреальных субъективных состояний героев: воспоминаний, снов, полуснов-полувоспоминаний [3; 155]. Таким образом, событийность как компонент художественного целого перемещается у Бунина внутрь героя. Объектом, в сторону сдвигается событийность текста, может, в частности, выступать имя собственное.

С учетом категории события рассмотрим рассказы Бунина «Вести с родины» (1893) и «Крик» (1911).

В рассказе «Вести с родины» герой по фамилии Волков получает известие о смерти своего детского друга – Мишки *Шмыренка*. Начинается рассказ с по-чеховски монотонного, тягучего описания собрания сельскохозяйственного общества, на котором присутствует Волков. На собрании читается доклад о кормовой свекловице: утомительный и скучный. Первым событием, запускающим сюжет рассказа, является известие о телеграмме, которое побуждает Волкова уйти за ней с заседания. Герой уверен, что это телеграмма из института о его повышении, долгожданное известие о продвижении в карьере. По пути он прокручивает в голове планы о будущей работе, встречает некоего Ивана Трофимовича, имеет с ним сухой, будничные разговор – тоже о работе, о науке. Дома Волков находит не только телеграмму, но и два письма. Поспешно увидев дату отправления телеграммы, Волков берет письмо, написанное зятем. Стараясь быстрее закончить чтение домашних новостей, в которых на деле часто не оказывается ничего нового, он бросает взгляд на конец письма и видит то самое место, где сказано о смерти его друга: «...Умерла Федора, кривой солдат воргольский и Мишка Шмыренок...» [II, 41]. Именно в этой фразе, а точнее в увиденном в ряду имен *Мишки*, фабула рассказа останавливается. Происходит событие, нарушающее норму, привычную картину мира героя. Имя Мишки погружает его в воспоминания, классически эпический сюжет рассказа становится лирическим переживанием. Линейность времени прерывается, Волков ментально возвращается в прошлое. Воспоминания о Мишке становятся для него последней попыткой его воскрешения. Некоторое время он еще продолжает действовать, но это действие похоже на последствия «солнечного удара» в одноименном рассказе: бессмысленные, порывистые, полубессознательные, они совершаются под овладевшими героем воспоминаниями: «Волков опять сел, криво улыбнулся, снова вскочил и торопливо пошел к дверям. Но от двери он круто повернулся и зашагал по комнате, быстро пощелкивая пальцами и ловя разлетевшиеся мысли...» [II, 41]. Однонаправленность времени восстанавливается постепенно, но уже отнесенная к внутреннему переживанию: беспорядочные воспоминания о детстве вообще, несмотря на отрывочность моментов, находят временную ось. Целостность эпизодов обеспечивается эстетическим переживанием и эмоциональным осмыслением этих фрагментов Волковым, а не их причинно-следственной связью.

Принципиально важно то, что в то время, пока Волков является вспоминающим героем, в актуальной, на фабульном уровне организации рассказа всякая активность прекращается. Однако, сразу по завершении внутреннего переживания, с Волковым, вынырнувшим в реальность, происходят необратимые изменения. Вещи, бывшие ценными и значительными в его жизни до прочитанного известия, оказываются переосмысленными: «<...> Не может этого быть!.. Коллекции, гербарии... “Кормовая свекловица”... Какая галиматья!» [II, 45]. В этом смысле лирическое переживание воспоминаний есть тоже событие.

Итак, имя приобретает свойства события. При этом показательно то, как в рассказе предпочтение отдается внутреннему событию буквально в ущерб внешнему: изначальное ожидание Волковым известия о повышении, событием не становится. Потенциал ожидания в художественной действительности не реализуется, остается висеть в воздухе.



В рассказе «Крик» (1911) развертывается важный для Бунина и один из самых распространенных в его творчестве тип сюжета плавания – сюжет, сам по себе предполагающий очень высокий уровень внешней событийности. Программные тексты Бунина – это нередко рассказы о плавании: «Сны Чанга», «Господин из Сан-Франциско», «Братья», «В ночном море», «Воды многие», «Бернар» и др. Однако и здесь традиционная сюжетная ситуация трансформируется сообразно закономерностям неклассической поэтики. Распространенные описания пейзажей ночного моря, изображение самого перехода через проливы, воспринимается только как фон. Важно даже не то, что внешние события значимы только в восприятии героя-повествователя, а то, что герой в определенный момент отвлекается от них, переносит внимание с созерцания природы на более важный предмет.

В рассказе повествователь слушает историю пьяного матроса-турка о смерти его сына. Сначала турок использует стандартную речевую коммуникацию, причем на разных языках: «<...> перед тем, как заснуть, этот маленький долго бормотал и по-турецки, и по-гречески, и даже по-русски» [Ш, 164]. Однако постепенно степень коммуникации понижается. Сначала словесные знаки турок начинает совмещать с изображением смерти сына: «<...> вскакывая, громко вскрикивал, как бы стреляя из карабина, падал на спину, изображая убитого наповал, и задирает свои кривые ноги в шерстяных полосатых чулках» [Ш, 164]. После этого турок, непривычный к вину, забывается сном. А когда все еще охмелевший просыпается возле Стамбула, забравшего его сына, тоска матроса выливается многократным повторением имени сына. Коммуникация сворачивается до одного слова: «Юсуф!», любое другое общение турок отвергает: «Я взял его ледяную руку. Он отшатнулся, вырвал ее» [Ш, 168]. «Сын жив, он должен быть жив, он должен вернуться!

<...>

— Юсуф! — крикнул он тупо и кратко <...>» [Ш, 168].

Причем герой совершает это действие одновременно с выполнением ритуала вечерней молитвы, которую он проспал: «Он вспомнил еще и то, что проспал вечернюю молитву, и кинулся, падая и опять поднимаясь, расстилать эту рогожку» [Ш, 167-168]. Имя сына буквально замещает в ритуале молитвы имя божественное. И тот, кто приходит на этот молитвенный зов оказывается русский путешественник – повествователь.

С точки зрения событийности имя в этом рассказе снова связано с пересечением семантической границы. В первой половине рассказа действие значительно превышает описательность. Первый зов игнорируется повествователем. Но уже второй и третий услышанный выкрик *чьего-то чуждого* имени привлекает его внимание и побуждает к поиску источника зова:

«— Юсуф! — опять долетает откуда-то издалека.

Я прислушиваюсь.

— Юсуф! — страстно, захлебываясь слезами, кличет голос с кормы. — Юсу-уф!

Спустившись с рубки, я быстро пошел туда» [Ш, 166-167].

Кульминация наступает на четвертом оклике, когда повествователь видит фигуру турка: «<...> увидел я черную фигурку, на коленях, спиной ко мне, стоящую на крышке трюма. Она садилась порою на пятки, как делают это во время молитвы, порывисто поднималась, что-то искала в рогожке, служившей ей вместо молитвенного коврика, и опять откидывалась и, воздевая руки, страстно кратко, с несказанной болью и мольбою вскрикивала:

— Юсу-уф!

И я все понял» [Ш, 167].



После этих слов описательная часть заканчивается, а повествование переходит с первого лица на третье, являя собой описание всех предполагаемых повествователем ночных состояний и переживаний турка о «чужи[х] люд[ях], начавши[х] угощать его махоркой и огненной водкой» [Ш, 167], о тяжелом пьяном сне, о впечатлениях от Стамбула, в котором пропал его сын, о вечной его печали и скорби. «Я», от которого до сих пор излагался рассказ, становится «он» - «этот маленький турок» [Ш, 167]. Субъект встает на точку зрения объекта, редуцирует самого себя, но не исчезает, а сливается с ним. Происходит именно то, что отмечает К. Баршт: «открытие[] точкой сознания новых возможностей в способе понимания мира – изменении[е] ракурса видения реальности таким образом, что становится более понятно ранее неясное и открывается нечто принципиально новое» [4; 67].

Итак, имя способно становиться семантически значимой границей, переход через которую наделяет восприятие или произнесение имени статусом нарративного события. На примерах рассказов Бунина «Вести с родины» и «Крик» мы видим то, как имя вызывает ментальное прозрение персонажей. Оно буквально провоцирует возникновение самого рассказа: если бы Волков не увидел в письме имени Мишки, свекловичка не показалась бы ему «галиматьей» по сравнению с голодной смертью мужиков, если бы русский путешественник не услышал, или не заметил ночного зова, не ощутил бы он этого порыва к сочувствию, к контакту с турком-матросом. Имя-событие активно функционирует в организации двух ключевых проблем бунинского творчества: в первом случае – взаимоотношения дворянской интеллигенции и крестьянства, во втором – взаимодействия западного и восточного.

### Список литературы:

1. Бунин И.А. Собрание сочинений. В 6 т. М., 1987.
2. Силантьев И.В. Поэтика мотива / Отв. ред. Е.К. Ромодановская. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
3. Сливицкая О.В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. М., 2004. 270 с.
4. Событие и событийность: Сборник статей / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. М., 2010. 296 с.
5. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2: Бройтман С.Н. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.



**ИНТЕРТЕКСТ Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО В КНИГЕ А.П.ЧЕХОВА  
«ОСТРОВ САХАЛИН»**

**Блинова А.В.**

**научный руководитель канд. филол. наук Зябрева Г.А.**

*Федеральное государственное автономное образовательное учреждение  
высшего образования «Крымский федеральный университет имени В.И.  
Вернадского» Таврическая академия*

А.П.Чехов и Ф.М.Достоевский, как известно, оставили глубокий след в истории русской и мировой литературы. Но хотя связи каждого из них с предшественниками и последователями осмысливались широко и целенаправленно, их контакты друг с другом практически не привлекали внимания исследователей. Причина понятна: каждый из литераторов работал в собственной системе аксиологических и поэтологических координат, кроме того А. П. Чехов достаточно критически относился к наследию Ф. М. Достоевского (см. письмо к А.С.Суворину от 5 марта 1889 г., [4]). Тем не менее в последнее время в результате активизации компаративного направления в литературоведении проблема творческих взаимоотношений прозаиков встала на повестку дня (см. работы Г.П.Бердникова, М.Ю.Чотчаевой).

В поле зрения ученых-филологов попадают переключки отдельных рассказов А. П. Чехова с «Великим пятикнижием» Ф. М. Достоевского, а также пересечения обоих авторов в области художественной документалистики. Имеются в виду «Записки из Мертвого дома» Ф. М. Достоевского и «Остров Сахалин» А. П. Чехова. Рассматривая эти книги, исследователи, как правило, анализируют их очерково-фактографическую природу и тематику. А между тем оба произведения связаны и мотивно, и концептуально, и идейно-образно. Характеристика именно этого типа связей и составляет **цель** настоящей публикации. В свою очередь постановка данной цели и результаты ее разрешения определяют научную **новизну** работы.

Напомним, что за осмысление темы каторги писатели принимаются по разным причинам: Ф.М.Достоевский из-за сложившихся жизненных обстоятельств, связанных с увлечением радикальными идеями, а А.П.Чехов – в силу своей гражданской позиции, жажды познания новой реальности. Переключки между авторами проявляются на разных уровнях. Самый общий из них – уровень жанровый. Ф.М.Достоевский создает «Записки», А.П.Чехов – очерковое произведение, с уточняющим подзаголовком «Из путевых записок». И та, и другая книги представляют собой нравоописательные зарисовки, но у А.П.Чехова доминирует живая фактография, свойственная путевым жанрам, а у Ф.М.Достоевского – художественная типизация характеров и обстоятельств, присущая повествовательной прозе. Следующий уровень – содержательный – касается проблематики произведений: проявлениям русского духа в экстремальных условиях и отношениям отечественной интеллигенции с простым человеком. Рассматривая совокупность этих вопросов, оба литератора раскрывают целый ряд сходных коллизий и ситуаций: конфликты в общих камерах, роль азартных игр в повседневной жизни заключенных, телесные наказания, которым те подвергаются, побег с каторги и проч. Все это подается каждым из авторов сквозь призму их эстетических приоритетов. Ф.М.Достоевский на первый план выдвигает психолого-философское исследование души каторжного и обнаруживает, что даже в этих внутренне изувеченных людях проявляются коренные свойства национального характера: его способность к великим страданиям и великому терпению, умение различать добро и зло, не уходить от ответственности за содеянное, вера в высшую



справедливость бытия и поэтому взгляд на наказание как необходимое воздаяние за свои поступки. В книге А.П.Чехова доминирует социально-психологический угол зрения: русский народ предстает здесь носителем немалых физических и нравственных сил, искаженных его поведением на воле, порочным бытом каторги и безжалостным отношением со стороны властей и отечественной интеллигенции, принимающей сложившейся порядок вещей с традиционными наказаниями себе подобных. Третий уровень повествования основан на интертекстуальных связях, среди которых преобладают чеховские аллюзии на книгу предшественника. У А.П.Чехова обнаруживаем, как минимум, четыре фрагмента, прямо восходящие к наследию Ф.М.Достоевского: 1) обращение к повести «Село Степанчиково», актуализирующее образ Фомы Фомича Опискина; 2) отсылка к «Мертвому дому», образ которого перерастает в «Острове Сахалине» в образ ада; 3) сценителесного наказания каторжного, перекликающиеся с «Записками» Ф.М.Достоевского в мельчайших деталях; 4) изображение состояние человека перед смертной казнью, ярче всего представленное у романиста художественно («Идиот»), а у очеркиста – в документально-публицистическом ключе.

Первая аллюзия соотносит фигуру тирана и деспота Опискина с так называемым «культурным» обществом, которое «засело на Сахалине так же крепко, как Фома в селе Степанчикове, и неумолимо <...> как Фома» [Зс. 137]. Посредством своеобразной параллели с героем Ф.М.Достоевского, А.П.Чехов емко характеризует нравы многих «свободных» граждан, чье большое самолюбие и социальная безответственность «заедают» жизнь каторжан.

Вторая чеховская цитата опосредует обращение к «Запискам из Мертвого дома»: «Но, как бы то ни было, "Мертвого дома" уже нет <...> Теперь уже не катают каторжных в бочках и нельзя засечь человека или довести его до самоубийства без того, чтобы это не возмутило здешнего общества и об этом не заговорили бы по Амуру и по всей Сибири. Всякое мерзкое дело рано или поздно всплывает наружу, становится гласным, доказательством чему служит мрачное онорское дело, которое, как ни старались скрыть его, возбудило много толков и попало в газеты...» [З, с. 320–321]. Этими словами А.П.Чехов утверждает наличие некоей обнадеживающей перспективы, показывает, что каторга все же меняется, она отлична от той, что была при Ф.М.Достоевском, и, кажется, идет по пути определенных улучшений.

Тем не менее на страницах своей книги А.П.Чехов проводит и совершенно уникальную, воистину трагическую аналогию с предшественником. Хотя Сахалин уже не Мертвый дом эпохи Ф.М.Достоевского, однако в целом он мало чем отличается от ада. Поначалу указание на это возникает лишь в пейзаже: «Когда в девятом часу бросали якорь, на берегу в пяти местах большими кострами горела сахалинская тайга. Сквозь потемки и дым, стлавшийся по морю, я не видел пристани и построек и мог только разглядеть тусклые постовые огоньки, из которых два были красные. Страшная картина, грубоскроенная из потемок, силуэтов гор, дыма, пламени и огненных искр, казалась фантастическою. На левом плане горят чудовищные костры, выше них – горы, из-за гор поднимается высоко к небу багровое зарево от дальних пожаров; похоже, как будто горит весь Сахалин. Вправо темною тяжелою массой выдается в море мыс Жонкьер, похожий на крымский Аю-Даг; на вершине его ярко светится маяк, а внизу, в воде, между нами и берегом стоят три остроконечных рифа – "Три брата". И все в дыму, как в аду» [З, с. 54]. Далее этот мотив будет варьироваться на протяжении всего повествования: виды грязных казарм, неблагоустроенных тюрем, фигуры худых истощенных каторжников, нищих детей, женщин-проституток, осознание ими невозможности вырваться в другую жизнь, на материк, в настоящую «другую Россию» – все это закрепит образ реального ада на земле. И А.П.Чехов – словно античный



Вергилий, путешествующий по кругам сахалинской преисподней, – ужаснет нас не менее, чем его старший собрат по перу.

Третья цитата касается телесных наказаний, изображение которых у обоих писателей совпадает практически полностью. Чеховского арестанта приговорили к наказанию в 90 плетей, арестанта Ф.М.Достоевского – в 105 ударов. А.П.Чехов сам был свидетелем экзекуции, герой Ф.М.Достоевского услышал о наказании от потерпевшего. У А.П.Чехова читаем: «Палач берет плеть с тремя ременными хвостами и не спеша расправляет ее. – Поддержись! – говорит он негромко и, не размахиваясь, а как бы только примериваясь, наносит первый удар<...>В первое мгновение Прохоров молчит и даже выражение лица у него не меняется, но вот по телу пробегает судорога от боли и раздается не крик, а визг». [3, с. 337]. У Ф.М.Достоевского находим: «Тимошка [палач] раздел, положил, кричит: "Поддержись, ожгу!" – жду: что будет? <...>Как он мне влепит раз, – хотел было я крикнуть, раскрыл было рот, а крику-то во мне и нет. Голос, значит, остановился. Как влепит два, ну, веришь иль не веришь, я уж и не слышал, как два просчитали» [2, с. 92]. Как видим, сцена наказания у А.П.Чехова – своеобразная реминисценция из произведения Ф.М.Достоевского, снабженная лишь некоторыми новыми подробностями. Поэтому неслучайно оба автора приходят к одинаковым выводам: телесные наказания – зверское издевательство над человеком, чреватое ожесточением души как самих арестантов, так и зрителей; возводящее жестокость в ранг нормы; по сути – злокачественная опухоль русского общества, которую необходимо искоренить, дабы последнее не погибло.

Сближает авторов «Сахалина» и «Мертвого дома» изображение смертной казни. Этот эпизод у А. П. Чехова аллегорично связан с известным эпизодом из жизни самого Ф.М.Достоевского, воспроизведенным в романе «Идиот». Приведем соответствующий фрагмент из него: «Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование и назначена другая степень наказания; но, однако же, в промежутке между двумя приговорами, двадцать минут или по крайней мере четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет<...>Он говорил, что эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней, что еще сейчас нечего и думать о последнем мгновении, так что он еще распоряжения разные сделал: рассчитал время, чтобы проститься с товарищами, на это положил минуты две, потом две минуты еще положил, чтобы подумать в последний раз про себя, а потом, чтобы в последний раз кругом поглядеть. Он очень хорошо помнил, что сделал именно эти три распоряжения и именно так рассчитал<...>Потом, когда он простился с товарищами, настали те две минуты, которые он отсчитал, чтобы думать про себя; он знал заранее, о чем он будет думать: ему всё хотелось представить себе как можно скорее и ярче, что вот как же это так: он теперь есть и живет, а через три минуты будет уже нечто, кто-то или что-то, – так кто же? где же? <...>Неизвестность и отвращение от этого нового, которое будет и сейчас наступит, были ужасны; но он говорил, что ничего не было для него в это время тяжелее, как непрерывная мысль: "Что, если бы не умирать! Что, если бы воротить жизнь, – какая бесконечность! И всё это было бы мое! Я бы тогда каждую минуту в целый век обратил, ничего бы не потерял, каждую бы минуту счетом отсчитывал, уж ничего бы даром не истратил!". Он говорил, что эта мысль у него наконец в такую злобу переродилась, что ему уж хотелось, чтобы его поскорей застрелили» [2, с. 51–52].

В книге А.П.Чехова все изложено суше и лаконичнее, но по сути не менее трагично: «Страх смерти и обстановка казни действуют на приговоренных угнетающим





образом. На Сахалине еще не было случая, чтобы преступник шел на казнь бодро. У каторжного Черношея, убийцы лавочника Никитина, когда перед казнью вели его из Александровска в Дуэ, сделались спазмы мочевого пузыря, и он то и дело останавливался; его товарищ по преступлению Кинжалов стал заговариваться. Перед казнью надевают саван, читают отходную. Когда казнили убийцу Никитина, то один из них не вынес отходной и упал в обморок. Самому молодому из убийц, Пазухину, уже после того, как на него был надет саван и прочли ему отходную, было объявлено, что он помилован; казнь ему была заменена другим наказанием. Но сколько должен был пережить в короткое время этот человек! Всю ночь разговор со священниками, торжественность исповеди, под утро полстакана водки, команда "выводи", саван, отходная, потом радость по случаю помилования и тотчас же после казни товарищей сто плетей, после пятого удара обморок и в конце концов прикование к тачке» [Зс. 340].

Итак, перед нами два сходных эпизода, свидетельствующие, что А.П.Чехов явно идет вслед за Ф.М.Достоевским. Однако выявленная параллель важна также для понимания оригинальности творческой манеры каждого из авторов. То душевное состояние пред смертью, которое Ф. М. Достоевский передает образно – поэтически, посредством глубокого психологического анализа, у А.П.Чехова уместается в двух строчках в одном восклицательном предложении: «Но сколько должен был пережить в короткое время этот человек!» [Зс. 340]. Ф.М.Достоевский исследует происходящее по минутам, словно «материализуя» время, растягивая его. А.П.Чехов, напротив, – концентрирует, спрессовывает временной поток.

Однако, несмотря на несомненные различия, с полным основанием приходим к **выводу** о реально существующих связях обоих классиков, что диктует необходимость дальнейшего исследования их контактов.

### Список литературы

1. Бердников Г. П. Чехов[Текст]/ Г. П. Бердников // История всемирной литературы / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1994. – Т. 8. – С. 29–42.
2. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т./ Ф.М.Достоевский. – Л. : Наука, 1972–1990.Т.4 : Записки из Мертвого дома[Текст]. – 1972. – 324 с;Т. 8 : Идиот [Текст] . – 1973. – 509 с.
3. Чехов А. П. Остров Сахалин:(Из путевых записок) [Текст] : Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / А. П. Чехов ; Сочинения: В 18 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974–1982.Т. 14/15. Из Сибири. Остров Сахалин. 1890–1895. – М.: Наука, 1978. – 925 с.
4. Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 5 марта 1889 г. Москва // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974–1983.Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. – М.: Наука, 1976. – С. 168–169. [Электронный ресурс] // А. П. Чехов ; Антон Павлович Чехов. – Режим доступа : <http://chegov.niv.ru/chegov/text/raznoe/raznoe.htm> . Проверено 25.05.2014.
5. Чотчаева М. Ю. Художественная концепция человека в творчестве Ф. М. Достоевского и А. П. Чехова : на материале произведений «Записки из Мертвого дома» и «Остров Сахалин» [Текст]/ М. Ю. Чотчаева // дис. ...кан. фил. наук : 10.01.01; М.Ю.Чотчаева . – Краснодар, 2001. – 150 с.



**ОБРАЗ «ЧУДИКА» В РАССКАЗЕ М. А. ТАРКОВСКОГО «ДЕД»****Вальянов Н. А.****научный руководитель д-р филол. наук Ковтун Н. В.***Институт филологии и языковой коммуникации**Сибирский федеральный университет*

Малая проза М. А. Тарковского – уникальное явление современной отечественной словесности. Творчество писателя относят к направлению современного традиционализма, автор вводит в границы художественного повествования образы героев, ставшие стержневыми для текстов «деревенской прозы». Так, воссозданный В. Шукшиным, классический образ «чудика» находит свое отражение и в прозе Б. Екимова, М. Тарковского.

Стоит подчеркнуть, образ «чудика» – светлого, доброго, наивного героя – актуализируется и в литературных текстах первой половины XX века – в творчестве А. Платонова, отчасти М. Зощенко, М. Шолохова. Как правило, такой персонаж не может вписаться в идеологию времени, выглядит ребенком среди озабоченных взрослых людей. В романе «Не стреляйте в белых лебедей» Б. Васильев наделяет чертами «чудика» главного героя Егора Полушкина, образ которого претерпевает эволюцию: от Егора-бедоносца до Георгия Победоносца. Благодаря доброте, любви, достигнутого им единения с природой, великодушию, герой преображается.

Не менее драматичным кажется образ ущербного Юшки в одноименном рассказе А. Платонова. Поруганный «всем миром», Ефим Дмитриевич находит успокоение в одиночестве – реализуется образ юродивого, семантика имени главного героя обозначает «благочестивый, благожелательный, священный». Странность поведения чудиков заключена в *необычайно добром отношении* к окружающим. То есть наступает то время, когда истинная доброта кажется антинормой.

К типу чудика в научных исследованиях обращаются И. Н. Сухих («Душа болит. Характеры В. Шукшина», 1973), Г. А. Белая («Антимиры Василия Шукшина», 1977), В. Ф. Горн («Характеры Василия Шукшина», 1981), В. К. Сигов (Русская идея В. М. Шукшина: концепция народного характера и национальной судьбы в прозе, 1999), И. В. Новожеева («Концепция человека в деревенской прозе 1960-80-х годов», 2007) и др.

Классик темы в литературе второй половины XX века – В. Шукшин – не случайно называет своих героев «чудиками» – уменьшительно-ласкательное от слова «чудак», то есть уже в самом названии заявлено нечто маленькое, детское, незащищённое. «Чудик» – метка, которой люди весьма легко и беззаботно наделяют друг друга в повседневной жизни. Тут слышится и насмешка, и снисходительное любовование, и пренебрежение, и восхищение [5, с. 34]. Это сокровенный персонаж раннего и зрелого В. Шукшина. В его творчестве предстает целая галерея чудиков: от Броньки Пупкова («Миль пардон, мадам!») до Федора Грая («Артист Федор Грай») и Семена Рысь («Мастер»).

Исследователь А. В. Сапа полагает, что «чудики» ассоциируются с коренным, исстари идущим типом «дурака» из балагана и сказок, что свидетельствует о непредсказуемом богатстве русской души. В творчестве В. Шукшина исследователь наблюдает эволюцию этого типа: от светлого и наивного чудика через героя-странника знаменуется переход к «античудика» [5, с. 34-35]. В. Астафьев, продолжая известную горьковскую цитату о том, что чудачки украшают мир, в свое время отметил чудачество как характерное свойство природы русского человека: «В селе нашем, что ни двор, то причуда иль загиб какой, если не в хозяйстве, то в хозяине» [1].



Среди основных характеристик шукшинского «чудика» отмечается экстравагантность поступка, инфантильность, естественность, театральность и зрелищность поведения, отрешенность от мира, маргинальность [4]. Рассматривая образ «чудика» в прозе Б. Екимова («Ночные беседы», «Болезнь», «Обида»), И. В. Великанова отмечает особую близость героя с шукшинскими персонажами, обращает внимание на главную черту характера – стремление следовать велению души, сердца [2, с. 50].

В прозе М. Тарковского образ «чудика» переживает дальнейшую эволюцию. Рассказ «Дед» (2001) является одним из репрезентативных с этой точки зрения. Главным героем повествования выступает чудаковатый старик, наделенный характерными признаками *шута*, *фантазера* и в то же время чертами *юродивого*. Маргинальность героя подчеркивается географическим, социальным и культурным статусом. Постоянные скитания по городам, смена рода деятельности («кем он только ни работал») и места жительства, одиночество определяют кочевой образ жизни персонажа. Особое внимание писателя уделено стариковскому быту – жизнь Деда проходит в бане/складе (инфернальном, маргинальном пространстве) среди техники – запчастей, ламп и телевизоров: ««Баня» была намного удобней, чем прежняя контора, называвшаяся теперь у него “складом”...» [6, с. 85]. Вещный мир, окружающий героя, с одной стороны, определяет его увлеченность, заинтересованность делом: «он вечно, что-нибудь чинил или собирал» – утверждается совершенно иной статус героя – создателя, преобразователя, творца; с другой стороны, перед нами предстает герой-делец, приобретатель, для которого обмен есть смысл существования.

Старик отчужден от рода, лишен его защиты – в своем воображении он рисует идеальный мир, предназначенный только для себя. В рассказе реализуется тип *героя-фантазера*. Приврать для красного словца – для Деда, как и для других персонажей Тарковского (бич Боря, «Лес»), – смысл жизни. Через фантазию, мечту герой приходит к осознанию несовершенства мира, это попытка душевного умиротворения, самоопределения, поиска истины. Как и герои В. Шукшина, персонаж М. Тарковского придумывает далекие мечты в хмельном состоянии, когда он полностью освобожден и пребывает в подлинном осознании прекрасного, когда раскрывается человеческая сущность, натура, душа.

Образ героя Тарковского подсвечен народно-православными характеристиками. Внешнее описание старика (с «удивительно голубыми и честными глазами», постоянно блуждающего в «коротких тренировочных штанах и тапочках на босу ногу») напоминает образ *юродивого*. Вызывающее поведение Деда, близкое к сумасшествию (как элемент юродства в древнерусской литературе) отпугивает одних и служит примером для других: «Завидев его, мужики настораживались и старались скрыться, но не тут-то было» [6, с. 87]. Исследователи замечают, что «странные люди» подчас оказываются нормальнее и адекватнее окружающих, потому что сохранили в себе веру в добро и тягу к прекрасному в мире, где эти качества попораны [2, с. 50]. Тарковский неслучайно заостряет внимание на поведении персонажа – этим определяется не только авторское мировидение естественного героя, но и подчеркивается общественный вызов, который тот бросает настоящему. Поэтика *дороги* в финале произведения знаменует *жизнь/судьбу* Деда, которая «будто светящийся коридор, поднималась на увал, и, казалось, уходила прямо в синее небо» [6, с. 90]. Неслучайно именно в этот момент повествователь думает о старике и оправдывает его: «Дед хоть и болтун, а все правильно сказал <...>, ведь выбрал-то в итоге то, чем он занимается на самом деле, и что ему больше всего нравится» [Там же]. Через мечту и фантазию Дед находит путь к правде – в этом М. Тарковский видит спасение.



Дед совершает неординарные поступки – в поведении отмечена *театральность* и *зрелищность*, что напоминает тип *шута*. Например, когда он надевает костюм капитана и мчится буквально наперекор проходящему судну, «привстав за штурвалом и маша рукой», удачно обманывает встречных работников рыбнадзора или обменивается на неисправную технику красной рыбой и спиртом. Старик пытается скрасить свое одиночество, устраивая себе «праздник души» – он выпивает, исполняет частушки и пляшет. Образ Деда аллегорично отсылает к шукшинским «чудикам» – Косте Валикову («Алеша Бесконвойный»), Броньке Пупкову («Миль пардон, мадам!»), Мишелю («Привет Сивому!»). Праздник становится результатом очищения от неправды и лжи, это попытка героя обновить свою жизнь, придать ей красочность, праздничность [4, с. 101]. Автором подчеркивается парадоксальность образа «чудика». Снискав доверительное отношение одних (рыбнадзора), он заслуживает насмешки других, наиболее приближенных к нему людей (деревенских мужиков). Подчеркнутая автором инфантильность героя, его особое детское мировидение выявляет статус чудика в его исконном проявлении. Наивность и непосредственность – определяющие черты характера Деда.

Герой рассказа сочетает в себе детское мировидение (фантазера, чудика) и опыт одинокого старика, который мерит жизнь народными приметам. Стоит отметить, что это традиционный для Тарковского образ, достаточно вспомнить других персонажей писателя – деда Толю Попова («Вековечно»), тетю Надю («Ледоход»), бича Борьку («Лес»).

Итак, тип героя-«чудика», воплощенный в рассказе М. Тарковского «Дед», сочетается с традиционалистскими версиями образа, предложенными предшественниками – В. Шукшиным и Б. Екимовым. Чудик Тарковского особенно близок шукшинскому персонажу, который, по мнению И. В. Новожеевой, не выпадает из общей концепции маргинальной личности – это человек полугородской-полудеревенский, находящийся на изломе культурных эпох, жизненный путь героя определяется разрывом привычных связей. «В то же время, – замечает исследователь, – художественный образ чудика уникален, так как разрушает представления о стереотипности и единообразии духовной жизни, воплощает идею индивидуальной уникальности человека» [4, с. 101].

Актуализация интереса к образу чудика вызвана стремлением М. Тарковского исследовать тот тип человека, что чудом сохранился на периферии цивилизации, в лесах, полуразрушенных деревнях и поселках, обобщить представления о цельности русского национального характера.

### Список литературы

1. Астафьев В. П. Сочинения: в 2-х тт.: Т. 1. Последний поклон. Повести. Рассказы. Екатеринбург: У-Фактория, 2003. 719 с.
2. Великанова И. В. Автор и герой в прозе Б. Екимова // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 10. 2011. С. 46-54.
3. Новожеева И. В. Концепция человека в деревенской прозе 1960-1980-х гг. // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. Т. 10. № 31. С. 99-102.
4. Сапа А. В. Эволюция образа «чудика» в творчестве В. М. Шукшина // Русский язык и литература. Все для учителя. № 11 (47). 2014. С. 30-38. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.e-osnova.ru/PDF/osnova\\_4\\_47\\_10079.pdf](http://www.e-osnova.ru/PDF/osnova_4_47_10079.pdf)
5. Тарковский М. А. Замороженное время. Книга прозы. Новосибирск: Историческое наследие Сибири. 2009. 416 с.



## «ТЕХНОЛОГИЯ РАССКАЗА» М. ВЕЛЛЕРА КАК АВТОРСКИЙ МЕТАТЕКСТ-ИНСТРУКЦИЯ

Глазкова Ю. В.

научный руководитель д-р филол. наук Говорухина Ю. А.

*Сибирский федеральный университет*

«Технология рассказа» (1989) (1) входит в сборник рассказов М. Веллера «Песнь торжествующего плебея» (2006), который включает размышления автора о русской литературе и культуре в целом, о современной редакции и о том, как нужно писать. Последнему аспекту и посвящена «Технология рассказа», представляющая собой метатекст.

Метатекст сегодня является объектом изучения лингвистики и литературоведения. В лингвистике под метатекстовым компонентом понимается комментарий к собственному тексту. Это определение дает А. Вежбицкая в своей работе «Метатекст в тексте» (1978) (3). В литературоведении понятие метатекста имеет два основных значения. В первом случае понятие метатекста можно сузить до определения, данного Ю.М. Лотманом, - специфическое риторическое построение, при котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста, т. е. предполагающий наличие персонажа-автора и пишущегося им произведения (Лотман М.Ю. «Текст в тексте»). Второе понимание метатекста охватывает тип саморефлективного повествования, которое повествует о самом процессе повествования (2). Нередко в этом случае используют понятие «метапроза». «Технологию рассказа» М. Веллера можно рассматривать как пример метапрозы.

Автор сам раскрывает причины создания «Технологии рассказа»:

1) жанр рассказа «после долгого перерыва» вновь становится популярным, что вызывает потребность в рефлексии данного феномена;

2) отсутствие систематичного описания рассказа как жанра («В шестидесятые годы был сделан ряд попыток разобраться в сущности рассказа – как литературоведами (А. Нинов, Э. Шубин), так и самими писателями (С. Антонов, Ю. Нагибин). Основные их недостатки – многословие, неконкретность, отсутствие поставленной перед собой задачи и как следствие – отсутствие какой-то систематичности» (здесь и далее текст цитируется по источнику 1 из списка литературы). Веллер чувствует необходимость заполнить пробелы, предложить конкретику.

Однако, на наш взгляд, имеют место и другие причины создания «Технологии...», одни обусловлены творческой биографией автора, другие – его темпераментом:

1) известно, что редакции долго не принимали произведений М. Веллера. «...я два года вообще не писал, собираясь с мыслями» (4;177). У писателя была вынужденная возможность продумать технологию создания текста. Название сборника «Песнь торжествующего плебея», в который входит исследуемый текст, подсказывает нам умонастроение автора. В этой борьбе с редакциями он победитель, теперь его очередь давать советы другим.

2) Веллеру нравится брать на себя роль наставника, учителя, готового поделиться знаниями и опытом с начинающими или плохо пишущими писателями, он уверен в том, что его опыт бесценен и может принести пользу другим. «Какие жизненные завакыки он им не разъясняет – сами интонации его голоса обрели этикие



убедительные, растолковывающие, учительские оттенки, снимающие все сомнения: этот человек знает все!» (Кавторин В.В. «Обманчивая несерьёзность»).

Анализ «Технологии рассказа» позволяет реконструировать еще одну причину, вдохновившую писателя на метапрозу. Цель доклада – проанализировать метатекстуальные суждения М. Веллера, структуру и стиль «Технологии рассказа», выявить принципиальные установки творческого мышления автора.

Содержательно «Технология рассказа» охватывает следующие аспекты:

а) процесс и типы возникновения замысла. Важным для нас является следующее суждение Веллера: «Замысел рассказа может возникнуть при наличии двух условий: художественного, творческого мышления и профессиональной подготовки». Под «профессиональной подготовкой» он подразумевает теоретические знания;

б) способы отбора материала и факторы, влияющие на процесс отбора: «Недостаточно уметь писать, чтобы быть писателем. Надо знать и понимать жизнь. Знание дает материал для произведений. Понимание позволяет использовать этот материал, не копируя, а трансформируя его в художественный текст».

в) типы композиции, первой фразы; формы зачина, перехода к основной части;

г) стиль написания и формы его проявления;

д) художественная деталь, главными функциям которой, по Веллеру, являются достоверность, символичность, смысловая нагрузка и функциональность;

е) причины популярности/непопулярности произведений и критерии их ценности, как говорит сам Веллер, всё дело в эмоциях, которые вызывает произведение у читателей: «Никогда нельзя забывать одну простую и важную вещь: человек стремится к сильным ощущениям, а сильные ощущения связаны с необычными, опасными, из ряда вон выходящими действиями. Пристальное внимание человека всегда вызывают: любовь, смерть, катастрофа, чудо».

Характерной стилистической чертой «Технологии рассказа» является схематизм представления метатекстуальных суждений. Стремление к классифицированию, выстраиванию алгоритмов, к максимальной чёткости и ясности проявляется в архитектонике «Технологии»: текст делится на главы, разделы, пункты и подпункты; в построении глав: например, последовательно описывает 11 типов и подтипов композиции. Текст Веллера можно легко мысленно представить в виде схем, графиков, алгоритмов. Например, по Веллеру, выбор того или иного типа возникновения замысла неизбежно ведет к успеху или провалу. Выстраивается алгоритм-схема. Если писатель использует «литературное подражание», то это маркируется как отсутствие таланта, непрофессионализм. Если прозаик пользуется «литературным развитием» или «литературным отрицанием», то его произведение может иметь успех.

Главной причиной подобного умозаключения является отсутствие/наличие художественного мышления, т.е. «умения сочинять, придумывать истории, переделывать в уме ситуации». Но под «литературным подражанием» подразумевается попытка написать схожее произведение с уже прочитанным – художественной переработки не происходит, а значит, его произведение неоригинально.

Можно предположить, что стремление к схематизации, упорядочиванию – это особенность мышления Веллера. Перед нами писатель, не сомневающийся в выстраданной им самим модели идеального рассказа, имеющий чёткое представление о функциональности каждого элемента текста. О «титанических усилиях [Веллера – Ю.Г.] по отработке невиданного прежде стиля и отточенности своих гениальных рассказов» пишет Леонид Стариковский в своей рецензии «Бедный, бедный Веллер!» (<http://www.proza.ru/2007/06/15-62>).

Другая стилистическая особенность «Технологии рассказа» захватывает уровень синтаксиса. Обращает на себя внимание большое количество коротких предложений в



тексте. Сам Веллер считает, что «резкий мазок в живописи предпочтительнее гладенького размазывания красок».

Веллер обвиняет ученых, исследовавших жанр рассказа, в «многословии, неконкретности, отсутствии поставленной перед собой задачи и как следствие – отсутствии какой-то систематичности». Сам же Веллер краток и систематичен, однако и ему свойственно повторять одну и ту же мысль несколько раз, иллюстрируя ее множеством примеров (например, в главе «Отбор материала»).

Краткость и схематичность сближает «Технологию» с инструкцией и отражает авторскую индивидуальность. Краткость конструкций Веллера – продолжение абсолютной уверенности писателя в провозглашаемых истинах, законченности и неоспоримости собственных суждений.

Для Веллера не существует промежуточной позиции, оценки «нейтрально», он категоричен в своих суждениях. Так, все элементы рассказа (типы первых фраз, форм зачина, пунктуации и проч.), типы стратегий текстопорождения четко разделяются писателем на две группы, которые условно можно обозначить как «профессиональные» и «непрофессиональные» (успешные/непродуктивные). Непрофессиональное оценивается резко, бескомпромиссно: «Литературное подражание. Характерно для начинающих. Молодой человек читает книгу, увлекается, хочет написать что-то подобное, похожее, – и пишет по сути то же самое, но, естественно, хуже. Мертворожденное дитя. Результат – литературная вторичность, эпигонство». Заметим здесь бездоказательность Веллера: не приводится ни одного примера, читателю приходится верить писателю на слово.

Императивность – еще одна стилистическая особенность текста. Наиболее ярко она выражена в последней главе «Борьба с редактором». Веллера не публиковали на протяжении многих лет, поэтому в вопросе редактирования текста он занимает достаточно резкую, агрессивную позицию. Он уверен, что «редактирование – бич русской советской литературы последних десятилетий». По мнению Веллера, писатель сам должен отшлифовывать своё произведение: всё, что написано, должно оставаться неизменным – редакция способна только испортить рассказ. Автор даёт наставления писателям по отношению к редакторам: «важно не поддаваться», «забалтывать», «сочувствовать», «играть», «уверять».

«Технология рассказа» императивна не только по типу используемых речевых конструкций, она императивна по общей авторской интенции, пафосу. Однако, несмотря на уверенность Веллера в неоспоримости собственных суждений, мы считаем, что ряд утверждений писателя литературоведчески некорректны, банальны.

Веллеру свойственно давать описываемым им явлениям собственные номинации, которые должны претендовать на статус понятий. Так, например, в главе «Композиция» описывается так называемая «револьверная композиция». По мнению Веллера, это такой тип построения текста, когда «событие показывается с разных точек зрения глазами нескольких героев». Очевидно, это не открытие Веллера. Субъектной организации текста, ракурсам и подвижности «точек зрения» ко времени написания «Технологии» уже была посвящена работа Б. А. Успенского «Поэтика композиции» (1970), в которой читаем: «При последовательном использовании различных точек зрения в произведении каждая сцена описывается с одной какой-то позиции (точки зрения), но разные сцены описываются с позиций разных героев».

В другой главке Веллер пишет о «плетёной композиции»: «Действие в ней есть, есть и последовательность событий, но русло повествования размывается в сеть ручейков, авторская мысль то и дело возвращается к прошлому времени и забегает в будущее, перемещается в пространстве от одного героя к другому». Открытие автора весьма сомнительно, поскольку явления «проспекции» и «ретроспекции»



применительно к композиции сюжета описаны в классических учебниках теории литературы. Понятия «прямоточной композиции», «окольцовки», «точечной композиции» также представляются непродуктивным при наличии общепринятых аналогов «линейный сюжет», «кольцевая композиция», «концентрический сюжет».

Веллер допускает смешение разных критериев классификации сюжетов и композиции. Выделяя «детективную композицию», автор ориентируется на типологические жанровые признаки, но, уже говоря о «прямоточной», «точечной» «плетёной композиции» игнорирует жанровый аспект, вводя понятие «револьверная композиция», уходит в область субъектной организации текста.

Кроме того, некоторые пояснения являются банальными: «художественное же мышление – в простейшей форме – это умение сочинять, придумывать истории, переделывать в уме ситуации»; «поскольку в любом описании природы есть хоть капля вымысла (или субъективизма, что в данном случае одно и то же), а в любом вымысле – хоть капля правды, на деле мы всегда имеем не описание или конструирование в чистом виде, а лишь более или менее выраженное преобладание того или иного». Хотя Веллер начинал «Технологию рассказа» с обвинений в банальности в адрес других исследователей («На смену исследованиям двадцатых годов пришли вульгарно-социологические трактаты и фанфарно-барабанные статьи»), сам её не сумел избежать.

Итак, на основе анализа содержания «Технологии рассказа» мы можем выявить наиболее значимые, продуктивные для Михаила Веллера творческие принципы, приемы, установки. Для писателя большое значение имеет небольшой объём произведения (в малом художник должен суметь передать глубокое, осмысленное), отбор лексики, насыщенность детали смыслом. Рассказ должен быть коротким, и обладать повышенной смысловой нагрузкой, должен заставить читателя задуматься над прочитанным и работать с текстом, т.е. заставить самостоятельно анализировать сюжетную, лексическую композицию и другие аспекты текста. Каждое слово должно работать на замысел автора. Ту же задачу преследуют знаки препинания, которые должны передавать психологическое состояние героя, раскрывать индивидуальные особенности личности писателя. Анализ стилистических особенностей «Технологии рассказа» как метапрозы позволил сделать вывод о других установках автора.

Веллер – автор, который прилагает максимум усилий к созданию идеальной конструкции рассказа. Этот вывод позволяет сформулировать верную исследовательскую позицию в отношении текстов писателя: все тексты Веллера выстроены на основе модели идеального рассказа, к которой пришёл сам автор.

Кроме того, важно заметить, что Веллер – автор, который рассчитывает на активное соучастие читателя в разгадывании писательского замысла: замысла идейного и, что, может быть, более важно – замысла конструктивного.

### Список литературы

1. Веллер М. И. Технология рассказа URL: <http://litm.ru/book/export/html/102> (дата обращения: 02.03.2015).
2. Говорухина Ю. А. Метакритический дискурс русской критики: от познания к пониманию. Томск: ИД СК-С, 2009. – 130 с.
3. Вежбицкая А. Метатекст в Тексте // Новое в зарубежной лингвистике. 1978. №. 8. С. 402-421.
4. Веллер М.И. А может, я и не прав // Хочу быть дворником. М.,2002. С. 173-187.
5. Мароши В. В. Сон Николеньки Болконского как метатекст романа «Война и мир» // Толстой и время: сб. статей / ред. Э.М. Жилиякова, И.Ф. Гньюсова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2010. С. 122-129.





## КОНЦЕПТЫ ИМПЕРИИ И НАЦИИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ И ПОЭЗИИ В.Я. БРЮСОВА

Смирнов Е.С.,

научный руководитель д-р филол. наук Анисимов К.В.

*Сибирский федеральный университет*

Внимание современных литературоведов привлекло неоднозначное, но очень заинтересованное отношение В.Я. Брюсова к полюсам концептуальной антитезы нация – империя. Эта тема анализируется в статье И. Шевеленко, в которой исследовательница приходит к выводу о том, что сам поэт был сторонником имперского.

В начале XX века, Брюсов на внутренние и внешние политические события откликается многочисленными статьями. В работе историка и исследователя брюсовского творчества В.Э. Молодякова «Мировое состязание. Политические комментарии 1902-1924», представлена полная подборка «политических» статей поэта.

Ключевым тезисом нашего доклада будет демонстрация взаимосвязей между концептами империи и нации в публицистике и лирики Брюсова.

Для начала укажем те работы, к которым обратились. Статья Э.С. Литвина, в которой даётся обзор всего творчества поэта, но делается акцент на тех или иных образах и мотивах, которые отражаются в лирике Брюсова. «Поэтика серебряного века» М.Л. Гаспарова, где анализируется творчество многих поэтов начала XX века, в частности, и Брюсова.

Античные мотивы были важны для Брюсова как в публицистике, так и в поэзии.

Наиболее ярко данный мотив проявляется в таких статьях как «Изгнание духовных конгрегаций», «Борьба с клерикалами во Франции», «Папство». Здесь античные образы использованы для, чтобы показать противопоставление церкви и государства.

В статьях «Метерлинк-утешитель (О «жёлтой опасности»)» и «Новая эпоха во всемирной истории (По поводу балканской войны)» античные мотивы нужны для того, чтобы сравнить реалии сегодняшние и реалии тогдашние. В первой статье, Брюсов выступает защитником культур и цивилизаций прошлого, так как культурная богема Европы начала XX века считала, что именно их культура превалирует над всеми другими. Во второй, обращение к прошлому необходимо, чтобы показать, как с древнейших времён идёт борьба «извечных соперников» Запада и Востока.

Вот как происходит проецирование античных мотивов на лирику поэта:

### **«К согражданам»**

*Но в час сражений, в ратном строе,  
Все - с грудью грудь! и тот не прав,  
Кто назначенье мировое  
Продать способен, как Исав!*

*Пусть помнят все, что ряд столетий  
России ведать суждено,  
Что мы пред ними - только дети,  
Что наше время - лишь звено!*  
(декабрь 1904)

Нужно сказать, что в работах 1904-1905 гг. возникают и революционные мотивы.

Мотив свободы художника проявляется в статьях «Современные соображения» (октябрь 1905) и «Свобода слова» (15 ноября 1905).



Самым главным тезисом статьи «Современные соображения» будет следующее: «Свобода слова окончательно снимает с искусства прямое служение вопросам обществу. В свободной стране искусство может быть наконец свободно».

Статья «Свобода слова» представляет собой возмущённый ответ Брюсова за себя и своих «братьев по перу» на статью В.И. Ленина.

Ленин говорит о подчинении искусства политике. Он выступает против элитизма в искусстве. Брюсов же – за отделение искусства от политики, за особую его сферу.

Брюсов пишет о том, что он и другие представители «Серебряного века» свободны, абсолютно свободны в своих решениях, замыслах, они сами могут определять направления своего творчества. Твоё творчество не должно подчиняться мнению большинства. Сюда было бы не лишним отнести замечания из книги канадской исследовательницы Аврил Пайман: ««Брюсов готов был отозваться на гром народного возмущения, но он не желал быть поэтом, хоть сколько-нибудь солидаризирующимся с мнением уважаемого большинства, например, с требованиями о введении представительной формы правления, которую осенью 1904 года выдвигали земства и университеты...».

Мотив свободы художника проявляется и в лирике. Например, стихотворение «Поэту» (18 декабря 1907, отрывок), раскрывает сущность ремесла художника:

*Быть может, всё в жизни лишь средство  
Для ярко-певучих стихов,  
И ты с беспечального детства  
Ищи сочетания слов.*

*В минуты любовных объятий  
К бесстрастью себя приневолю,  
И в час беспощадных распятий  
Прославь иступлённую боль...*

Мотив солидарности и сопереживания встречается в работах Брюсова не так часто, но упомянуть его следует. В статье «К несчастью с Петропавловском» (1904) Брюсов говорит о гибели, вошедшего в историю, броненосца «Петропавловск».

Мотив солидарности можно найти и в статьях, которые мы разобрали выше – «Свобода слова» и «Метерлинк утешитель (О «Жёлтой опасности»)».

Наверное, главный мотив, который встречается практически во всех статьях и стихотворениях поэта – мотив абсолютной власти.

Брюсов всегда ставит, во главу угла власть. Обращений к народу, его проблемам, националистическому у поэта встречается довольно редко. Можно заключить, что главной действующей мировой силой для Брюсова была именно власть, а конкретнее верхушка, власти, а ещё лучше император. Это доказывает то, как работает принцип жизнотворчества у символистов. «Живи, как пишешь» - главный девиз художников XX века. Брюсов следовал данному девизу неукоснительно.

Мотив власти проявился в одной из программных «политических» статей - «В эту минуту истории» (1903). В данной статье Брюсов подвёл «итог европейской истории XIX века» и сделал «...прогноз о судьбах империй и наций...» уже в новом XX веке.

В конце работы Брюсов переходит к описанию своего прогноза: «И вот на рубеже нового столетия история уже переходит к решению иных задач. На место национальных государств XIX века выдвигаются гигантские союзнические колониальные империи - эти воплощающиеся грёзы политического универсализма».



В данной фразе важно выделить последнее слово, понятие - «универсализм». Как пишет И. Шевеленко в своей статье: «...универсализм употребляется здесь Брюсовым в его первоначальном значении «всемирность».

«Всемирность» здесь нужно понимать следующим образом. Поэт в своих трудах всегда охватывает большую «географию», т.е. обращается к истории различных стран и культур.

В лирике примеров проявления мотива власти можно найти большое количество. Например, «**То в этой распре роковое...**» (отрывок), Брюсов говорит о владычестве России, о том, что Россия должна править на Дальнем Востоке:

*А ты, народ иного Рока,  
Ты, ветхих стран передовой,  
Ты, встав бойцом за жизнь Востока,  
Лишь выполняешь подвиг твой!*

*Но все же, нав в борьбе упорной,  
Весь мир напрасно обагря.  
Запомни, смелый: не позорно  
Пасть от руки богатыря*  
(август 1904)

Что же касается идей, которые выявляются в творчестве поэта, то это, в первую очередь, плюрализм и идея множественности истин.

Плюрализм проявляется и в жанровом разнообразии. Обратимся к статье «Война вне Европы» (1 сентября 1915 г.).

Самое главное, что нам нужно выделить в этой статье, так это то, что здесь проявляется брюсовский концепт империи, т.е. поэт, описывая военные действия, говорит не только о странах, которые её затеяли (можно сказать, что это метрополия), но и о колониях (а это уже периферия).

Идея плюрализма наиболее полно отражается в стихотворении «Фонарики», где есть упоминание о многих древних стран: «Ассирия! Ассирия! Мне мимо не пройти!» и т.д., а также великих личностей – Данте, Леонардо да Винчи и др.

Сюда же можно вписать и другую идею поэта - множественность истин. Здесь, конечно же, нужно вспомнить знаменитое его стихотворение, посвящённое З.Н. Гиппиус (отрывок):

*Неколебимой истине  
Не верю я давно,  
И все моря, все пристани  
Люблю, люблю равно.*  
(декабрь 1901)

Как мы увидели, в творчестве Брюсова можно выделить следующие мотивы: античные, абсолютной власти, свободы художника, революционные мотивы, солидарности и соперничества; идеи: плюрализм и множественность истин.

В конце нашего доклада нужно отметить, что Брюсов в начале XX века, когда вся интеллигенция и культурная богема России писала о национализме, выделялся именно своими империалистическими взглядами. Это было достаточно парадоксально для того периода времени, потому что «сдвиг в сторону «национально-ориентированных» литературных программ был типичным моментом эволюции для большинства авторов-модернистов с середины 1900-х годов.



### Список литературы

1. АврилПайман - История русского символизма / Авторизованный пер. Пер. с англ. В.В. Исакович. - М.: Республика, 2000. – 415 с.
2. Валерий Брюсов. Мировое состязание. Политические комментарии. 1902-1924. Сост. В.Э. Молодяков. Серия «АИРО-XX - Первая публикация в России» под ред. Г.А. Бордюгова. -М.: АИРО-XX, 2003. - 224 с.
3. И. Шевеленко. Империя и нация в воображении русского модернизма // *Ab-Imperio*. – 2009. - №3. - С.171-206.
4. Литвин Э.С. Брюсов // История русской литературы: В 10 т. / АН СССР. Ин-т рус.лит. (Пушкин.Дом). Т. X. Литература 1890—1917 годов. — 1954. — С. 627—658.
5. М.Л. Гаспаров. Поэтика серебряного века (статья). URL: [http://destruction.narod.ru/gasparov\\_ser\\_vek.htm](http://destruction.narod.ru/gasparov_ser_vek.htm) (дата обращения: 05.04.2015).



**РАССКАЗ Д.Н. МАМИНА-СИБИРЯКА «ПРИЁМЫШ»  
В СТИЛЕВОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

**Евдокименко Т. И.,**

**научный руководитель канд. филол. наук Барбашова Е. Н.**

*ФБГОУ ВПО Красноярский государственный педагогический университет  
им. В.П. Астафьева, факультет начальных классов*

Произведение «Приёмыш» написано русским прозаиком и драматургом Дмитрием Наркисовичем Маминым-Сибиряком, оно входит в сборник рассказов старого охотника. Жил и творил писатель на Урале, среди красивейшей природы. Он очень любил свою родину.

Среди многочисленных художественных сочинений Мамина-Сибиряка, «Приёмыш» занимает значимое место в ряду произведений, изучаемых в школьной программе в цикле рассказов о природе. Отсюда следует, что актуальность работы по анализу рассказа очевидна. К исследованию этого текста учёные обращались неоднократно. Следует отметить статью Искандыровой Н.Г. и Игошиной Н.В. «Анализ произведения «Приёмыш» Д.Н. Мамина-Сибиряка», в которой рассматривается внутренняя структура текста, его композиция.

Исходя из классификации литературных родов, анализируемый текст относится к эпосу, т.к. «организуя началом произведения является повествование о персонажах, их судьбах, поступках, умонастроениях, о событиях в их жизни, составляющих сюжет»[5, С. 335].

Первое, что воспринимает читатель, когда приступает к ознакомлению с тем или иным текстом, – это его заглавие. Заглавие – «это компрессированное, нераскрытое содержание текста»[1, С. 133]. Слово «приёмыш» обозначено автором как заголовок рассказа. Согласно толковому словарю под редакцией С.И. Ожегова, эта дефиниция относится к разговорной лексике употребления и имеет значение «приёмный сын или приёмная дочь», т.е. усыновлённый ребёнок. По логике толкования слова и сюжетным событиям, мы узнаём, что Приёмшем в рассказе Мамина-Сибиряка называют лебедёнка, который по вине охотников, подстреливших лебедя с лебедушкой, остался сиротой. Его, ещё птенцом, взял к себе на «воспитание» рыбак Тарас. Итак, отсюда следует, что старик как бы «усыновил» маленького лебедя. Таким образом, «заглавие устанавливает контакт с адресатом текста и предполагает его творческое сопереживание и оценку»[3, С. 169], что и происходит, когда читатель уже ознакомившись с текстом рассказа соотносит его содержание с заголовком.

Рассматривая построение произведения «Приёмыш», нужно отметить, что рассказ делится на 3 части, которые не соответствуют структурным компонентам композиции. Основу сюжета составляет повествование барина, который пришёл «к знакомому сторожу на рыбачьей сайме Тарасу», о жизни сторожа-рыбака, о том, как тот приютил птенца лебедя. В *экспозиции* представлено подробное описание природы, на лоне которой протекает жизнь старика («Дождь уже редел. На одной стороне неба показались просветы, еще немножко – и покажется горячее летнее солнце. Лесная тропинка сделала крутой поворот, и я вышел на отлогий мыс, вдававшийся широким языком в озеро. Собственно, здесь было не самое озеро, а широкий проток между двумя озерами, и сайма приткнулась в излучине на низком берегу, где в заливчике ютились рыбачьи лодки. Проток между озерами образовался благодаря большому лесистому острову, разлегшемуся зеленой шапкой напротив саймы...»). В *завязке* произведения повествуется о том, как старик ищет лебедя, уплывшего далеко от дома



(«Он <Тарас> плыл, стоя на ногах, и ловко работал одним веслом... Когда он подплыл ближе, я заметил, к удивлению, плившего перед лодкой лебедя. - Ступай домой, гуляка! - ворчал старик, подгоняя красиво плывшую птицу. - Ступай, ступай... Вот я тебе дам - уплывать бог знает куда... Ступай домой, гуляка!»). Развитие действия включает объяснение Тараса барину того факта, каким образом к нему попал лебедь (« - Откуда достал-то его, лебедя? - А бог послал, да!.. Тут охотники из господ наезжали; ну, лебедя с лебедушкой и пристрелили, а вот этот остался. Забился в камыши и сидит. Летать-то не умеет, вот и спрятался ребячьим делом. Я, конечно, ставил сети подле камышей, ну и поймал его. Пропадет один-то, ястреба заедят, потому как смыслу в ем еще настоящего нет. Сиротой остался. Вот я его привез и держу. И он тоже привык... Теперь вот скоро месяц будет, как живем вместе. Утром на заре поднимется, поплавет в протоке, покормится, потом и домой. Знает, когда я встаю, и ждет, чтобы покормили. Умная птица, одним словом, и свой порядок знает... Старик говорил необыкновенно любовно, как о близком человеке...»). Кульминацией является уход лебедя от старика. Причём об этом событии читателю становится известно уже после произошедшего, когда к Тарасу снова приходит барин и они беседуют о Приёмше («...ушел... Вот как мне обидно это, барин!.. Уж я ли, кажется, не ухаживал за ним, я ли не водился!.. Из рук кормил...»). Развязка построена на прощании Тараса с птицей («...Пристал мой Приёмш к стаду, поплавал с ним день, а к вечеру опять домой. Так два дня приплывал. Тоже, хоть и птица, а тяжело с своим домом расставаться. Это он прощаться плавал, барин... В последний-то раз отплыл от берега этак сажень на двадцать, остановился и как, братец ты мой, крикнет по-своему. Дескать: «Спасибо за хлеб, за соль!..» Только я его и видел...»).

Исходя из анализа сюжета и композиции произведения, становится возможным определить основную мысль рассказа, его пафос: способность человека с глубоким уважением и трепетом относиться к природе, любить братьев своих меньших.

Повествуя о подлинно дружеских отношениях старика Тараса и его собаки Соболька, а также о заботливых чувствах со стороны человека к лебедю, автор текста Д.Н. Мамин-Сибиряк показывает читателям, как гармонично могут сосуществовать вместе человек и природа.

Как следствие, можно выделить проблему и тему произведения: первой является одиночество человека, а второй – мир природы.

Природа в произведениях Мамин-Сибиряка (в т.ч. и в «Приёмше») — не фон для раскрытия чувств, эмоциональных состояний и душевных порывов человека. В них природа — это полноправный и целостный герой произведений, выразитель авторской позиции: и эстетической, и нравственно-моральной, и социальной. Пейзаж, как и портреты героев, живописен, изменчив, краски находятся в постоянной динамике, в изменении — переходы одного оттенка к другому соответствуют изменению душевного состояния. Вот картина дождливого летнего дня в лесу, с которого и начинается основное повествование: «Дождливый летний день... в лесу земля жадно впитывает влагу, и вы идете по чуть отсыревшему ковру из прошлогоднего палого листа и осыпавшихся игл сосны и ели. Деревья покрыты дождевыми каплями, которые сыплются на вас при каждом движении...». Но вдруг выглянуло солнце, и лес загорелся алмазными искрами: «Что-то праздничное и радостное кругом вас, и вы чувствуете себя на этом празднике желанным, дорогим гостем». Язык произведений Дмитрия Наркисовича народный, меткий, образный — изобилует живописными эпитетами (горячее летнее солнце; весёлая зелёная трава; жирная почва; чудное лесное приволье и др.) и яркими метафорами (ковёр из прошлогоднего палого листа; мыс, вдававшийся широким языком в озеро и др.), которые помогают передать автору трепетное, доброе человеческое отношение к природе, красоте вокруг. Итак,



анализируемый текст отличается образностью, эмоциональностью, выразительностью, исходя из этого, его можно отнести к художественному стилю речи, прозаическому подстилю.

Поскольку анализируемый текст относится к художественному стилю речи, то ему присущи следующие морфологические средства выразительности: насыщенность текста глаголами, которые выражают интенсивность действия, большое число причастий, способствующие образному описанию предметов и представлению их признаков в динамике, употребление кратких прилагательных, помогающих достичь особой экспрессии текста.

Когезия текста обеспечивается благодаря синтаксическим, лексическим и грамматическим средствам связи. Среди синтаксических необходимо отметить преобладание повествовательных типов предложения с комбинированной связью и полных двусоставных, что соответствует жанровой принадлежности текста, который является рассказом, а по типу речи – повествованием. Лексическими средствами связи в рассматриваемом тексте являются буквальный повтор слов, местоимений 3-го лица, указательных местоимений, синонимов; а грамматическими – сочинительные союзы, вводные слова, частицы, конструкции, выражающие тему последующего рассмотрения.

Когерентности анализируемого текста способствует его объёмно-прагматическое членение на три части, что содействует организации внимания читателя на значимых смысловых частях рассказа. Так, к примеру, первая часть начинается пейзажной зарисовкой летнего дня, которая эмоционально настраивает восприятие читателя на чтение произведения о природе; вторая часть – с описания одного из главных героев рассказа, старика Тараса, за чувствами и переживаниями которого читатель следит на протяжении всего повествования; завершающая, третья часть, начинается с описания природы, но уже ранней осенью, когда выпал первый снег. Если сравним первую и третью части, то заметим, что резко меняется настроение пейзажного повествования: «...тёплый летний уголок, где можно обсушиться и обогреться... Что-то праздничное кругом вас...» и «Мёртвая тишина царила кругом, точно природа, утомлённая кипучей работой, теперь отдыхала». Такой приём антитезы поддерживает сюжет повествования: от начала и до завершения рассказа проходит около четырёх месяцев, таким образом, читатель понимает, что события разворачиваются во времени. Ещё одним значимым средством когерентности являются ключевые слова, «которые играют особенно важную роль в установлении внутритекстовых семантических связей и организации читательского восприятия»[3, С. 186]. В рассказе Мамина-Сибиряка «Приёмьш» такими словами являются названия места действия (природа, сайма, озеро Светлое), имена действующих лиц (лебедь Приёмьш, старик Тарас, собака Соболько), глаголы перемещения (ездили, подплывает, плывёшь). Как видим, ключевые слова имеют значимую роль в контексте повествования произведения: один такой знак заключает в себе информацию, которая может быть выражена целым текстом, а благодаря частотному их употреблению у читателя возникают и закрепляются определённые смысловые ассоциации.

Представляется целесообразным отметить следующие языковые особенности анализируемого текста, которые присущи произведениям Д.Н. Мамина-Сибиряка в целом: обилие разговорных слов (например: пожива, морда, избушка, кликну, донял, затоскует, схиреет, почитай, ежели, этак, подле и др.) и употребление диалектизмов, к которым автор сам в тексте даёт разъяснения (например: *сайма* – «саймой на Урале называют рыбацкие стоянки», «рыба ходит “руном”, то есть стадом»). Использование подобных языковых средств помогают автору донести до читателя основной смысл произведения, максимально полно приблизить его к событиям текста.



Рассказ ориентирован на эстетическую и эмоциональную сферы человеческого восприятия, т. к. он создаёт ситуацию, вызывающую у читателей эмоциональный отклик, затрагивающий самые тонкие струны человеческой души. Следовательно, основная функция анализируемого текста – это функция воздействия на психологию читателя.

В рассказе автор представляет читателям несколько образов, причём они делятся на образы героев-людей (барин и Тарас) и образы героев-животных (лебедь Приёмьш и собака Соболько). Следовательно, рассказ основывается на идее близости человека к природе, их тесной взаимосвязи.

### Список литературы

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования: Монография. – М.: Наука, 1981. – 140 с.
2. Мамин-Сибиряк Д.Н. «Приёмьш» (Из рассказов старого охотника). URL: [http://az.lib.ru/m/maminsibirjak\\_d/text\\_1024.shtml](http://az.lib.ru/m/maminsibirjak_d/text_1024.shtml) (дата обращения: 28.03.2015)
3. Николина Н.А. Филологический анализ текста: учеб.пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н.А. Николина. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательский центр «Академия», 2007. – 272 с.
4. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / Рос. АН, Ин-т рус. яз., Рос фонд культуры. М.: Азъ, 1992.
5. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.





**ТРАДИЦИИ Н.А. НЕКРАСОВА В ЛИРИКЕ  
И.Д. РОЖДЕСТВЕНСКОГО**

**Евдокимова Е.В.,**

**научный руководитель канд. филол. наук Бахор Т.А.**

*Лесосибирский педагогический институт - филиал Сибирского федерального университета*

Игнатий Рождественский (1910—1969), много лет проработавший корреспондентом краевых и центральных газет, является автором более 40 поэтических сборников, воспевающих природу и людей Сибири. Журналистская зоркость, стремление к детализации, проявляющиеся и в его любовной лирике [2], вызывают ассоциации с близкой по тематике лирикой Н.А. Некрасова [1]. Роднит обоих поэтов и осознание малого общественного звучания темы любви в эпоху общественных потрясений середины XIX в. (таково творчество Н.А. Некрасова), и во времена коммунистического строительства, когда личное надо было подчинить общезначимому (такова лирика И. Рождественского).

Отражая некрасовские традиции, И. Рождественский вводит в лирическое стихотворение бытовые описания: «Бросив вызов морозу и дикой метели, //Ты идешь по застругам, озябнув слегка...»; «Не двойные вставляют тут рамы – тройные» («Ох, и холодно, звезды и те посинели»). Часто при описании переживаний лирического героя поэт акцентирует наше внимание на такой составляющей любовных отношений, как ссоры: «Все равно никогда не поладим с тобой» («Ох, и холодно, звезды и те посинели»), «Дай побурлить, поклокотать немного...» («Что ты хочешь, ну, скажи на милость...»); «К чему раздор, не знаем сами...» («Перед разлукой»). Подобные строки, на наш взгляд, составляют у И. Рождественского ту «прозу любви», создателем которой в русской поэзии стал Н. Некрасов. Именно этот поэт XIX в. сделал достоянием высокой лирики любовную ссору, дразни, мелочи быта. До него все это было невысказано. Он сумел в поэтическом слове воплотить чувство, настолько яркое и сильное, что оно преодолевает всю пошлость повседневной жизни:

О слезы женские, с придачей  
Нервических, тяжелых драм!  
Вы долго были мне задачей,  
Я долго слепо верил вам...  
(«Слезы и нервы»)

Как и поэту XIX в., И. Рождественскому удалось показать силу и накал чувства, невзирая на сопутствующие ему ссоры, выяснение отношений:

... я тебя люблю...  
Мне, как реке, нужна большая встряска...  
(«Что ты хочешь, ну, скажи на милость...»)

Подобно поэтам середины XIX в., сибирский поэт И. Рождественский изображает многогранность и неоднозначность переживаемых чувств. Мы встречаем в его любовной лирике и «романтический мир сложных, «достоевских» страстей» [3, с.132]:

Да, нравом мы с тобой ни в чем не схожи,  
И не всегда была ты мне близка.  
И не всегда желанна мне... Но все же  
Я без тебя, как ночь без огонька  
(«Любовь у нас немножечко иная»).



При этом следует подчеркнуть, что у Н. Некрасова изображаемые страсти более тяготеют к крайностям чем у И. Рождественского. «То сердце не научится любить, которое устало ненавидеть», - эта мысль рефреном проходит через все творчество Н.А. Некрасова.

Героиня поэта XIX в. представлена сильной личностью, неоднократно переносившей волнения, тревоги, вынужденной не раз утверждать то, что ей представлялось справедливым, умеющей найти самостоятельно выход из сложных, неоднозначных ситуаций («Тяжелый крест достался ей на долю», «Прости», «Прощание» и др.). Известно, что подобные ситуации имеют в лирике Некрасова автобиографическую основу.

Особенность лирики Некрасова заключается в том, что в ней словно разрушается замкнутость лирического героя, таким объемным представлен образ героини. У И. Рождественского этого не происходит, его лирический герой сосредоточен на характеристике сопереживания чувства, встреча с героиней – в прошлом:

Я с вами шел росистым летним лугом  
Всего лишь только несколько часов...  
<...> вспомню вас — и сердце встрепенется,  
И манит вновь в саянскую тайгу,  
И если вновь увидеться придется,  
От вас уйти я больше не смогу.  
(«Мне не встречалась женщина в Саянах»)

Продолжает И. Рождественский и присущую поэтам середины XIX в. (Н. Некрасову, Ф. Тютчеву) тенденцию «отказа» давать заглавия стихотворениям любовной тематики, что указывает не только на нежелание поэта однозначно определить преобладающее лирическое переживание, но и на то, что эти стихотворения могут и должны быть восприняты читателями как части другого, более объемного произведения (например, несобранного лирического цикла). Подобно Некрасову, сибирский поэт начинает некоторые стихотворения вопросом, создавая впечатление диалога лирического героя и героини:

Чего ты хочешь, ну, скажи на милость,  
Чтоб я затих, ушел чтоб на покой?  
(«Чего ты хочешь, ну, скажи на милость»)

И. Рождественский ориентируется в своей лирике и на поэтический язык Н. Некрасова. Сибирский поэт продолжает его традиции, когда использует в своих стихотворениях диалектизмы, просторечия и другие особенности разговорного русского языка: «ельник морозом сражен наповал», «лохмашки», «снеговеи», «камелек», «половицы», «житье» и др.

Таким образом, сибирский поэт И.Д. Рождественский использует в своей любовной лирике те средства и приемы Н.А. Некрасова, которые позволяют поэту XX в. воплотить в стихотворениях мысли о силе любовного переживания, значимости и значительности составляющих его чувств, о способности любви возвысить человека над бытом.

### Список литературы

1. Некрасов Н.А. Полное собрание сочинений : В 3-х т.— Т.3.— Л.: Сов. писатель, 1967. URL: [http://az.lib.ru/n/nekrasow\\_n\\_a/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/n/nekrasow_n_a/text_0020.shtml) (дата обращения 22.02.2015)
2. Рождественский И.Д. //Центр чтения Красноярского края, URL: [http://www.chitai.kraslib.ru/polzd.html?id\\_aut=5](http://www.chitai.kraslib.ru/polzd.html?id_aut=5) (дата обращения 20.02.2015)
3. Скатов Н.Н. Некрасов: современники и продолжатели. – М., 1986.



## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ АНТИЧНОГО СЮЖЕТА В РОМАНЕ К. ВОЛЬФ «МЕДЕЯ»

Ивленкова Ю.,

научный руководитель канд. филол. наук, доцент Нипа Т.С.

*Сибирский федеральный университет*

Роман К. Вольф «Медея. Голоса», опубликованный в 1996 году, продолжил мифологическую тему в творчестве известной немецкой писательницы, начатую повестью «Кассандра». В нем наглядно воплощается характерная для литературы XX века тенденция разработки сюжетов и образов мифологического происхождения в контексте современной социально-политической ситуации. Как неоднократно было замечено в исследовательской литературе, на протяжении всего творческого пути автора привлекали образы сильных женщин, жаждущих реализовать себя как личность, – Кассандра, Медея, Каролина фон Гюндероде, Беттина фон Арним [5]. Произведения К. Вольф, представительницы гиноцентрической литературы, нацелены на показ такой героини в контексте современной политической среды. Главный принцип творчества немецкой писательницы – автобиографичность, или «аутентичность» – понятие, которое ввела и объяснила сама Криста Вольф: «Аутентичность – воплощение в тексте автором своего собственного жизненного опыта, который является мерилем, началом и концом всех заложенных в текст символов, образов, сюжетных, поведенческих линий, точек зрения, оценок и мотивов поступков героев. Так, повествование ведется от первого лица, героиня романа является ни кем иным как «авторским «я» [Цит. по: 4, с. 188].

Обращаясь к Мее, которая стала олицетворением женщины, способной ради любви и мести на непредсказуемые поступки, К.Вольф стремится поставить проблемы своего времени, определить место женщины в современном мире.

Основу романа составляет древнегреческий миф об аргонавтах («Миф о Золотом руно»), точнее его коринфский период, который неоднократно подвергался художественной литературной интерпретации как в античности (Еврипид, Аполлоний Родосский, Сенека, Овидий), так и в новое время (Пьер Корнель, Франц Грильпарцер). В XX веке сюжет о Мее вдохновлял таких авторов, как Жан Ануи, Тони Харрисон, Хайнер Мюллер. В полном объеме аргонавтика разрабатывалась, пожалуй, только в драматической трилогии Грильпарцера «Золотое руно». Большинство же версий сосредоточено на исследовании трагического конфликта между Меей и Ясоном [1] и внутреннего психологического конфликта в душе самой главной героини. Образ Мееи уже в античности претерпевает определенную эволюцию, и в XX веке разрабатывается по-разному в соответствии с эстетическими и политическими воззрениями авторов.

В греческой мифологии Медея – волшебница, дочь царя Колхиды Эета, которая помогла Ясону и его друзьям аргонавтам добыть золотое руно, а затем бежала с ними в Коринф и сделалась женой Ясона. Основной характеристикой образа Мееи в мифе является ее варварский темперамент, который делает чрезмерными все ее чувства и неизбежно приводит героиню к совершению преступления.

Свою художественную задачу К. Вольф видит в восстановлении исторической справедливости, о чем она сообщает в предисловии. Стремясь стереть с имени Мееи клеймо детоубийцы, «проникнуть в самую сердцевину предубеждений» [2, с. 6] и разрушить их, писательница словно заново реконструирует античный миф, обнаруживая в нем пугающие параллели с событиями новейшей истории. Принципиально новым в романе является то, что К. Вольф полностью реабилитирует



свою героиню, снимает с нее все обвинения в жестокости, коварстве, целом ряде убийств и представляет Медею исключительно жертвой «мужского общества», жертвой в борьбе между «варварской» Колхидой и «цивилизованным» Коринфом. Конфликт между Медеей и Ясоном в романе представлен и как конфликт характеров, и как конфликт идеологий, мировоззрений. Это скорее идеологическое противостояние, конфликт Медеи с обществом, властью, системой. Автор глобально переосмысляет философско-эстетическую основу мифа и образа главной героини. Медея у К.Вольф является жертвой клеветы, и это позволяет ввести в роман проблему формирования идеологических мифов, манипуляции массовым сознанием.

Композиционное своеобразие романа обозначено уже в названии – «Медея. Голоса». К. Вольф отказывается от последовательного, логически выстроенного сюжета. Основной формой повествования является внутренний монолог с элементами модернистского «потока сознания». Шесть голосов, сменяя друг друга, вскрывают суть происходящих событий. Персонажи описывают обстановку: «мрачные подвальные своды, жуткое отражение прекрасного и светлого царского дворца в его затхлых подземельях...» [2, с. 9]; собственное состояние: «...еле живая, вся в грязи тащила я домой...» [2, с. 10]; действия других людей: «Царь Креонт, что при виде меня нацепляет каменную маску и шествует мимо» [2, с. 40]. Цель автора — выявить тщательно скрываемую сущность событий через столкновение разных точек зрения на происходящее: каждый говорящий в своем монологе опровергает предыдущего оратора, объясняет, дополняет его и «ведет» действие дальше. Закономерно, что исследователи определяют произведение К.Вольф как роман-исповедь, раскрывающий трактовку одних и тех же событий с точки зрения совершенно разных людей [1]. В то же время, многоголосие в романе выявляет авторское отношение к героям, к происходящему. Голос Медеи является главным, ее трактовка событий представлена в четырех пространственных монологах. Воспринимая ее рассказы как достоверные, правдивые, читатель склонен считать мнение героини более авторитетным, совпадающим с мнением автора. Еще одним способом выражения авторской позиции являются эпиграфы, представляющие собой цитаты из произведений античных и современных авторов.

Фрагментарность повествования в произведении К. Вольф преодолевается благодаря технике лейтмотивов. Так, в первой главе периодически повторяющиеся обращения Медеи к воображаемому образу матери, выполняющие в данном случае функцию лейтмотива, несмотря на некоторую нелогичность, обрывочность повествования, создают ощущение целостности формы. Аналогично строится четвертая глава, посвященная разговору главной героини с погибшим братом. Стремление Медеи на протяжении всего романа понять причину собственной участи также можно трактовать как лейтмотив.

Своеобразно преломляется в романе проблема раздробленности Германии XX века. Противопоставление в произведении К. Вольф двух идеологий – колхидцев и коринфян – «многие критики толковали как перевоплощение отношений между ГДР и ФРГ, будто Колхида – это ГДР, а Коринф – ФРГ», считая, что автор поднимает проблемы, появившиеся в современном обществе в результате массового переселения граждан бывшего социалистического лагеря в капиталистические страны: это проблема адаптации в чужой стране, проблема столкновения различных культур, межнациональные конфликты [1].

Важнейшей в романе является проблема свободы личности. Главная героиня, считая невыносимой жизнь в атмосфере жестокости и насилия, бежит из Колхиды вместе с Ясоном, но вновь попадает во власть теперь уже правителя Коринфа. Личность внутренне свободная, незаурядная, исключительная нигде не может найти



себе места, потому что для любой власти она оказывается опасной, враждебной. Медея вместе с Ясоном и другими беглецами из Колхиды приехала в Коринф в поисках лучшей жизни, но этот город так и остался для нее чужим. Большинство жителей Коринфа видят в Мее опасную иноземку, несмотря на то, что она «сумела отвести от Коринфа голод, угрожавший после двух лет большой засухи...» [2, с. 18], а «семьи, где она врачевала больных, не уставали славить ее искусство» [2, с. 25].

В романе К. Вольф все зло сосредоточено в образе «красивого и жуткого города Коринфа» [2, с. 66] с его «мрачным, грозным, убийственным оскалом» [2, с. 66-67], в лице лживого коринфского общества, которому противостоит героиня. Противопоставление варварской Колхиды и просвещенного Коринфа по сути мнимое, власть всегда преступна. Цари Коринфа и Колхиды представлены как жестокие тираны, которые готовы на все ради сохранения престола, вплоть до убийства собственных детей. Акам и Креонт превратили жизнь Медеи в Коринфе в «существование полузатравленной, полупрезренной туземки» [2, с.40] и, скрывая собственное преступление, устроили суд над невинной женщиной, ложно обвинив ее в смерти младшего брата Апсирта.

По мнению писательницы, общественно-политическая система определяет нравственный климат в обществе. Автор показывает, как порочная власть, тоталитарный режим развращают личность. С целью продемонстрировать «истинное лицо» приспешников власти, ее «типичных» представителей автор вводит в роман новых героев. Акам – первый астроном царя Креонта, который в своих поступках руководствуется точным расчетом, собственной выгодой, часто делая то, «что самому не по нутру» [2, с. 42], Турон – помощник Акама, «один из самых бессовестных» [2, с.59], наглый беспринципный карьерист, Леукон – второй астроном царя Креонта, который не способен на поступок, его удел – «молчать и отсиживаться» [2, с. 57].

Носительницей идей феминизма в романе является Медея. Она – единственная из колхидцев – осталась верна когда-то общей мечте о счастливой, справедливой жизни. Героиня смело отстаивает свои взгляды в дискуссии с Акамом, отрицая его жизненные принципы. В романе освещается вопрос дискриминации женщин в обществе. По словам Медеи, «коринфские жены напоминают прирученных, тщательно выдрессированных домашних зверьков...» [2, с. 8].

В связи с этим можно представить своеобразную типологию героев романа. Система образов строится на противопоставлении людей внутренне свободных и искренних людям эгоистичным, лицемерным, корыстным. Медея – героиня-нонконформистка, ей противопоставлены герои, которые в силу разных причин идут на компромисс (Ойстр, Аретуза, Леукон), либо смиряясь с властью в силу слабости характера, неверия в возможность изменить что-то (Лисса и ее дочь Арина, царица Идия, Кирка, Старец, Теламон), либо откровенно используя ситуацию для достижения своих эгоистических, меркантильных целей (Пресбон, Агамеда, Ясон).

Таким образом, писательница коренным образом переосмысляет и осовременивает миф. Герои, по сути, только «носят» имена античных персонажей, а на самом деле являются нашими современниками. Мифологический материал для К.Вольф – отправная точка для постановки актуальных проблем современности.



### Список литературы

1. Александрова О.Н. Миф о Медее в трактовке Кристи Вольф. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-443330.html> (дата обращения: 22.03.2015).
2. Вольф К. Медея. Голоса//Иностр. лит. 1997. — №1. — С. 5-79.
3. Гугнин А.А. Через иллюзии к реальностям: Заметки о творчестве Кристи Вольф. Предисловие//Вольф К. От первого лица: Худ.публицистика. — М.: Прогресс, 1991. —С. 5-24.
4. Ивлиева П. Д. Три портрета в контексте гиноцентрического романа (И. Бахман, И. Моргнер, К. Вольф) / П. Д. Ивлиева // Российский гуманитарный журнал, №2, 2013. — С. 186-193.
5. Чумакова Т.Н. Роль драматических форм в мифологическом романе Кристи Вольф «Медея. Голоса» // Многообразие романых форм в прозе второй половины XX столетия. — Волгоград, 2002. — С. 55-64.



**КОБАЯСИ ИССА: ВОЗВЫШЕНИЕ НИЗКОГО В ПОЭТИКЕ ХАЙКУ****Карнапольцева А. П.****научный руководитель канд. культурологии, доцент Жанцанова М. Г.***Бурятский государственный университет*

Одной из самых популярных традиционных форм японской поэзии является хайку. Хайку (хокку) – это трёхстишие из семнадцати слогов с устойчивым метром, состоящее из двух опоясывающих пятисложных строк и одной семисложной посередине. Поскольку рифмы в нём нет из-за особенностей языка, особую роль играет звуковая и ритмическая организация стиха. Эта поэтическая ветвь возникла более 600 лет тому назад, обособившись от более древней формы – пятистиший танка. В XVII в., в течение периода Эдо, хайку достигли полного расцвета и совершенства и сейчас по праву считаются неотъемлемой частью японской национальной культуры.

История этого жанра чрезвычайно интересна. Можно сказать, он изначально олицетворял собой исконно «народную» поэзию. Первые поэты хайку рассматривали трёхстишия только как способ уйти от строгих канонов классических танка, которые к тому времени уже превратились больше в замысловатую игру слов и обязательных образов, чем в продукт творчества как отражение душевного порыва. Появление коротких, свободных от надоевших рамок трёхстиший фактически ознаменовало демократизацию поэзии. Подобная направленность, безусловно, сделала новый жанр популярным в народе, и хайку, в отличие от подчеркнуто аристократических танка, стали писать все, кто владел грамотой. Однако своей многовековой историей и неповторимым следом в мировой культуре хайку обязано трём «великим мастерам» – Мацуо Басё, Ёса (Танигути) Бусону и Кобаяси Иссе.

Имя Мацуо Басё, без сомнения, знакомо всем, кто так или иначе соприкасался с японской культурой. Именно этому человеку принадлежит заслуга превращения жанра хайку из сугубо развлекательной поэзии в ведущий лирический жанр. Его стихотворения и по сей день считаются непревзойденными шедеврами, а стиль – безупречным и образцовым. Мацуо Басё с полной уверенностью можно назвать создателем поэтики и эстетики хайку. Благодаря мастерству великого классика новый жанр получил собственную теоретическую основу. Басё не оставил после себя многотомных трактатов о написании хайку, но тем не менее дополнил правила и принципы их составления, разработав многие самостоятельно. Среди этих правил, которым Басё следовал сам и которые впоследствии взяли на вооружение другие прославленные поэты, – сезонное деление, выраженное в особых словах, вызывающих в памяти читателя ряд определенных ассоциаций (*киго*), принцип сочетания постоянства и изменчивости (*фуэкирю:ко:*), отсутствие перегруженности витиеватыми словами и оборотами, воздействие на читателя в первую очередь через подтекст, а не через форму. Хайку содержит всего 17 слогов, но благодаря Басё в этих коротких строчках люди увидели полноценную поэтическую картину.

Сын крестьянина

Залюбовался луной

На жатве риса... (здесь и далее – пер. автора)

Басё, часто путешествовавший по Японии, много наблюдал за окружающей его жизнью. Великий мастер вывел новый жанр на недостижимую прежде высоту, обосновав главный принцип хайку – соединить, слить воедино искусство и повседневность. Именно обыденное, неприметное, то, что окружает поэтов и их читателей, но на что никто из них прежде не обращал внимания, отныне должно было



стать для них предметом и неисчерпаемым источником вдохновения. Иначе говоря, «...если прежние поэты воспевали соловья, который поёт на ветке сливы, то нынешние подмечают, как он «роняет помёт на лепёшку»...» [2, с.13]

После Басё в жанре хайку продолжали писать его многочисленные ученики и последователи. И здесь следует особо отметить Ёса (настоящее имя – Танигути) Бусона, чье имя связано с периодом нового расцвета поэзии хайку, который проходит под лозунгом возвращения к традиции, возрождения стиля Басё в стихосложении. Бусон и его ученики расширили тематику хайку – в них появилась тема любви, которая при Басё практически исключалась, лиричные, романтические ноты. Именно с Бусоном связывают новый расцвет японской поэзии, так как после смерти Басё ярких имён так и не появилось.

На мгновение  
Пред белой хризантемой  
Дрогнут ножницы...

Период возрождения хайку продолжался почти до конца XVIII века, но после смерти Бусона в 1783 году движение за возврат к Басё постепенно начало слабеть. С уходом с поэтической арены Бусона и его единомышленников, которые поддерживали высокий дух хайку, поэзия снова стала скорее средством развлечения, нежели высоким искусством. Тем не менее, популярность хайку и слава, окружавшая имя Басё, продолжали расти. Умение слагать хайку стало обязательным для каждого образованного человека. И среди наиболее ярких поэтов конца XVIII – начала XIX века Кобаяси Исса является последним после Басё и Бусона классиком хайку. Он продолжил традицию «возвышения низкого», перенятую у Басё, и вернул хайку в русло подлинного искусства, сделав предметом поэзии человеческую жизнь во всех её мельчайших подробностях.

В отличие от своих знаменитых предшественников, Исса не создал собственной поэтической школы, но его влияние на развитие жанра в целом велико. Во многом это связано с особенностями стиля Иссы, яркого и самобытного, выделяющего его среди остальных мастеров. Исса продолжил работу над теоретическим наследием Басё, сделав хайку ещё на шаг ближе к читателю, но уже в своей неповторимой манере.

Вот в доме моём  
И мухи годом старше...  
Берег залива...

Что же принципиально отличает хайку Иссы от произведений Басё и Бусона, с кем он делит гордое звание классика японской поэзии? Первая особенность видна в приведенном выше стихотворении. Исса кардинально меняет героя своих стихов – он питает слабость к тем существам, которые вызывают чувство гадливости даже у простых людей, не говоря уже о поэтах хайку:

Старый пёс застыл,  
Словно песнь услышал вдруг  
Дождевых червей.

Причина подобной любви легко объяснима – Исса был последователем «Школы Чистой Земли» и, как истинный буддист, признавал извечное право на жизнь вообще за любым существом, видя частицу Будды даже в насекомых и жабах. Они, по мнению поэта, точно так же достойны любви и упоминания в стихах, как и прекрасные цветы.

Однако новизна его хайку не только в смене персонажей. Исса «возвышает низкое» и через героев стихов, и через ситуации, описанные в них:

В поле епископ  
Изволит нужду справлять,  
Скрывшись за зонтом.





На Мусасино  
Слушал я жаворонка,  
До ветру сходил...

(Мусасино – равнина, на которой располагался город Эдо, устойчивый образ, олицетворяющий красоту нетронутой природы (пр. пер.))

Исса порой не прочь и откровенно шокировать читателя, привыкшего к традиционной «поэзии ветра и луны». Он словно подчеркивает, что можно сколько угодно возносить, без сомнения, прекрасные излюбленные виды и пейзажи, но есть, к примеру, обыденные нужды, которые и у бедняков, и у изящных аристократов абсолютно одинаковы. Его хайку выбиваются и из устоявшегося образного ряда, и из поэтического языка, изобилуя диалектизмами и крепкими для того времени словечками, но, что парадоксально, вульгарнее его стихи от этого не становятся. Напротив, яркое, почти провокационное столкновение возвышенного и низменного можно назвать его визитной карточкой:

Будь настоятель  
Хоть в стельку пьян – держится!  
Бутоны сливы.

Вдаль уносятся  
Дикие гуси..., гадя  
На шляпы крестьян.

Возвышенные образы цветов сливы или клина диких гусей, безусловно, известны читателю и настраивают его на определенные ассоциации, поскольку относятся к *киго* – сезонным словам, однако Исса сочетает их с такой ситуацией, которую никак нельзя предполагать, исходя из сложившегося эстетического канона. В этом особенность поэтики его стихов, не считающихся с устоявшимися эстетическими нормами. Басё учил поэтов внимательно смотреть на окружающую действительность, и Исса как никто другой прислушивался к словам прославленного мастера.

Стиснув грудь мамы,  
В первый раз улыбнулся  
Довольный малыш.

Зацвели сливы.  
Помогают пописать  
Малому дитя.

Подобную ситуацию читателю очень легко представить, ведь данные хайку заключают в себе эпизоды из близкой каждому повседневности. Исса уверенно подводит нас к мысли о том, что в бытовой рутине скрыто ничуть не меньшее богатство образов и сюжетов, чем в воспетых его предшественниками зеленых лесах и заснеженных горных вершинах, пусть даже сам поэт и отдает им дань, часто используя в своих хайку традиционные *киго*. Исса видит то, мимо чего обычно спокойно проходят, и заставляет обернуться, присмотреться ещё раз, заново осмыслить привычные вещи:

Выкусывает  
У котенка своего  
Блох кошка-мама.

Выкурить хотел  
Комаров я, но вскоре –  
И светлячков нет.



Острый взгляд поэта выхватывает такие моменты, на которые мало кто обратил бы внимание. Особый, пронзительный гуманизм – ещё одно отличительное качество его хайку, где животные, особенно маленькие и слабые, описаны с исключительной теплотой и добродушием.

Думаешь, рукав мой –  
Папа твой или мама,  
Кроха-светлячок?

По построению хайку можно заметить, что Исса отказался от своеобразного дистанцирования, которое было свойственно его великому предшественнику. В хайку Иссы субъективное начало не завуалировано, оно зачастую вынесено на первый план, и поэт делится с читателем тем, что сам открывает в окружающем мире. Можно сказать, что стихи Иссы несут в себе некую «диалогичность» – сам стиль написания подразумевает живой отклик в сердце читателя, хайку часто заканчиваются вопросами, в них много обращений. Более того, стихи Иссы, зачастую написанные от первого лица, дают ясное представление о характере, предпочтениях и тонкостях души автора, о его живом уме и добром юморе. Для хайку, которые всегда отличались незаметностью авторского присутствия, это, безусловно, является новым.

Вот в Эдо, дети,  
Лёд гораздо вкуснее.  
Точно говорю!

Исса и сам подобен ребенку, ведь великому поэту интересна жизнь во всех её проявлениях. Его стихи говорят о том, что источником вдохновения поэта может стать что угодно. Художнику нет нужды мучительно искать витиеватые образы и заставлять себя придумывать многословные эпитеты – красоту можно выражать по-разному. Для Иссы красота совсем рядом. Остается только протянуть руку и взять кисть, чтоб запечатлеть её, очистить от пыли повседневности и показать всему миру – неяркую, прежде не заметную, но тем и ценную, близкую каждому красоту.

Без сомнения, творчество Иссы является новой ступенью в историческом развитии поэзии хайку, и в его стихах нашли отражение все маленькие радости жизни, то самое пресловутое «низкое», в котором видел источник вдохновения ещё Басё. Именно потому, что он не прячется за изысканными клише, а пишет о том, что понятно и просто, его стихи, без выпяченных оборотов и затёртых образов, но с тонкой наблюдательностью, живым языком и правдивыми, искренними чувствами, моментально покоряют даже самого взыскательного читателя.

### Список литературы

1. Долин, А.А. Старый пруд. Классическая поэзия хайку эпохи Эдо. / А.А. Долин. - СПб.: Гиперион, 1999. – 320 с.
2. Соколова-Делюсина, Т.Л. Мацуо Басё. Избранная проза. / Т.Л. Соколова-Делюсина. - СПб.: Гиперион, 2000. – 283 с.
3. Makoto Ueda. Dew on the Grass: The Life and Poetry of Kobayashi Issa. – BRILL, 2004. [Электронный ресурс]  
URL: <http://books.google.ru/books?id=Aerr0UOWRPMC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения – 05.03.15)
4. 一茶発句全集 (Собрание хокку Иссы). [Электронный ресурс] - URL: <http://www.janis.or.jp/users/kyodoshi/issaku.htm> (дата обращения: 06. 03.15)



**ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ПОВЕСТИ  
В. РАСПУТИНА "ПОСЛЕДНИЙ СРОК"**

**Кодряну И.В., Нуруллаев А.Д., Сидорова Е.А.**

**научный руководитель канд. филол. наук Мазурова Н.А.**

*Лесосибирский педагогический институт – филиал федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Сибирский федеральный университет»*

Валентин Распутин в своем творчестве акцентирует внимание на нравственно-философских проблемах. В каждом произведении герой стоит перед нравственным выбором или испытывает сложную жизненную ситуацию. В повестях «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой» писатель создает образы женщин и старух, которым присущий исконно русский характер, и которые чувствуют свою ответственность за все, происходящее возле них. Образ такой старухи В. Распутин создает и в повести «Последний срок». Писатель изображает в произведении драматическую ситуацию: умирает Анна, мать пятерых детей. В. Распутин раскрывает нравственные законы, по которым живет Анна. Образ Анны на протяжении всего произведения сопровождаются два художественных образа: образ света и образ тьмы.

«Она долго лежала с открытыми глазами, дожидаясь света, потому что решила: как только развиднеет, она попытает себя сесть – очень уж на спине и на боках болели незапрятанные кости, но свет куда-то запропастился, как под рождество, а в темноте старуха шевелиться боялась: не видя, еще упадет и не вскрикнет. Наконец окошко, которое было ближе к утру, стало очищаться от темноты, и сквозь него глаза увидели дальше, потом проступило на своем месте и второе окошко, и с двух сторон в комнату потекли ранние и холодные, прежде солнца, сумерки» [1:43]. Свет для Анны равносителен жизни. При свете она живет, в темноте доживает: ее одолевают страхи, у нее болит все тело. Анна испытывает радость от встречи с солнцем: «Только теперь старуха увидела солнце и, узнав его, обрадовалась» [1:29]. В избе ее «... поверху бьют суматошные от радости, еще не нашедшие землю, солнечные лучи. От них старухе сразу сделалось теплее, и она прошептала: Господи...» [1:43]. В сознании старухи соединены и христианские, и языческие представления о мире. В произнесенном "Господи" слились и языческое божество, и христианский бог. И еще: «ближе к обеду солнце с улицы попало в избу, и старуха, глядя на солнце, пригласилась от всего веселого неустанного света...» [1:77]; «на полу рядом со старухой играло солнце, не боясь худобы, принялось гладить и пригревать косточки, ей стало совсем хорошо и снова захотелось заплакать» [1:82]. Старуха ощущает солнце каждой клеточкой своего тела. Находясь на пороге смерти, Анна острее чувствует свою связь с природой, с солнцем. В повести отражено одно из существенных, по представлениям славян, качеств солнца: оно является источником жизни, согревая, лечит, солнечный свет преображает все вокруг. Постоянное присутствие света возле старухи говорит о том, что в ней еще теплится жизнь. Анна не боится смерти, она к ней готова: «Она подняла глаза и увидела, что, как лесенки, перекинутые через небо, по которым можно ступать только босиком, поверху бьют суматошные от радости, еще не нашедшие землю солнечные лучи» [1:43].

В мифологических представлениях, лестница – это «мифопоэтический образ связи верха и низа, разных космических зон. В завершённом виде лестница пересекает три космические зоны, связывая мир богов, людей и умерших» [2]. Думая о смерти,



Анна представляла ее в образе старухи, похожей на нее саму. Старуха эта протянет навстречу Анне свою руку, «... в которую она должна будет вручить свою ладонь. Немея от страха и радости, которых никогда не испытывала, старуха мелкими шажками начнет подвигаться к протянутой руке» [1:116]. Совсем иначе автор изображает детей Анны. Они потеряли связь с родной землей. Дочь Анны Люся в родном лесу ощущает себя чужой и не знает, что делать и как себя вести: «Да, никого; солнечно, тихо, спокойно. Слишком солнечно, слишком тихо и спокойно, чтобы чувствовать себя в безопасности. Она одна, но одна среди чужого затаившегося безмолвия, где все сияние и внимание направлены только на нее. Ей некуда спрятаться, ее видят насквозь» [1:76]. Солнечный свет пугает Люсю. Она чувствует себя выставленной напоказ. Свет обнажает все тайное, злое, что есть в ней, и от этого ей дискомфортно.

Изначально Люся собиралась «...пройтись по лесу, подышать свежим воздухом – то, ради чего в выходные она выезжает за город за многие километры. А тут лес вот он, рядом» [1:62].

Люся говорит о счастливой возможности, забыв о том, что они приехали по случаю прощания с матерью. Для жителей города поход в лес – это модно, и Люся, являясь городской жительницей, следует этой моде. Когда Люся оказалась в родных местах, на нее нахлынули воспоминания, которые «вызвали в Люсе не волнение, а скорее любопытство: как странно и как далеко это было» [1:64].

Вспоминает Люся и колхоз, который прозвали «Память Чапаева»: «Люся опять удивилась тому, с какой легкостью, без всякого ее обращения к памяти, всплыло откуда-то в ней это, никому не нужное теперь название, и с сиротской призывностью улетело в поля. Не будь она здесь, среди всего, что было с ним связано, ни за что бы не вспомнила» [1:66]. Находясь наедине с природой, Люся начинает растворяться в ней. В ней просыпается чувство вины: «А поля забросили. Вот они, поля, то, что от них осталось. Люся еще раз осмотрелась вокруг, и ее кольнуло неожиданное, родившееся уже здесь чувство вины, будто она могла чем-то помочь им и не помогла. «Ну что за чепуха, – отмахнулась она. – Я здесь совсем не при чем. Я уехала раньше, задолго до всех этих перемен, я здесь человек посторонний» [1:67].

Появившееся чувство вины пугает и настораживает героиню, ее настроение меняется: «...уверенность, с которой она шла в лес, в ней исчезла, легкое прогулочное настроение было испорчено, а как, чем, она и сама не могла понять.» [1:67].

Люся противится природе и начинает опасаться ее: «Неправда. Здесь нет никого, ни одной души, которую надо было бы опасаться, она одна. Эти страхи так же нелепы, как шапка на том человеке в жаркий летний день, эта тревога пуста: просто нервы после телеграммы о матери приготовились к беде, к потрясению и теперь требуют возмещения за свою напрасную работу» [1:76].

В своей повести В. Распутин изображает два поколения людей: старуха Анна и ее дети. Детям, живущим в городе, дни нахождения дома, в деревне, приходится в тягость. Все они ждут часа, когда мать покинет их. Почему случилось так, что прощание с родной матерью – это испытание? Живя в городе, люди погружаются в свои бытовые проблемы, не замечая того, что происходит вокруг них, какой мир их окружает. Люди стали жестокими и бездушными по отношению к своим близким людям. То же самое случилось и с детьми Анны. Они не способны почувствовать и осознать весь трагизм происходящего. И желания, как можно дольше побыть с матерью, не возникает.

#### Список литературы

1. Распутин В. Повести. – М.: Просвещение, 1990. – 334 С.
2. Этимологический словарь русского языка: <http://etymological.academic.ru>



## ПОЭТИЧЕСКАЯ САМОРЕФЛЕКСИЯ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА: МИФОЛОГЕМА МЫШИ И ОРФИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ

Кочергина К.С.,

научный руководитель канд. филол. наук Сваровская А.С.

*Национальный исследовательский Томский государственный университет*

Исследование поэтического мира В. Ходасевича в аспекте саморефлексии имеет определённую традицию и результаты. В современных работах исследователи (В. Вейдле, В. Толмачёв, Н. Богомол, С. Бочаров, Ю. Левин, D. Bethea и др.) так или иначе фиксируют наличие в поэзии В. Ходасевича метапоэтической рефлексии (прежде всего – присутствие различных стиховедческих терминов).

Однако количество и удельный вес текстов, в которых воплощается сюжет поэтической саморефлексии, настолько велики, что данная тема неисчерпаема и требует дальнейшего освоения. Аспекты, в которых возможно изучение способов реализации поэтической саморефлексии, связаны, например, с трансформацией классических лирических жанров (элегии, баллады, сонета).

Одним из важных аспектов оказываются мифологические сюжеты и образы, которые изначально актуализировали природу поэтического творчества: мифологема мыши и орфический сюжет.

Оба мифологические персонажи – мышь и Орфей – связаны между собой на основании своей близости к Аполлону: мыши сопоставимы с музами по своим функциям и богу-предводителю, а Орфей является сыном одной из муз и Аполлона, то есть по происхождению стоит в одном ряду с мышами. Такую традиционную концепцию развивает В. Ходасевич в корпусе «мышиных» и «орфических» текстов, привнося своё индивидуальное представление в воплощение мифологемы мыши и трансформируя сюжет мифа об Орфее.

В поэтическом сборнике В. Ходасевича «Счастливый домик» связь образов мыши и Орфея объясняется семантикой заглавия как самого сборника, так и заглавий каждого из разделов, в которых расположены соответствующие тексты.

Анализ мифологемы мыши в корпусе «мышиных» стихотворений В. Ходасевича приводит к выводу о том, что образ мыши как мифологического персонажа воплощается в его поэтическом мире в нескольких вариантах: мышь-божество, мышь-муза, мышь-поэт, мышь как игровая маска, а также мышь в семантике рая и мышь в рамках лирической историософии.

Выросшее из семейного игрового ритуала представление о мышах как «шуточных» персонажах впоследствии трансформировалось в образ мышей как личных «домашних» божеств, а также сопровождалось классическим мифологическим пониманием мышей как муз – в связи с чем основными в корпусе «мышиных» текстов становятся тематика молитвы и вдохновения.

Молитва лирического героя ради вдохновения формирует молитвенный аспект поэтического творчества. Мышь предстаёт как муза и как божество одновременно, следовательно, с ней связывается охранная функция и функция прихода вдохновения. Момент вдохновения понимается через метафору «мышь поселяется в сердце» – так ключевой для ряда «мышиных» текстов является связь двух образов: «мышь» и «сердце».

Молитвенная семантика и семантика прихода вдохновения связана и с Орфеем, но молитва о вдохновении становится просьбой о помощи – здесь функция молитвы связана с обращением на себя внимания бога-отца Орфея. При этом, статус молящего и отношения с объектом моления также меняются: не просто лирический герой-поэт и



его «домашние» божества, а именно лирический герой-Орфей и его отец – древнегреческий бог Аполлон.

Из содержания классического мифа об Орфее в лирике В. Ходасевича присутствует сюжета спуска Орфея в царство мёртвых, но приобретает новый оттенок: посещение Аида не с целью спасения Эвридики, а приход к предкам-поэтам и вступление в диалог. Тот факт, что поэт побывал там, накладывает отпечаток на его поэтическое творчество.

Тема поэта и поэзии (в том числе и природы поэтического дара) дана через сознание Орфея, «трансформировавшегося» в рефлексирующего лирического героя, причём его рефлексия направлена как на самого себя и своё творчество, так и на поэзию вообще.

Одной из сопутствующих ходасевичевскому Орфею становится семантика преобразования: превращения могут происходить как с самим лирическим героем (просто поэт – Орфей), так и с окружающим миром, причём тут Орфей предстаёт не как лирический герой, а мифологический персонаж с его исконной функцией «чарования» природы.

В поэтике В. Ходасевича выделяется несколько вариантов объектной организации мира, в основе которого – миф об Орфее: 1) Орфей – не «вы»; 2) Орфей – один из «мы», но не «они»; 3) Орфей = «я»; 4) Орфей – прародитель «мы».

Трансформированный миф об Орфее позволяет В. Ходасевичу использовать его наряду с одним из воплощений мыши как муз для создания и реализации своей концепции трагической природы поэтического дара, осмысляемой поэтом в ряде поэтических текстов, причём в диалоге с творчеством Пушкина, а именно стихотворениями «Домовому» и «Пророк».

При «трансформации» мифологемы мыши и образа Орфея В. Ходасевич активно обращается к лирическому наследию Пушкина: ряд параметров берётся за основу (например, заимствование словосочетания «счастливый домик» в качестве заглавия сборника), но наполняется иным содержанием (показательны сходства и различия сопоставимых текстов «Молитва» и «Домовому», «Баллада («Сижу, освещаемый сверху...»)» и «Пророк»).

Немаловажно и наличие автореминисценций и автоперекличек текстов (а также текста «Баллада» и заглавия сборника «Тяжёлая лира») В. Ходасевича между собой как на уровне лексики, так и в трактовке концептов мыши, поэта (в том числе и Орфея) и поэтического творчества. Так он концентрирует внимание на своей поэтической рефлексии, неоднократно обращаясь к данной тематике, в том числе и через личное понимание образа мыши и Орфея.

В. Ходасевич создаёт свой миф о мыши и свой миф об Орфее, что и выявляет его рефлексию о себе как поэте и своей поэзии. Попытка выработать индивидуальную концепцию поэта, его места в мире и его творчества становится основой для создания в корпусе «мышиных» и «орфических» текстов как «шутливой» семейной, так и «серьёзной» литературной мифологии с образами мыши и Орфея в центре.



## ОБРАЗ САДА В РОМАНЕ А. Ф. ПИСЕМСКОГО «ТЫСЯЧА ДУШ»

Кравченко Е. В.

научный руководитель д-р филол. наук, профессор Александрова И. В.

*Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского»  
Таврическая академия*

Роман А. Ф. Писемского, ныне малоизвестного широкой читательской публике писателя середины XIX века, был неоднозначно воспринят современниками и критикой. Полемику обусловили разночтения в понимании авторской позиции. В «Тысяче душ» она реализована целым комплексом художественных средств на всех уровнях произведения (субъектном и объектном) и представляет особый интерес в связи с ее малой изученностью. В данной статье принята попытка анализа образа сада, который является одним из способов репрезентации авторской точки зрения.

Цель работы – раскрыть семантику и символику образа сада в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» как способа выражения позиции автора.

Для достижения оставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- 1) рассмотреть образ сада как важнейшую координату хронотопной структуры романа и один из путей проявления авторской оценки героев и обстоятельств;
- 2) определить функции и символические смыслы образа сада в «Тысяче душ».

В романе А. Ф. Писемского описание сада приобретает особое значение, так как «подсвечивает» характеры его хозяев, проецируется на их судьбы. В произведении данный образ представлен в трех различных ипостасях: идиллический сад Годневых, роскошный и вычурный – князя Раменского, таинственный и неестественный – богатой княжны Полины. Данный локус выбран автором не случайно: «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется – как в христианском мире, так и в мусульманском – раем на земле, Эдемом» [1, 11].

Сад Годневых наполнен теплом и светом, он просторен и открыт для всех, как и сердца его хозяев. «Выход в сад был прямо из гостиной с небольшого балкончика, от которого прямо начиналась густо разросшаяся липовая аллея, расходившаяся в широкую площадку, где посередине стояла полуразвалившаяся китайская беседка. От этой беседки, в различных расстояниях, возвышались деревянные статуи олимпийских богов...» [2, 37]. Сохранившиеся статуи богинь – Минервы и Венеры – символизируют мудрость и справедливость, красоту и любовь, царящие в доме Петра Михайловича Годнева. Однако их полуразрушенное состояние указывает на то, что эстетическое и нравственное постепенно погибает в мире практицизма и бездуховности. Рука человека не прикасалась к этому природному хранилищу уже давно. Настенька, детство которой протекало в этом саду, словно заражена идеей свободы: она признается первой в любви Калиновичу, едет к нему в Петербург одна (что не приемлемо для благовоспитанной девицы XIX века) и, наконец, становится актрисой. Свободный дух ее не в состоянии сломить ни горечь разочарования, ни преграды на пути: Настенька стремительно реализует себя в этом мире. Сад становится выражением настроений Годневых-старших, символом исчезающего идиллического мира. Садовый пейзаж дан в романтическом ключе, что свидетельствует о духовной чистоте Годневых и их непосредственной близости к природе. Функция данного образа – символическое воплощение мысли о земном рае. Вот почему Настенька счастлива только в этом месте, именно здесь ее душа раскрывается навстречу Калиновичу.



Вековые липы и кедры в саду Годневых олицетворяют духовный мир обитателей дома, «живую жизнь». «Густо разросшаяся липовая аллея» символизирует женственность, мягкость и нежность Настеньки, сердце которой еще не знает гордыни и душевных волнений. По форме листья липы напоминают сердце, поэтому славян она является воплощением сердечности и доброжелательности [4, 407].

Огромные кедры, с одной стороны, воплощают душевную силу и нравственное здоровье братьев Годневых, с другой – «наклоненное положение» деревьев символически предсказывает, что жизненные обстоятельства все же согнут эти сильные натуры.

В противоположность саду Годневых сад князя Раменского создает стойкое впечатление искусственной жизни: «сад, издали напоминающий своею правильностью ковер» [2, 100]. Здесь все свидетельствует о социальном статусе и ранге хозяина, природа покорена рукой человека. В тексте этот сад называют Елисейскими полями, что, согласно древнегреческой мифологии, означает «место блаженства», однако контекст романа позволяет уловить в этой номинации авторскую иронию. Роскошные и богатые поля Раменского словно манят в свои сети слабые души. Функция описания сада состоит в том, что образ «неживой природы» перекликается с духовным обликом князя, отражает его стремление к престижу и внешнему блеску, материальному проявлению статуса, духовную несостоятельность и стремление подчинить себе все, даже саму природу.

Символично изображение сада Полины: «вдали виднелся один из тех готической архитектуры *домиков*, которые так красивы и которые можно еще видеть в *маленьких* немецких городах. Чем дальше они шли, тем больше открывалось: то пестрела китайская беседка, к которой через канаву перекинут был, *как игрушка*, деревянный *мостик*; то что-то вроде грота, а вот, куда-то далеко, отводил темный коридор из акаций, и при входе в него сидел на пьедестале грозный пальчиком амур...» [2, 202] (выделено мной. – Е. К.). Читателя не покидает ощущение, что героиня обитает в ненастоящем, игрушечном мире, далеком от реальности. Акации, растущие вокруг дома, олицетворяют бессмертие и чистоту души (в христианском искусстве акация является символом души и бессмертия [3, 15]), однако они охарактеризованы как «мрачные коридоры», в которых блуждает героиня. Статуя амура несет символический смысл: это предостережение для Полины. Пытаясь приобщиться к миру чувственности и любви, она погибает. Загородный сад Полины – воплощение власти денег и непомерного богатства. В соответствии с этим цветы у ее дома – розы и георгины – приобретают символическое значение роскоши и величия. Вместе с тем балкон, наглухо обвитый плющом, ассоциируется с затхлостью жизни княжны, отсутствием воздуха, свободы, медленным увяданием, а также эксплицирует авторскую мысль о душевной слабости героини: как плющ, оплетающий балкон, Полина нуждается в опоре и поддержке.

Таким образом, сад в романе Писемского приобретает символическое значение: роскошный и ухоженный у князя Ивана и Полины, он служит воплощением искусственности жизни, ложных ценностей, отражением сословного статуса героев, акцентирует их зависимость от иерархической структуры общества. Напротив, следы некоторого запустения в саду Годневых подчеркивают его естественность: рука человека не касается красот природы, ручьи и деревья вольно царят в нем, сад ассоциируется со свободой души и вместе с тем символизирует утрачиваемый рай на земле. Образ сада в романе А. Ф. Писемского «Тысяча душ» выступает в характерологической функции и обеспечивает дополнительные возможности для репрезентации позиции автора.





## Список литературы

1. Лихачев Д. С. Поэзия садов / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1998. – 465 с.
2. Писемский А. Ф. Тысяча душ [Текст] / А. Ф. Писемский // Писемский А. Ф. Собр. соч.: в 9 т. – Т. 3. : Тысяча душ: Роман. – М. : Правда, 1959. – 307 с.
3. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М. : Фаир-пресс, 1999. – 448 с.
4. Усачева В. В. Растения / В. В. Усачева // Славянские древности : этнолингвист. слов. : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – Т. 4. – М. : Междунар. отношения, 2009. – С. 406–412.



**ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В СКАЗКАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ**

Лунгуль А.А.

научный руководитель канд. филол. наук Зырянова О.Н.

*Лесосибирский педагогический институт - филиал сибирского федерального университета*

Связь мировосприятия Петрушевской с христианским мифом, и его отражение в произведениях писательницы отмечают такие исследователи, как Д.В. Рыкова и Д.Маркова. Д.В. Рыкова на основе сопоставления героев с образами христианской культурной традиции выявляет авторский идеал в прозаических произведениях Л.Петрушевской [1]. Д. Маркова указывает, что в сказках писательницы «много говорится о вине и об искуплении»: «Так, преуспевающий состоятельный деловой молодой человек, отмахнувшись от ребенка на улице, ночью заболевает и в бреду говорит о том, что он снова предал Иисуса Христа (“За стеной”), так, Кит (“Спасенный”) должен один встать с крестом в руке против власти убийц, а двое убийц (“Завещание старого монаха”) уходят в монастырь, спасенные добровольной смертью святого монаха Трифона»[2].

Мифологический аспект является своеобразной призмой, через которую раскрывается идейное содержание сказочной прозы писательницы. Наиболее часто в сказках Л. Петрушевской определяющими для интерпретации являются компоненты библейского мифа. В сказке «История живописца» отсылка к библейскому мифу обозначена в таких художественных деталях, как хлеб и церковь, проходящих через все художественное пространство сказки. Образ хлеба представлен в разных вариантах: неоднократно указывается на то, что герой вдыхает «аромат свежего хлеба» и «сытный запах деревенского каравая»; он представляет любимую картину, на которой «золотые батоны плыли в руках, < ... > а также стоял маленький храм с серебряной крышей»[3] и т.д. С одной стороны, хлеб в данном контексте – это пища, необходимая для поддержания физической жизни человека (тайная мечта художника - «найти где-нибудь кусочек хлеба или стакан горячего чаю»[3]). С другой стороны, - хлеб и храм в тексте - понятия одного уровня, что обозначено и в сочетании «хлеб и стены храма отливали золотом», в котором золото объединяет образ хлеба и храма. Золото, как металл прочный, сопротивляющийся ржавчине, стал символом божественного начала, в христианстве - символом Слова Божьего [4: 22]. Данное сочетание и мотив вдыхания аромата хлеба актуализируют и другое библейское понимание этого образа, как «тела Христова» (Иисус же сказал им: Я есмь хлеб жизни, приходящий ко Мне алкать, и верующий в меня не будет жаждать никогда» (От Иоанна 6: 35). И тогда в образе художника, рисующего хлеб, думающего о хлебе, вдыхающего аромат хлеба, обозначена концепция творчества, как духовной жажды, как вдохновения Бога.

В сказке «Дедушкина картина» основополагающим становится новозаветный христианский мотив жертвенности: девочка, узнав от бабушки, что спасти людей от гибели может только тот, кто пожертвует собой, решает, подобно Христу, принести себя в жертву, искупив грехи человечества, и спасти мир от гибели; дед девочки, художник, тоже, по сути приносит свою жизнь в жертву, посвятив себя не творчеству (любимому делу), а изготовлению работ на заказ для блага семьи.

В сказке «За стеной» главный герой Александр прекрасно, и как ему казалось, счастливо жил, пока в один момент он не встретил на улице заплаканного, грязного мальчишку лет десяти, попросившего его о помощи. Александр насмешливо ответил и никак не помог ребенку. Свою болезнь, последовавшую после этого случая, герой вос-



принимает, как наказание за предательство Иисуса, которого он после увидел в оборванном мальчугане. Болезнь для героя, в данном случае, – это путь к духовному, нравственному выздоровлению, которое приходит не сразу. Он пытается искупить свой грех деньгами, помогая женщине с ребенком, и ему становится легче: «Теперь, отдав свои наличные деньги, он заметно повеселел». Однако Л. Петрушевская, несмотря на то, что герой, увидев несчастную женщину около больницы «понял, что с этого момента отдаст все, всю свою жизнь за эту бледную, худенькую женщину и за ее маленького ребенка, который лежал, замерев, в застиранном казенном одеяле с лиловой больницы печатью на боку»[3], не сразу приводит его к счастливому финалу.. Только спустя четыре года, после долгих поисков, после страданий и мытарств, он смог ввести в дом женщину и ребенка.

Заглавие и сюжет сказки «Отец» определяет соотношенность ее главного героя с Отцом небесным. Он ищет своих детей, живущих на земле. Нет указания на то, где происходят события, была ли семья у героя, когда его спрашивали, как дети выглядят, как их зовут, он ничего не мог ответить. Не случайно на вопрос, где можно найти детей, герою указывают сороковой километр. Сорок – одно из значимых символических чисел, в Библии зачастую оно связано со скитаниями, движением, путешествием, по мнению блаженного Августина, символизирует путешествие человека по руслу жизни к ее истоку, истине, которой является Бог [4: 353]. Главный герой сказки, отец, подобно Отцу небесному, ищет заблудшие души своих детей, дабы спасти их от гибели. С другой стороны, в данной сказке реализуется миф о чудесном рождении, так как ребенок появляется ниоткуда, он сам подобен младенцу-Христу, который пришел в мир, дабы спасти заблудшие души, в данном случае это образ отца и женщины: «Это еще что за явление? <...>Ты откуда? Как ты здесь очутился? Ты здесь живешь?» - спрашивает человек ребенка. Сказка Л.Петрушевской «Отец» напоминает рождественский рассказ, нет только указания, что события происходят в рождество, однако указано, что была зима и сильный мороз. Остальные структурные элементы: ребенок, оставшийся один; семья (мужчина и женщина ищут детей и семью), чудо (ребенок обретает родителей) соответствуют жанру.

Таким образом, христианский миф в сказках Л. Петрушевской, накладываясь на реалии современной действительности, актуализирует вечные нравственные вопросы жизни и смерти, счастья, смысла жизни на которые человек постоянно ищет и не находит точного ответа в своих произведениях пересматривает традиционные интерпретации мифологических образов, но не разрушает, а ремифологизирует прежний миф.

### Список литературы

1. Рыкова Д.В. Творчество Людмилы Петрушевской. Проблема авторского идеала в контексте христианской культурной традиции. Автореф. диссерт. канд. филол. наук. Ульяновск, 2007. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-lyudmila-petrushevskoy-problema-avtorskogo-ideala-v-kontekste-hristianskoy-kulturnoy-traditsii> (дата обращения 20.03.2015)
2. Маркова Д. Людмила Петрушевская. Где я была. Рассказы из иной реальности. // Знамя. – 2003.- №2. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/2/> (дата обращения 20.03.2015)
- 3.Петрушевская Л. Сказки. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.libok.net/writer/5234/petrushevskaya\\_lyudmila\\_stefanovna](http://www.libok.net/writer/5234/petrushevskaya_lyudmila_stefanovna) (дата обращения 10.03.2015)
4. Трессидер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
5. Библия. М.: «БИБЛЕЙСКАЯ ЛИГА», 2004.



**ОБРАЗ ДОМА В РОМАНЕ М. ПЕТРОСЯН «ДОМ, В КОТОРОМ»****Матюшенко У.А.****научный руководитель канд. филол. наук Зырянова О.Н.***Лесосибирский педагогический институт - филиал сибирского федерального университета*

Роман М.Петросян «Дом, в котором...» вышел в 2009 году и сразу же стал обладателем «Русской премии» (2009) в номинации «Крупная проза», премии «Большая книга» (2009) в номинации «Приз зрительских симпатий», премии «Студенческий букер» (2010).

Один из центральных образов романа - образ Дома, по-разному интерпретируется исследователями. Так, с точки зрения М.Галиной, – это мифологизированная модель мира и метафора детства [1], А. Кириллова указывает, что «Дом – живое существо, которое не любит отпускать «своих» во внешний мир»[2: ].

Определяющее значение образа Дома в структуре повествования обозначено уже в заглавии романа. Рассматривать его можно с двух точек зрения: Дом, как замкнутый социум подростков-инвалидов, и Дом, как отдельный персонаж. Раскрытие характера Дома можно видеть во взглядах героев на Дом, которые зачастую являются в корне противоположными. Для одних Дом – это место обитания (иногда ненавистное), для других это такой же ребенок, как и они сами.

Дом представлен в самом начале романа фрагментом, который, по мере чтения книги, можно встретить неоднократно: «Дом стоит на окраине города. В месте, называемом Расческами... На нейтральной территории между двумя мирами – зубцов и пустырей – стоит Дом. Его называют Серым. Он стар и по возрасту ближе к пустырям – захоронениям его ровесников. Он одинок – другие дома сторонятся его – и не похож на зубец, потому что не тянется вверх.<...> Он щетинится антеннами и проводами, осыпается мелом и плачет трещинами. К нему жмутся гаражи и пристройки, мусорные баки и собачьи будки. <...> Серый Дом не любят»[3]. В этом фрагменте Дом описывается как обычное старое здание и как дикий зверь одновременно. Упоминание о том, что Дом «называют Серым» наталкивает на мысль, что автор сравнивает его с волком. Вожак Дома, носящий прозвище Слепой, на Изнанке превращался в хищника (предположительно, волка). тогда Дом – есть своеобразное воплощение одного из главных персонажей, то есть подростка. Таким образом, Дом - это не просто старый интернат для детей инвалидов, а живой образ-персонаж.

Дом, как и другой полноценный персонаж, имеет свое индивидуальное отношение к главным героям и к группам персонажей в целом: «К входящему Дом поворачивается острым углом. Это угол, об который разбиваешься до крови. Потом можно войти» [3]. Таким образом, попадающие в Дом дети сначала должны «разбиться до крови», то есть, принести своеобразную жертву, перенести некоторые страдания, пройти предложенные Домом испытания. С этой стороны Дом выступает еще и замкнутым социумом, в который можно попасть, показав себя: «Жертвы – Кузнечик и Слепой – приготовились к бою. С равным успехом они могли к нему не готовиться. Визжащая лавина молотящих рук и пинающих ног нахлынула на них, смела, протащила по полу и, потрепав, откатилась. Охотники убегали, размахивая трофейными ключьями одежды и оглашая воздух пронзительным свистом» [3].

В корне различные взгляды на Дом, безусловно, позволяют нам взглянуть на него с разных сторон и выбрать позицию, наиболее близкую. Но, зачастую, Дом раскрывает характеры и самих персонажей: «[Она] стайный зверь, таких выращивает



Дом...»[3]. Экспрессивно окрашенное слово «зверь», возможно, не имеет отрицательного смысла в данном контексте. Ключевое слово «стайный», то есть, человек, привыкший жить в группе хорошо знакомых ему людей, среди которых он чувствует себя комфортно. Дом «выращивает» таких людей, является им своеобразным родителем. Это справедливо, если учесть, что у многих детей в Доме родителей нет. И, следуя из этого, становится понятно, почему многие дети боятся Наружности – мира, в котором живут «остальные» люди. Эти дети росли в замкнутом пространстве и привыкли к стайному образу жизни, где один постоит за многих, а Наружность выглядит для них безграничным опасным миром, где человек брошен на произвол судьбы, будучи никому не нужным.

Разное отношение к Дому раскрывается через образы таких персонажей, как Слепой и Курильщик. Если один Дом самозабвенно обожает, то другой его откровенно недолюбливает: «Ему [Слепому] нравились щели в стенах Дома, его закутки и заброшенные комнаты, то, как долго в нем держатся следы проходящих, нравились дружелюбные призраки и все без исключения дороги, которые Дом перед ним открывал» [3]. Слепой стремится к единению с Домом, подтверждением тому служит и тот факт, что Слепой ест штукатурку, как бы становясь сам частью дома, его плотью: «Штукатурку он любил даже больше чем хлеб, но взрослые сердились, заставляя его за этим занятием, и он сдерживался, давая себе волю, только когда оставался один» [3]. Впоследствии этот герой становится вожаком Дома.

Точка зрения Курильщика на Дом в корне противоположна точке зрения Слепого. Для Курильщика Дом – не более чем интернат для физически или умственно ограниченных детей, причем одичалых и не подчиняющихся правилам и порядкам воспитателей: «Учащиеся называют его просто Домом, объединяя в этом емком слове все, что символизирует для них наша школа – семью, уют, взаимопонимание и заботу». Так было сказано в буклете, который я, выбравшись из Дома, собирался повесить на стену в траурной рамке» [3].

Столь противоположные точки зрения, разумеется, можно обосновать характерами и положением самих персонажей в Доме, поскольку они тоже в корне различны, но, тем не менее, через них читатель выбирает свою «сторону баррикады»: Дом – разваливающееся здание или Дом – отдельный живой мир.

В тексте романа неоднократно проскальзывает мысль: Дом – это персонаж, складывающийся из множества других персонажей, от которых он перенимает какие-то черты, одновременно отдавая каждому из них что-то от себя: «Дом – это мальчик, убегающий в пустоту коридоров. Засыпающий на уроках, пятнистый от синяков, состоящий из множества кличек. Головоног и Скакун. Кузнечик и Хвост» [3].

Дом живет, пока в нем есть жители, и они определяют его суть. Это взаимодействие становится замкнутым кругом, и когда подростки с последним Выпуском покидают интернат, Дом гибнет – его попросту разрушают.

Таким образом, Дом – образ-персонаж, вбирающий в себя множество образов основных персонажей: он и родитель, и воспитатель, и деспотичный подросток, диктующий свои правила тем, кто с ним не смог ужиться.



### Список литературы

1. Галина М. Дом, наружность и лес // Новый мир.- 2010.- № 4. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2010/4/ga13.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2010/4/ga13.html) (дата обращения 10.03.2015).
2. Кириллова А. Алхимия Дома, где... // Газета «Первое сентября».- 2010. - №5, 5 марта [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://lib.1september.ru/view\\_article.php?id=201000513](http://lib.1september.ru/view_article.php?id=201000513) (дата обращения 10.03.2015).
3. Петросян М. Дом, в котором... [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1015368> (Дата обращения 26.03.2015)



## ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ КНИГИ В.П. АСТАФЬЕВА "ЗАТЕСИ"

Нуруллаев А.Д., Сидорова Е.А.,

научный руководитель канд. филол. наук Мазурова Н.А.

*Лесосибирский педагогический институт – филиал федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования*

*«Сибирский федеральный университет»*

В книге "Затеси", над которой В.П. Астафьев работал на протяжении многих лет, проявились наиболее характерные особенности стиля писателя. Единство художественной формы в произведении, состоящем из сюжетно завершенных рассказов, достигается за счет использования таких языковых средств поэтической лексики, как диалектизмы, поэтической семантики (эпитеты), вниманием писателя к художественной детали и др.

Вопрос о своеобразии стиля В.П. Астафьева рассматривался многими исследователями: (Н.А. Мазурова, И.А. Подюков и др.).

В книге "Затеси" объектом своего наблюдения В. Астафьев делает прекрасные и мрачные стороны действительности. Всегда в миниатюрах на первом плане герои, рассказывающие о себе, о жизни, о сложных ситуациях, которые без конца с ними происходят. Причем, автор, как будто намеренно, всегда рядом со своими героями. Он прислушивается, присматривается, наблюдает и даже, иногда, помогает. В книге нет умозрительных, выдуманных историй. Все, о чем рассказывается, происходит либо с рассказчиком, либо с персонажами произведений. Писатель часто начинает "затеси" следующим образом: «У нас на Руси от веку по дорогам...» [1, 92](миниатюра «Тура»), или же «Однажды мне довелось побывать на Северном Урале...»[1, 24]( миниатюра «Марьины коренья»).

И.А. Подюков отмечает такую характерную особенность стиля писателя, как "пристрастие к народному (диалектному, просторечному) слову» [2]. В каждой миниатюре можно встретить диалектное слово. В миниатюре «Кружево» В. Астафьев комментирует слово "ладья": «Далее кружево «Лодья» – не ладья, как написано в каталоге, а «Лодья так называют ее служительницы выставки. И кажется мне, значительностью тона и голоса ставят в названии большую, заглавную букву» »[1, 104]. Писатель акцентирует внимание на произнесении служительницами выставки слова "ладья". Окающее произнесение придает слову весомость, значительность. В миниатюре «Жучина» В. Астафьев пишет: «После изнурительной и пустой охоты, чуть живой, сидел я на скамейке возле крепкого, без затей рубленного дома и слушал хозяина – Ваньку Архипенку, которого я знал давно и слушать любил, потому как человек он потешный и рассказывает о приключениях, бывавших с ним, так уморительно, что болони надорвешь»[1, 166]. "Болони надорвать" - фразеологический оборот с диалектным компонентом, означает "надорваться на тяжелой работе". В контексте всей фразы приобретает шуточный, юмористический характер.

Разговорная речь, неологизмы, диалектизмы, историзмы, эпитеты, метафоры, сравнения, параллелизмы и эмоционально-экспрессивная лексика придают дополнительные смысловые оттенки тексту.

Эпитеты являются основным средством передачи восприятия моря рассказчиком в миниатюре "Родные березы": «Море нагоняло на меня еще большую тоску мерным, неумолчным шумом. В его большом и усталом дыхании слышалась старческая грусть. Вспененные волны перекачивали камни на берегу, словно бы отсчитывая годы»[1, 15].



В этой же миниатюре В. Астафьев противопоставляет южную природу родным русским березкам. Главную роль в этом противопоставлении играют эпитеты: «И пальмы, пальмы. Низкие, высокие, разлапистые, с шевелюрами современных молодых парней...Понизу стелились и прятались меж деревьев кусты, бесплодные, оскопленные ножницами». В восприятии рассказчика южная природа "невзаправдашне театральна". Естественность берез на этом фоне еще более очевидна: «Белые стволы берез пестрели, как веселые сороки, а на нежной зелени зазубренных листьев было так хорошо, покойно взгляду после ошеломляющего блеска чужеземной, бьющей в глаза растительности». В.Астафьев в конце миниатюры использует такой художественный троп как параллелизм: «Вспоминая о весеннем острове, я думаю и о нас, людях. Ведь каждому человеку поздно или рано приходит своя весна. В каком облике, в каком цвете – неважно. Главное, что она приходит».

Активно использует писатель эмоционально-экспрессивную лексику: «Тот остров оставался долго под водою, и когда обсохли его берега, - всюду уже было лето и все отцветало, а он не мог без весны – и забушевал, зацвел яркой радугой среди реки, и ничто не могло сдержать торжества природы. Она радовалась, буйствовала, не соблюдая никаких сроков»[1, 24].

Особое значение в творчестве В. Астафьева имеет художественная деталь.

Одной из ведущих тем в творчестве писателя является тема войны. Передать трагедию войны призваны художественные детали миниатюры «Тоска по вальсу»: «мутные стекла» и «девушка в белом». Художественная деталь «мутные стекла» позволяет В. Астафьеву сделать образ мрачного и безнадежного мира инвалидного дома рельефным, зримым, создает атмосферу безысходности и тоски, а образ «девушки в белом», с одной стороны, олицетворяет душевную боль, которую она испытывает по своему любимому человеку, а с другой, передает печаль инвалидов от несбывшихся надежд и неосуществленных желаний.

Бытовая подробность под пером писателя часто приобретает нравственно-философский смысл. В миниатюре "Кладбище", писатель рассказывает о судьбе кладбища, ушедшего под воду в результате заполнения «своедельного» моря. «Сухой тополь» - это не просто подробность реального мира, но и знак оскудения («иссушения») души человека, также как и такие детали, как неухоженное новое кладбище, наезжие, незнающие люди.

Художественные детали в рассказах, посвященных теме природы, выполняют выделительную, фактографическую, натуралистическую, символическую функции.

Так описывает писатель лес в миниатюре "Падение листа": «Я шел лесом, затоптанным, побитым, обшарпанным, в петлях троп и дорог». Детали миниатюры передают возмущение рассказчика варварским отношением человека к природе.

### Список литературы

1. Астафьев В.П. Затеси. – Красноярск: Красноярское книжное издательство, 1982. – 324 с.
2. Мазуров К.В., Мазурова Н.А., Кислицына Н.В. Художественная картина мира В.П.Астафьева / Материалы III Всероссийской научно-практической конференции «Научное творчество XXI века» с международным участием/ В мире научных открытий. – Красноярск, 2010. – № 6.3 (12).
3. Падюков И.А. Эстетика народной речи в поэтике В. П. Астафьева/ I Астафьевские чтения. – Пермь, 2003. – [Электронный ресурс]. – Режим чтения: <http://booksite.ru/fulltext/ast/afi/evs/kie/index.htm>







УДК 82-31

## НА ПУТИ ОТ «ЛАНДШАФТА СТАЛИНИЗМА»: СИМВОЛИЧЕСКАЯ ТОПОГРАФИЯ «УРАЛЬСКОЙ» ПРОЗЫ В.С. МАКАНИНА

Пестова О.Н.

научный руководитель д-р филол. наук, доцент Анисимов К.В.

*Сибирский федеральный университет*

Социалистический реализм начинает оформляться с 1932 года, когда М. Горький, первый секретарь писательского союза, и прочие авторитетные литераторы начали использовать этот термин в статьях и речах. В этом же году был организован Союз советских писателей и социалистический реализм провозгласили единственным методом советской литературы, который определил собой политический, интеллектуальный и культурный ландшафт XX века.

Целью работы является рассмотрение эволюции стратегий воображения пространства при переходе от соцреалистического канона к новым творческим стратегиям в литературе 1970-х гг. В качестве примера нами выбраны репрезентативные произведения В. Маканина «Гражданин убегающий», «Где сходилась небо с холмами» которые при сохранении базовой для советского дискурса оппозиции *центр – периферия*, варьирующей антитезу *культуры и природы*, демонстрируют существенные новации в поэтике хронотопа.

В качестве репрезентативных источников по соцреалистической культуре нами использовались работы Катерины Кларк, Евгения Добренко, Бориса Гройса, Ханса Гюнтера, статьи Эммы Виддис, Джона Мак-Кэннона, опубликованные в сборнике *Landscape of Stalinism* (2003), где рассматривается пространственная динамика идеологии сталинского периода, а также феномен «воображаемой географии 1930-х».

По замечанию исследователей, одной из важных особенностей соцреализма является **преображение**, пересоздание реальности, когда по средствам искусства советская реальность превращается в социализм, в идеологический значимый продукт. Происходит своего рода «воображение реальности», создание «второй реальности» Побочным эффектом этого производства является «дереализация повседневности: для того чтобы предстать в виде социализма, наличная реальность должна перестать существовать» [Добренко, 2007: 30].

Нас интересует, как данное преобразование отразилось на изображении и восприятии пространства СССР.

В данный период, по замечанию Катерины Кларк, «Москва представляла собою образец для всей страны, то есть происходило создание канонического образа, своего рода модели, маяка, к которому будет стремиться все второстепенные ( и вторичные) образы <...> Москва также была и центром обитания власти, превратившись в сверхпривилегированное – сакрализованное - пространство, все остальные города могли лишь приближаться к ней [Кларк, 2007: 120].

Тогда же формируется миссия центра - освоить, покорить периферию, и превратить страну в территорию, подчиненную центру. Как отмечает Эмма Виддис, «была насущная необходимость нанести на карту пространство нового режима, создать для него воображаемую географию <...> пространство — обширные неизведанные территории Советского Союза — должно было быть завоевано и забронировано <...> происходило преобразование неизвестного и дикого в известное и просвещенное. В связи с этим, эстетика "завоевания" изображала пространство, иерархически организованное вокруг доминирующего центра (Москва), которая расширила радиальные линии влияния [Widdis, 2007: 120].



В 60-е – 70-е гг., однако, эта модель начинает переосмысляться и, следовательно, видоизменяться. Главный герой повести Маканина «Где сходилась небо с холмами» (1984) композитор Георгий Башилов чувствует себя виноватым « за то, что в поселке, откуда он родом, в некоем далеком поселке за тысячу километров отсюда, люди, то бишь его земляки, совсем не поют».

Структура повести построена по традиционной схеме советского нарратива: молодой герой из глубинки приезжает покорять столицу. Он получает хорошее образование, окультуривается, перевоплощается в столичного жителя, становится знаменитым, связь с поселком прерывается. Однако семантика топосов, в которых пребывает герой (это Аварийный поселок на Урале - родина Башилова (периферия) и Москва (центр)), подвергается существенному изменению.

Катерина Кларк отмечает, что Москва, став центром нации, имела свой собственный центр - Кремль. Пространственная иерархия была выражена сериями концентрических **кругов**, что-то вроде национальной куклы - матрешки: внешний круг-сама страна ( периферия), первый внутренний круг- Москва, затем –Кремль. [Кларк, 2007: 124].

В повести Маканина эта воображаемая география инвертирована. Так, можно выделить подобные круги, только расположены они не в центре, а на периферии: центр поселка - *междомье* (место, где все жители поселка собирались за тремя столами под густыми деревьями, ели, выпивали и, конечно же, пели; сам герой называет это место **святым**), внешний сакрализованный круг - *кольцо уральских гор*. Если в соцреалистическом романе Центр - **сакрализованное** пространство, пространство великих вождей, то у Маканина **святое место** – междомье, окруженное уральскими горами.

Примечательно, что инвертируется и вектор распространения культуры. В статье Дж.Мак-кэннона "Tabula Rasa Севера: советская Арктика" автор описывает отношения между Москвой и Арктикой, « которые изображались как диаметрально противоположности <...> как Арктика ("мифическая дикая местность», "самым край мира») использовалась, чтобы продемонстрировать способность Советского Союза принести свет цивилизации и культуры в дикую местность» [McCannon 2003: 204-205].

В повести Маканина культурным центром является периферия, тот самый Аварийный поселок и его «поселковый мелос», откуда герой черпает вдохновение. «Он смотрел туда, где сходилась небо с холмами. Эта врезавшаяся в память волнистая линия жила в Башилове постоянно <...> стоило закрыть глаза, **линия холмов рождала мелодию** еще раньше, чем он успевал о чем-либо подумать». Коллективное пение являлось духовным полем, скрепляющим единство жителей поселка и делающим их одной семьей.

Так, уже в начале творческого пути героя (покидает поселок для поступления в музыкальном училище) Москва «высасывает» голос из его соотечественника Ахтынского, «первого силача, красавца с прекрасным низким голосом» который повез мальчика в столицу. Там Ахтынский «не вылезал из пивной трое суток кряду, а когда вылез, оказался безголосым», « силач навсегда потерял свой голос».

Так, когда Башилов становится знаменитым композитором, **начинается расхищение** его музыки песенниками массовой культуры. «Песенник — это миллионное тиражирование, с которым не может тягаться живое пение», и композитор это понимает, думая о музыке, «выпорхнувшей из его квинтета и опосредованно, через эстрадников и радио, несомненно, уже добравшейся туда <...> где уже не поют а **заводят пластинку**, врубают на всю громкость, после чего **чужой** и сладкий голос певца заливает пространство междомья» «Но тогда шлагеры — это же насосы, откачивают сотнями кубов и разрушают, богатеют, подменяя собою суть». Центр, как



впитывающий вакуум, перерабатывающий идентичность, и заменяющий ее на массовость.

Измученный виной, Башилов решает, каким образом можно «расплатиться» с поселком за похищенную духовную основу – поехать туда и создать детский хор, который восстановит исконный «мелос». По приезду герой обнаруживает полное разрушение Дома: «столов не было; от скамей тоже осталось мало <...> Клены вконец состарились». Ясно, что жители уже не собираются вместе после трудового дня за едой и песнями. Междомье пересекали незнакомые люди и Башилова уже никто не помнил. Один из оставшихся знакомых – старик Чукреев, предлагает заночевать «по полтиннику за ночь», тот самый, который в первый приезд молодого Башилова сказал «Конечно, ты ляжешь у нас! Слов нет!». Так происходит окончательное разрушение того духовного поля, которое создавало связь героя с поселком.

Предложение создать в поселке детский хора поднимается на смех. Композитора выгоняют под звуки транзистора – «а вот, мол, тебе и музыка», откуда Башилов слышит собственное сочинение. Дошедшие (по радиозфиру) до Аварийного шлягеры окончательно отменили необходимость петь в поселке. Подмена живого массовым.

Ещё один важный момент, отраженный в тексте, переворачивающий имперскую модель покорения и подчинения безгласной периферии: это изначальное наделение периферии исконным, аутентичным голосом. Тоталитарная модель «говорящего» Центра хорошо продемонстрирована в статье Алексея Куляпина и Ольги Скубач «Связанные одной целью: радио, телефон, телеграф и почта в культуре сталинизма» где рассматривается формирование тоталитарного по духу образа сверхпроницаемого пространства, в частности, с помощью радио. «Радиосвязи приписывалась поистине магическая роль, обладающая исключительной проникающей способностью». При этом, само понятие коммуникации подвергается заметной инверсии. «Советское радио лишь имитирует акт коммуникации, на деле заменяя его односторонним импульсом, и, таким образом перестает служить средством коммуникации, но также перестает быть и средством информации. В эфир попадают не столько вербальные сообщения, сколько знаки сопричастности к советскому миру: трансляция парадов на Красной площади, речи вождей, пролетарские гимны, бой московских курантов <...> Сущность воздействия советского радио заключается не в агитации или идеологической пропаганде <...> а в непосредственном эмоционально-психологическом программировании сознания и даже самой жизни».

В повести Маканина периферия не немотствует, а творит и проговаривает (пропевает) свой аутентичный родовой мелос, который перекачивается в Столицу, где переработанный и упрощенный, в конечном счете, становится источником радиоконтента.

Москва в тексте представлена магнитом, который поглощает и упрощает аутентичную (настоящую) культуру. Соцреалистическая модель Москвы, как культурного центра, в данном тексте подвергается трансформации, и сакральным локусом культуры становится периферия, из которой перекачивается искусство. Трагедия заключается в невозможности сохранить «исконный мелос», отгородить от влияния времени и центра, что неизбежно ведёт к упрощению, стиранию различий.



### Список литературы

1. Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О новом. М.: Изд-во «Знак», 1993. - 375 с.
2. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 281-288.
3. Кларк К. Советский роман : история как ритуал / Пер. с англ.; Под ред. М.А.Литовской. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. — 262с.
4. Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 592 с.



**ТРАДИЦИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ  
А.М. БОНДАРЕНКО («ПРОТАЛИНКИ»)****Селиверстова М.А.,****научный руководитель канд. филол. наук Бахор Т.А.***Лесосибирский педагогический институт - филиал Сибирского федерального университета*

Тема человека и природы занимает особое место в литературе Красноярского края, являясь в равной степени значимой для изображения Сибири "извне как «далекой окраины» и изнутри как «своей земли» [1, с. 5]. Алексей Маркович Бондаренко, известный красноярский писатель (1946 г.р.), осмысляет эту тему «изнутри». В 2004 г. он издает книгу рассказов, очерков и зарисовок «Проталинки» [2] и так интерпретирует заголовок: «Проталинки – это приход в суровые земли весны, начало нового, необыкновенного. Подобное действие происходит и в литературе. Сочинитель увидел необыкновенное, захватывающее явление природы. И волнует оно его на протяжении того времени, пока он не возьмется за перо, не выплеснет все накопившееся в нем на бумагу» [2]. Заглавие книги указывает на основной ее лейтмотив - приход весны, объединяющий все рассказы.

Ярко выраженным лиризмом окрашено восприятие села рассказчиком, вспоминающим детство, деревенский дом.. В рассказе «Буря мглою небо кроет» повествователь воспроизводит события далекого прошлого, передает особую атмосферу того времени, когда бабушка Феня, приобщала внука к народным сказкам и творчеству А.С. Пушкина. Воспоминание о детстве оказываются воспоминаниями о бабушке, матери -рассказчика, о тепле глинобитной русской печи. Так акцентируются основы русской жизни: род (семья) и очаг.

Композиция рассказа отражает не столько последовательность событий, сколько этапы переживаний рассказчика. Описание любви к бабушке, матери, дому, сменяется описанием страха ребенка: «в стены нашего дома стучатся ведьмы и лешие» [2]. В этом конфликте дома и бури, окружившей дом, участвует и Пушкин, чьи сказки наполняют теплом «пужливого» ребенка.

Анализируемый текст – своеобразное признание автора в любви к Пушкину. Первые ассоциации, которые соотносятся с именем поэта (свет и тепло) имеют бытовое основание: «Когда родители укладывались спать, я поджиглял сухими поленьями железную печурку и при открытой дверце читал до утра» [2]. Следующие ассоциации имеют ярко выраженный гражданский и философский характер: «Я слушал и читал сказки Пушкина, видел доброжелательные, бесхитростные лица своих земляков и понимал: добро всегда побеждает зло, и оно обязательно восторжествует» [2].

Бондаренко упоминает только сказки Пушкина. Но субъективно рассказчик характеризует поэта, певца гармонии, воспринимающего жизнь как диалектическое сочетание черного и белого, света и тени, любви и ненависти, добра и зла.

Наряду с Пушкиным, определившим становление и развитие личности рассказчика, в книге «Проталинки» названы Н.А. Некрасов, В. Короленко и др.

От сибирских рассказов В. Короленко проявляется в книге А.М. Бондаренко тенденция изображения сибиряков сильными, исключительными личностями.

Очерковость рассказов, составивших книгу «Проталинки», акцент на бытовых деталях, внимание к женским образам, их центральное положение в системе персонажей указывает на следование традиции Н.А. Некрасова. Об этом свидетельствует один из разделов книги, которому предшествует цитата из письма, адресованного автору В.П.



Астафьевым: «Помнишь ли ты Некрасова: «Бывали хуже времена, но не было подлее»? Что бы сказал великий поэт - страдалец о временах нынешних? Твой Виктор Петрович.» [2]. Эта близость Некрасову проявляется в типе героев: персонажами рассказов Бондаренко являются водитель, лесорубы, хозяйка заправки и др. Многие из произведений А.М. Бондаренко начинаются с образа дороги. Таков, например, рассказ «Забывтый поцелуй», героиня которого сродни некрасовской женщинам: «...необыкновенно привлекательная в фуфайке нараспашку, в валенках, в красиво повязанном бордовом платке» Само ее появление способствует пробуждению в персонажах уверенности в человеческую порядочность, доброту, понимание: «Мне было невыносимо стыдно и за себя, и за водителя, обрадовавшегося бесплатному бензину... Остановив машину, взял книгу и на титульном листе старательно вывел: «Марье Ивановне Ладысь на добрую память о моей земле енисейской» [2]. Так по-некрасовски героиня стала для автора воплощением "земли енисейской". Вполне ясна и логика дальнейшего воспоминания рассказчика: от Марьи Ивановны к его тетке Настасьи «с ее незатейливыми прибаутками, густой беззлобной матерщиной, причудами и выдумками, за которые ее боготворили деревенские мужики» [2]. Итак, женские образы воплощают для рассказчика те силы, которые способствуют возрождению жизни, постоянному воскрешению добра в ней. Поэтому герой, вспоминая Марью Ивановну, говорит о любви к малой Родине: «Снова и снова мысленно несет меня в тот неприметный далекий уголок России, который я с радостью и нежностью называю своей малой родиной. Там незаметно пробежали детство и юность. Там живут дорогие моему сердцу женщины - крестьянки Марьи Ивановны, Петровны, Николаевны, которые никогда не видывали хорошей, достойной жизни, но которые умеют честно жить и работать, радоваться и смеяться, страдать и плакать. На таких, как они, держалась и держится русская земля» [2].

В рассказе А.М. Бондаренко "Случай на охоте" можно увидеть традиции писателей - натуралистов первой половины XX в. Близок А. Бондаренко пришвинский «геоптимизм» (М. Горький). М.Пришвин «в познании среды вновь уравнивает мироздание, ближнюю природу и самого себя: звезды, пчелы, дети и взрослые люди выражают в полной мере смысл жизни так же, как сохраняемый матерью-землей корень и в корне — будущий цветок, ожидающий своего рождения» [3, с. 215].

А.М. Бондаренко в своем творчестве ориентировался на творческую манеру К. Паустовского, который стремился постоянно соотносить природное с человеческим, подчеркивая их гармоническое единство или противопоставляя их. Ориентация сибирского писателя на традиции Паустовского отчетливо проявляется в рассказах А. Бондаренко о животных. Так, при чтении рассказа "Случай в тайге" , повествующего о том, как охотники увидев зайца, преследуемого росомахой, уничтожили хищника и оставили в живых зайца – «охотничью еду», нельзя не вспомнить хрестоматийно известного рассказа К. Паустовского "Заячья лапы".

Таким образом, традиции русских писателей XIX-XX вв., позволяют А.М. Бондаренко усилить гражданское и философское звучание своей малой прозы.

### Список использованной литературы

1. Анисимов К.В. Проблемы поэтики литературы Сибири XIX- начала XX века: особенности становления и развития региональной литературной традиции: Автореф. дис.на соиск. учен. степ.. докт. филол. наук.- Томск, 2005.- 46 с.
2. Бондаренко А.М. Проталинки: Книга рассказов, очерков и зарисовок – Красноярск: Горница, 2004. – 237 с.
3. Смирнова А.И. Русская натурфилософская проза второй половины XX века.- М.: Флинта, 2012.



**МИФОЛОГЕМА ОГНЯ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. НЕМТУШКИНА**

Смирнова Г.В.,

научный руководитель канд. филол. наук Бахор Т.А.

*Лесосибирский педагогический институт - филиал Сибирского федерального университета*

Культура малых коренных народов Красноярского края воплощает оригинальное неповторимое эстетическое восприятие мира и человека, которое создавалось в течение многих веков. Мифологические представления отражают древнейшую форму коллективного сознания народа, целостную картину мира, в которой элементы религиозного, практического, научного, художественного познания еще не отделены и не обособлены друг от друга [2, с. 8].

В отличие от архетипов, «мифологема (мифема) – это сознательно заимствованные автором и воспроизведенные в литературном произведении мифологические мотивы, темы, образы, т.е. элементы какого-либо мифа, актуализирующие в конкретно-историческом содержании литературного произведения особо важные для автора общечеловеческие аспекты» [2, с. 10].

В эвенкийской литературе, обретшей второе дыхание в 1960-е гг., в эпоху оттепели, особое место занимает творчество А.Н. Немтушкина (1939-2006), мучительно переживавшего за судьбу родного языка, сохранение обычаев и традиций эвенков, духовно-нравственный опыт своего народа, определяющий его национальное бытие и национальную идентичность. С любовью и нежностью воссоздает картины родной земли и известный эвенкийский писатель А. Немтушкин. в повестях «Мне снятся небесные олени», «Самэлкил – метки на оленьем ухе» и др.

В автобиографической повести «Мне снятся небесные олени» глазами ребенка, мальчика Амарчи, переданы картины жизни эвенков в суровые довоенные и военные годы, представлены и обряды эвенков, устанавливающие родственные отношения человека с окружающим миром (прощание с улетающими птицами, кормление огня, медвежий праздник, камлание шаманки и т.д.). Бабушка мальчика, названная сородичами Эки – Старшая Сестра Всех Живущих, являет собой этический центр романа. Она соединяет в своей жизни вековую мудрость эвенков и то новое, что приходит в тундру с «теплой стороны земли», где люди живут по-другому. Своеобразным эвенкийским Гомером является дедушка Бали («слепой» в переводе с эвенкийского), в сказках которого воплощены древнейшие верования эвенков, их взгляды на окружающий человека мир. Слушая сказки Бали, дети учатся всем сердцем любить семью, родную землю, усваивая мысль о том, что только следование заветам предков, исполнение веками проверенных обрядов, родственное отношение к окружающему миру позволило эвенкам выжить в самые суровые времена своей истории.

В основе художественного мира А. Немтушкина – архетипические и мифологические образы огня, дома, земли, дороги и др.[4]. Мифологема огня репрезентируется и в образе огня домашнего очага, и в образе золы и пепла –знаков угасшего костра, и в образе шаманского огня – необходимого элемента камлания. Каким бы ни было значение этой мифологемы, огонь никогда не воспринимался эвенками только в физическом значении. В отличие от античного огня - дара Прометея, у эвенков огонь сам был божеством, с которым необходимо было выстраивать сложную систему взаимоотношений, определявших обязанности обеих сторон. Но и человек не умаляется в мифах народов севера: человек является не только участником



мифического действия, он еще и сам был творцом мифа [3, с. 14]. Ученые, считают, что концептуально важной для культуры северных народов является мифологема путешествия [3, с. 15], завершающееся приобщением к искомому пространству, освоение которого часто происходит посредством и с помощью огня.

Многогранность образа огня раскрывается во всех произведениях писателя, посвященных жизни его народа. Так поклонение огню – основа обряда приобщения новорожденного к родовому очагу ("Эллувка"), подробно представленного в рассказе «Огонь, это твой мышонок». Этим обрядом регулировались взаимоотношения огня и человека. Огню представляли ребенка («Огонь, не принимай его за чужого, это твой «мышонок» явился, наш и твой будущий кормилец!.. Огонь, принимай и согревай сына – это наша кровь!..»), ребенку представляли огонь («Мышонок, маленький мышонок!.. Чти и уважай родную кровь, расти надежной опорой! Запомни и Бугады Того – Священный Огонь - наш очаг, он согревает наши тела и души, после нас не дай ему затухнуть, долго, счастливо живи!..») [2]. Как видим, обряд регулирует взаимоотношения человека и Огня на бытовом и духовном уровне. В малой прозе А. Немтушкина воплощено присущее эвенкам представление об огне как образе объединяющем родившееся и уходящее, верх и низ, мужское и женское, тело и душу.

В цитированном выше фрагменте отражен широко распространенный у эвенков и обряд кормления огня в очаге, связующем предков и потомков, символизирующем преемственность поколений. Этот обряд неоднократно представлен в произведениях А. Немтушкина: «Эки достала припасенный для этого случая кусочек сала: «Бабушка-огонь! Угощайся!.. Сыта будь, добычу нам дай, чтобы и мы сыты были!.. О всесильный огонь!» [1, с. 11]. Как видим, эвенки, герои А. Немтушкина, стремятся поддерживать родственные отношения с огнем, уважительно величая его «Бабушка - огонь».

В представлении героев А. Немтушкина, Огонь обладает всезнанием, т.к. он способен предупреждать хозяев о том, что предстоит: «Он ворожит, предсказывает. Когда к гостю – потрескивает негромко, ласково, а к худу – трещит грубо, глухо и громко» [2].

У костра домашнего очага реализуются и принципы «отцовской педагогики»: ремнем наказывается сын за хулиганство – подпиленные копылья санок старика, отцовского друга [2].

Не менее важен и образ золы (пепла/древесного угля), реализующий мифологему огня в его свернутом виде. Как пепельный определен цвет волос бабушки Эки перед тем, как она уходит в Нижний мир. Угольком выстреливает костер, подтверждая слова старика о том, что забыли эвенки законы предков [1, с. 90].

Таким образом, мифологема огня, центральная при построении системы персонажей и характеристики художественного пространства в малой прозе А. Немтушкина, является важнейшей для воплощения позиции автора, синтезирующего в художественном творчестве индивидуальное, национальное и общечеловеческое.

### Список использованной литературы

1. Немтушкин А.Н. Мне снятся небесные олени. - М.: Современник, 1987.- 222 с.
2. Немтушкин А.Н. Самэлкил – метки на оленьем ухе: Проза. Публицистика. Стихи. Сценарии. – Красноярск, 1998.
3. Полуэктов А.А. Человек, природа и общество в этнофилософии народов Крайнего Севера: Автореф. канд. философ. наук.– Архангельск, 2007.– 23 с.
4. Хюютанова М.Т. Концептуальный подход к анализу произведений Алитета Немтушкина (на примере повестей "Мне снятся небесные олени" и "Самелкил. Метки на оленьем ухе").// Интернет– журнал "Эйдос". URL: <http://eidos-journal.livejournal.com/7722.html> (дата обращения 19.03.2015).





## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ РОК И NEWAGE В КОНТЕКСТЕ РОМАНА ТОМАСА ПИНЧОНА «ВИНЛЯНДИЯ»

**Токарев К.А.**

**научный руководитель канд. филол. наук, доцент Андреева С.А.**

*Сибирский Федеральный Университет*

Томас Пинчон (Thomas Pynchon, b. 1937) – один из самых важных американских писателей второй половины XX века наряду с такими фигурами, как Дон Делилло (Don DeLillo) и Тони Моррисон (Toni Morrison). Его роман «Радуга тяготения» (Gravity's Rainbow, 1973) является одним из ключевых текстов современной литературы и литературы постмодернизма. Произведение, действие которого проходит в последние месяцы второй мировой войны (за исключением нескольких эпизодов) затрагивает вопросы истории, науки и искусства, а также сочетает в себе элементы элитарной и массовой культуры.

Роман «Винляндия» (Vineland, 1990) вышел через 17 лет после «Радуги тяготения» и был исполнен в несколько иной, менее экспериментальной манере – персонажи стали более детализированными и детерминированными, все аллюзии в большинстве случаев относятся к области массовой культуры, в центре внимания оказываются общественные и политические вопросы. Произведение было воспринято критикой неоднозначно (некоторые из них ожидали появления постмодернистского аналога «Поминок по Финнегану» (Finnegans Wake) Джеймса Джойса (James Joyce)[3:93]), хотя и в нем присутствуют ключевые мотивы творчества автора – наука и технологии, энтропия, история и т.д.

Действие романа происходит в двух временных промежутках – в 1984 году, где одна из героинь, Прерия, отправляется на поиски своей матери, которую она никогда не видела, и в 60-ых – эпохе движения за гражданские права и студенческих забастовок. Калифорния 60-ых годов оказывается одним из главных хронотопов в творчестве автора – действие романов «Выкрикивается лот 49» (The Crying of Lot 49, 1966) и «Внутренний порок» (Inherent Vice, 2009) проходит в тех же пространственно-временных рамках. Три романа в связи с этим в зарубежном литературоведении и критике называют «калифорнийскими»[2:15]. Немаловажен тот факт, что в 60-ые годы в Калифорнии пишется «Радуга тяготения» (к тому же в романе присутствует сцена в кинотеатре Лос-Анджелеса 70-ых годов). 60-ые для Пинчона – предмет для рефлексии, эпоха, в которой можно было что-либо изменить, но которая дала неутешительные результаты – в частности, эпоху правления Рейгана, где проходит основное действие романа.

60-ые в романе – контрастный фон для основного действия произведения. Перед нами предстает картина падения самопровозглашенной «Народной республики рок-н-ролла» (The People's Republic of Rock n' roll), во главе которой стоит Уид Атман, профессор математики. Итоги данной эпохи показаны через призму середины 80-ых. Главной репрезентацией укрепившегося в положении репрессивного аппарата оказывается телевидение, один из главных инструментов контроля над обществом. Примером воздействия Ящика (The Tube) служит описываемая в юмористическом ключе зависимость Эктора Зуньига, за лечением которого следит «Национальный Институт Кинематографического Образования Граждан и Детоксикации Америки» (National Endowment for Video Education and Rehabilitation). Также мотив влияния телевидения проецируется на группу Танатоидов (Thanatoids). Как отмечает профессор Элейн Сэйфер, «небылица о Танатоидах заключается в том, что практически все время бодрствования они проводят «с оглядкой на Ящик». Все остальное, – даже еда, – оказывается несущественным. Ко-



гда по телевизору ничего нет, они бессмысленно ходят по улице подобно призракам. Орто Боб дает прогноз: « Никогда не будет ситкома о Танатоидах<...> потому что всё, что они могут показать, – сцены, где Танатоиды смотрят Ящик» [3:52].

Как и в прошлых романах, автор обращается к музыке: некоторые из персонажей являются музыкантами, в тексте появляются созданные писателем пародийные строки песен, а также упоминаются реальные и вымышленные названия групп. Музыкальный контекст романа не отсылает к произведениям элитарной культуры: в отличие от прошлых текстов в нем практически нет упоминаний о работах Игоря Федоровича Стравинского, Белы Бартока, Джоаккино Россини, Бетховена и многих других классических композиторов. Вместо этого отдается предпочтение отсылкам к музыкальным темам из телепередач, телесериалов и кинофильмов, а также рок-группам и рок-музыкантам: PinkFloyd, Джими Хендриксу, TheDoors, JeffersonAirplane, IronButterfly, CountryJoeandtheFish и другим. Такое художественное решение соответствует упоминаемой ранее тенденции обращения к массовой культуре. Так как в данном романе существенными темами является политика и общественные отношения, то и для рассмотрения массового сознания Пинчон отказывается от введения слоя элитарной культуры, доступной только определенной группе людей.

Рок-музыка по совместительству является главным музыкальным жанром в романе. Как один из существенных пластов культуры 60-ых годов рок-музыка олицетворяет собой идею альтернативы и вариации, отступления от общих канонов: через нее можно узреть скрытый репрессивным аппаратом беспорядок и хаос Америки, а значит открыть для себя новые пути. Именно поэтому беспорядки в Колледже Серфа (CollegeoftheSurf) выливаются в создание «Народной республики рок-н-ролла». То же самое можно сказать и о различных экспериментах в музыке в целом: когда один из героев романа, Такэси Фумимота, присоединяется с укулеле к клавишной партии Зойда Уиллера на синтезаторе в песне «WackyCoconuts», ему удается ускользнуть от неизвестных преследователей, вторгнувшихся в самолет воздушного флота «Авиалиний Кахуна». Здесь же в буквальном смысле демонстрируется потенциал подобной музыки в борьбе с репрессивным аппаратом: «<...>Зойд заметил, что стоит ему ткнуть в самую высокую си-бемоль, вторженцы хватаются за свои радио-гарнитур, словно не способны слышать или понять сигнал, а потому взялся брать эту ноту, когда только мог, и вскоре уже наблюдал, как они в туповатом изумлении отходят» [1:98].

Рок-музыка 80-ых представлена вымышленной группой «Билли Блэв и Рвотоны» (BillyBarfandtheVomitones). Через данную репрезентацию контркультуры можно увидеть те изменения, которые произошли с Америкой за время правления Ричарда Никсона и других президентов. Исайя Два-Четыре (IsaiahTwoFour), участник группы, делает попытку соответствовать идеалам 60-ых годов, чтобы угодить Зойду Уиллеру, отцу его подружки: «Исайя Два-Четыре, <...>, свой длинный ирокез выкрасил в интенсивный кислотно-зеленый, кроме кончиков, где краскопультом добавил пурпурного оттенка. А это по случаю – два Зойдовых любимых цвета всех времен, и Прерия, подарившая ему довольно футболок и пепельниц в старомодном ансамбле шестидесятых, это знала. Что это, причудливые потуги нравиться? [1:28]. При этом Исайя играет тяжелый металл и в целом заиклен на идее насилия: «Предпринимательским замыслом Исайи оказалось учреждение первого, впоследствии – сети, – центров насилия, каждый, возможно, уменьшенный в масштабе парк аттракционов, включая полигоны для стрельбы из автоматического оружия, военизированные фантазийные приключения, лавки сувениров и ресторанные дворики, а для детей залы видеоигр, ибо Исайя предусматривал семейную клиентуру. Кроме того, в концепцию входили стандартизированный план застройки и логотип, для франшизных целей» [1:29-31]. Идея того, чтобы показать насилие массам, носит отчасти позитивный характер – репрезентация хаоса и беспорядка



дает альтернативу, побуждает к ответным действиям. Однако проблема заключается в том, что мечта о центре насилия включается внутрь репрессивного аппарата и находится под его контролем. Происходит коммерциализация контркультуры – основной целью таких мероприятий оказывается получение прибыли: в поисках денег Исая также отчаянно пытается организовать выступление на итальянской свадьбе богатой семьи, хотя репертуар группы не соответствует ситуации.

Рок-музыка теперь оказывается спорным инструментом в борьбе против репрессивного аппарата. Еще больше результаты эпохи 60-ых дискредитируются в сценах, где фигурирует Уэнделл «Мучо» Маас, супруг главной героини романа «Выкрикивается лот 49» Эдипы. Мучо разводится со своей женой и становится исполнительным продюсером в звукозаписывающей компании «Вялотекущие пластинки» (IndolentRecords). Появившаяся в произведении 1966 года зависимость от ЛСД открыла для Мучо связь с контркультурой (при этом наркотики у Пинчона все еще играют двойную роль – они одновременно дают альтернативу и выводят человека в состояние зависимости): в образе Графа Торкулы (CountDrugula) он делится с фанатами лейбла высококачественной кислотой и записывает необычных музыкантов со своеобразным репертуаром. Важно заметить, как автор подчеркивает тот факт, что Мучо не перезванивает после прослушивания тогда юному музыканту Чарльзу Мэнсону – в этом кроется предчувствие эпохи предательских действий, нанесших значительный ущерб контркультуре США.

В определенный момент увлечение ЛСД, а затем и наркотиками в целом заканчивается – герой стал пассивен и, кажется, влился в систему, но при этом у Мучо остается осознание всей реальной ситуации. В его особняке все еще остается аналоговая система прямым образом из 60-ых годов, что говорит о его неприятии современности с её цифровыми технологиями. Из реплик героя выстраивается реальная ситуация Америки: «<...> Мы теперь в новом мире, это Годы Никсона, потом станут Годы Рейгана <...> Они скоро откроют охоту на всё, не только наркотики, а и пиво, сигареты, сахар, соль, жир, что угодно, лишь бы хоть отдаленно ублажало тебе какие-то чувства, потому что им все это нужно будет контролировать. И они будут» [1:466]. Мучо подводит итоги рок-н-ролла эпохи Никсона и Рейгана: «... вот чем становится рок-н-ролл – просто еще один способ захватить наше внимание, чтоб эта прекрасная уверенность, которая у нас была, начала таять, и через некоторое время мы б у них стали опять убеждены, что на самом деле умрем. И они сцапают нас снова» [1:467]. У рок-музыки появляются функции, схожие с функциями Ящика – захламление информацией для уничтожения идеи о бессмертии.

Помимо рок-музыки в романе раскрыт феномен популярного жанра музыки NewAge. В тексте Пинчон создает перевернутую картину дзен-буддизма. Сакральные элементы приобретают грубо материалистическое воплощение для создания комического эффекта: так, например, ТакэсиФумимота хочет открыть бизнес по урегулированию кармы, то есть поставить духовную практику на коммерческий конвейер. Элейн Сэйфер также в качестве примера приводит профанный образ учения Бодхидхармы – пиццерию «Пицца Бодхи Дхарма» (BodhiDharmaPizzaTemple): «В этом ресторане быстрого питания работники берут «перерыв на медитацию», практикуют тибетские песнопения <...> и пристально смотрят на витраж «сделанный наподобие Пиццальной восьмеричной Мандалы, ослепляющего откровения в пурпуре и золоте при полном свете солнца» [3:58]. Концепт псевдодуховности дополняет и упоминаемый жанр NewAge. В начале повествования Зойд Уиллер приезжает в бар «Затор» (LogJam), чтобы подтвердить свою неменяемость для получения пособия. Бар, который помнил Зойд, кардинально изменил свой облик после съемок фильма «Возвращение Джедая» (ReturnoftheJedi, 1983, реж. Джордж Лукас) в близлежащих местах. Изменения коснулись и подборки композиций, играющих в заведении: «Музыкальный автомат, некогда



знаменитый среди сотен съездов с трассы туда и сюда по всему побережью своей гигантской коллекцией кантри-и-вестерна, включая полдюжины версий “Так одиноко, что хоть плачь”, переформатировали на легкую классику и музыку “нового века”, и та нежно попискивала на краю слышимости, притормаживая, убаюкивая зал, полный лесорубов и чокеровщиков, которые все до единого походили на модели с рекламы Дня отца»[1:11]. Влияние современных тенденций и изменение сознания в целом превратили это место в фарс, соединив духовное начало с грубым материализмом. Как и телевидение, повсеместный религиозный ориентализм оказывается заменителем духовного просветления в обществе, контролируемом репрессивным аппаратом.

Если в романе «Выкрикивается лот 49» вопрос о возможности альтернативы оставался открытым, то в написанной спустя 24 года «Винляндии» практически все сферы жизни оказываются под контролем репрессивного аппарата. Достижения контркультуры 60-ых годов практически аннулировались. Рок-музыка в этом контексте также дискредитирована: в 60-ых она служила опорой для оппозиционных сил, в 1984-ом она вполне может встроиться в установившийся режим, несмотря на то, что потенциал вариативности в ней все еще имеется. Череда предательств, наивность, ничем не подкрепленная вера в молодежь и усиленный контроль над всеми сферами жизни в имплицитной форме – в этом кроется причина падения протестных движений наподобие «Народной республики рок-н-ролла». Америка эпохи Рейгана взамен предлагает симуляцию сферы чувств: в частности, духовные практики под знаменем музыки жанра NewAge, на деле оказывающиеся профанацией, грубой материализацией и своеобразной формой притеснения.

#### Библиография

1. Пинчон Т. Винляндия / пер. с англ. М. Немцова. – М.: Эксмо, 2014. – 572 с.
2. Pynchon's California. – Iowa city, IA: University Of Iowa Press. – 2014. – 228 pp.
3. The Vineland papers : Critical takes on Pynchon's Novel. – Normal, IL: Dalkey Archive Press, 1994. – 191 pp.





УДК 82.0

**ПРОВИНЦИАЛЬНЫЙ ИНТЕЛЛИГЕНТ В СТОЛИЦЕ:  
РЕФЛЕКСИЯ И ОПЫТ КОНСТРУИРОВАНИЯ  
ПИСАТЕЛЬСКОЙ РЕПУТАЦИИ**

**Толстоноженко О.А.,  
научный руководитель д-р филол. наук Анисимов К.В.  
Сибирский федеральный университет**

Изменения в структуре литературного процесса конца XIX – начала XX века в России были вызваны результатами реформ, последовавших за отменой крепостного права. После 1861 года размывание границ сословий актуализировало роль словесности как инструмента интеграции: в это время активно происходит продвижение в культурные слои писателей «из народа». Повышение уровня грамотности повлекло за собой значительное расширение читательской аудитории и возникновение потребности в дешёвой литературе. Постепенно в далёких от Москвы и Петербурга регионах появляются свои печатные органы. Это даёт провинциальным писателям-самоучкам площадку для самореализации и намечает пути выхода в «большую литературу».

В общетеоретическом отношении, а также на конкретных примерах взаимодействия массовой «низовой» и «классической» литератур, проблема социальной биографии писателя-автодидакта рассматривалась в работах Дж. Брукса, И. Паперно, А.И. Рейтблата, Л.Д. Гудкова, Б.В. Дубина, Т.И. Печерской и многих других исследователей.

В ранних произведениях провинциальных писателей, как правило, отражены основные аспекты и этапы вхождения в столичную культурную среду, являющиеся слагаемыми формирующегося писательского жизнестроительного мифа: низкое происхождение, несистематическое образование или его отсутствие, скитания в поисках заработка, сотрудничество с провинциальными газетами, вхождение в сообщество местной интеллигенции, поиски покровителя, который вводит молодого писателя в круг столичных литераторов. Провинциальное происхождение и недостаточное образование заставляют таких авторов создавать собственное писательское реноме, чтобы компенсировать травму, связанную с изначальной оторванностью от столичной культуры. Это отражается как в имидже (городской костюм приходит на смену деревенскому), так и в творчестве: писатель проговаривает свои переживания через изображение деревенского человека в столице.

В ходе работы на примере творческой судьбы Г.Д. Гребенщикова была выявлена репрезентативная карьерная траектория писателя-автодидакта и определены стратегии его самопрезентации в различных манифестациях.

Г.Д. Гребенщиков, родившийся в шахтёрском посёлке на Алтае и выучившийся грамоте у сапожника, уезжает в город и занимается репортёрской работой в ряде газет. Знакомство с этнографом и лидером сибирского областничества Г.Н. Потаниным даёт ему возможность войти в круг сибирской интеллигенции. Через несколько лет Г.Д. Гребенщиков навещает Л.Н. Толстого в Ясной Поляне, от которого получает «благословение» на творчество, заводит переписку с М. Горьким. В 1910-х годах произведения Гребенщикова становятся известны столичному читателю, критика благосклонно встречает «сибирского самородка».

В 1912 году он предпринимает путешествие в Петербург. Уже в программном цикле очерков «Письма к друзьям», составленном по материалам поездки, обнажаются травматичные моменты восприятия Гребенщиковым своего положения в литературном и социальном пространстве. Писатель стремится войти в высшие круги общества и до-



биться там признания, но в то же время резко себя им противопоставляет. Он акцентирует внимание на обыденных бытовых моментах, в которых наиболее явно сказываются различия провинции и столицы: «Всякий провинциал старается достать то, что менее доступно. Петербург это и учитывает. Тут он и накрывает провинциала. Зайдите в любой магазин на Невском – с вас за самую обыкновенную коробку спичек возьмут вдвое дороже, чем, например, тут же, по соседству, в провинции. Чувствуй, что на Невском покупаешь!.. И публика всегда дура – она переплатит да возьмёт на Невском... И всё для того, чтобы “чувствовать”: вот, на Невском куплено» [3, 167].

В цикле рассказов «В просторах Сибири» Гребенщиков размышляет над судьбой деревенского интеллигента: это может быть солдат, гимназисты – дети офицера, учительница, священник-изобретатель, писатель-автодидакт и т.п. Все они в той или иной степени являются носителями одного или нескольких аспектов типичной биографии писателя-провинциала, на которые рефлектирует автор, а именно: происхождение, образование, возвращение в свою деревню, попытка переделать мир вокруг себя, разочарование, противопоставление города и деревни.

В каждом рассказе репрезентируется, как правило, один или несколько из перечисленных аспектов. Герои показаны как бы в разных стадиях процесса переживания своей травмы. Анализ каждого отдельного сюжета позволил реконструировать общую модель, в соответствии с которой выстраивается образ провинциального писателя-автодиакта.

**Происхождение** почти полностью определяет дальнейшую жизнь героя. Люди из его окружения, как правило, не воспринимают знание как ценность и считают заботу об образовании барским занятием, не соответствующим требованиям деревенской жизни: «Грамотея курносая!.. Только бы тебе, лентяй, возле книжки торчать!.. Сопляк!..» [1, 246]. Основные характеристики сельских людей даны голосом автора, это, в первую очередь, их интеллектуальная ограниченность: «Люди все простые, в скромных бедных одеждах. Слова того проще и скромнее. Мысли убоги и коротки, не простираются дальше заботы о хлебе и сене, о семье и скоте» [1, 130].

**Образование** меняет представление героя о мире и о предназначении его самого. Посмотрев на деревенскую жизнь под другим углом, самоучка осознаёт собственную оторванность от традиций предков, что влечёт за собой травму: «Кабы я был, как другие-прочие... А то грамота, книжки разные... Знаешь?.. Ровно рану какую в сердце растравили они... Ровно пьянство какое, отравился я ими, а ничего не могу... И жизнь вся стала постылой... Эта, наша, здешняя-то!.. Понял ты меня?.. А там, ну, куда?.. Знаешь грамоту нашу таловую?.. Господи ты, Господи, вот ведь никто не поймёт, и только всё жалко, и их жалко всех...» [1, 133].

После получения образования герой по тем или иным причинам вынужден **вернуться в родную деревню**. Отрыв от городского интеллектуального круга описывается сравни трагедии. Например, жизнь гимназистов, которым не удалось окончить учебное заведение из-за смерти отца, характеризуется следующим образом: «Оба молодые, красивые, полные жажды знания и яркой, деятельной жизни, они томились в стиснутом горами ущелье, как в ссылке» [1, 204].

После возвращения и разочарования героя в деревенской жизни, наступает первая реакция – **попытка изменить мир вокруг себя**, которая проявляется во внесении в быт действий, характерных, для городской культуры, как это делали, например, дети офицера из рассказа «В теснине»: «Не утратившие веры в людей, они первое время пытались было оживить общественную жизнь села и объединить местную интеллигенцию у себя в доме... Устраивали литературные чтения, домашние концерты и даже спектакли, и всё это заканчивалось угощением... Но странно-досадное чувство оставляли эти вечеринки... Потому что собирались люди разных полюсов и званий, люди очерстев-



шие в селе и тупые, и их никак нельзя было слить в тесный кружок...» [1, 204]. Любая попытка героев преобразовать деревенский быт, привить понимание ценности знания оканчивается **разочарованием**: «В результате всё та же история: сплетни, дразги, невежество...» [1, 205]. Самая частотная характеристика состояния героя после провала – тоска. Это чувство поглощает его целиком и может становиться опасным: «Тоска, брат, такая-то ли тоска иной раз душит меня, что... не высказать...» [1, 134].

В исключительных случаях герой прибегает к попытке суицида, как, например, в рассказе «В посёлке»: «Пошёл на лёд, к длинной конной проруби... Вода сверкает чешуйчатым серебром, чуть-чуть плещется и звенит тоненьким ледком... Чернеет ужасом глубины и манит... Манит и отталкивает, знобит тело... Подумал: в шубе бы теплее нырнуть, да шубу жалко, новая. Пусть братишка носит... Снял, аккуратно свернул и положил подле» [1, 136]. Но Гребенщиков останавливает героя в последний момент, давая ему если не надежду на новую жизнь, то хотя бы возможность вернуться к прежнему деревенскому окружению. В жизни самого автора был момент, когда провинциальная критика отнеслась к его пьесе негативно. Молодого писателя это задело настолько сильно, что он всерьёз задумывался о том, что ему лучше бросить литературное творчество и «пахать землю». Именно тогда Гребенщиков совершил поездку в Ясную Поляну к Л.Н. Толстому.

Примечательно, что уже позднее в Америке в год 20-летия своей литературной деятельности Гребенщиков, рассказывая о той памятной встрече со своим кумиром, описывает исключительную близость к Толстому, тем самым подчёркивая собственную избранность: «Затем он полуобернулся и осмотрелся направо, взял от стола и придвинул к себе стул, но сам сел на диванчик, а стул продолжал держать правую рукой за спинку.

- Садитесь, сказал он, не выпуская спинку стула из руки.

Я сел, не двигая с места стул, и очутился так близко к Льву Николаевичу, что его колени соприкасались с моими и я почувствовал теплоту его тела» [5].

И далее: «Мне было необыкновенно хорошо сидеть между колен этого дедушки и слушать его старческий, чуть сиповатый, но отчетливый голос<...>» [5].

Наконец, ещё один важный аспект авторефлексии провинциального писателя – **противопоставление города и деревни**. С одной стороны, город маркирован как место нахождения «настоящей» культуры, к которой стремится герой. В другом пространстве – в деревне – он чувствует себя оторванным от большого мира: «Покачиваясь, напевала потихоньку и мечтала о чём-то красивом-красивом... О Петербурге... Нет, о Париже, там французы милые, милые... Нет, не о Париже... Об Испании, там мужчины ходят в жабо, и борода у них клином, а глаза... Ах, как они умеют любить... Рыцари!.. Где это она читала?..

- Мм-му-у... - доносится со двора в большие безлюдные комнаты, и это напоминало каждодневное, скучное и однообразное до обиды...

- Коровы просят поила... - сказала сама себе.

Помолчала, устремившись в одну точку на полу, и вдруг разрыдалась» [1, 210].

С другой стороны, город словно высасывает из человека жизненные силы. Герой рассказа «В бору» раз за разом исцеляется в деревне, в то время как в городе чувствует себя плохо физически и морально: «Я снова в городе. У меня опять блекнут щёки, и развеваются русые кудри. Газетная работа сушит меня и треплет мои нервы. Жизнь идёт бестолково и нехотя» [2, 155].

Более целостно и детально проблема деревенского интеллигента разработана в первом томе эпопеи «Чураевы».

Василий, младший сын лидера старообрядческой общины Фирса Платоновича Чураева, отправлен в Москву для получения образования. Он принадлежит двум про-



странствам: во-первых, деревне, в которой действуют традиции, где величайшую важность обретает борьба со всем новым, способным нанести урон привычному укладу и вере; во вторых, Василий связан с Москвой, которая, вопреки стереотипным представлениям о ней старообрядцев, оказывается европейским городом, и которой присущи все признаки нового времени.

Вероятно, Василий, прибыв в Москву впервые, испытал те же чувства, что и его старший брат Викул, глазами которого показана старшая столица: «Викулу ещё в детстве приходилось слышать о Москве. С тех пор он думал о ней как о разноцветном и большом монастыре, затерянном в синей сумрачной пустыне, по которой ходят странники и богомольцы, и все ходят они либо к Москве со всех концов, либо от Москвы во все концы земли, неведомой и синей» [5, 68]. У Викула возникают симптоматичные для провинциального человека мысли. Он отмечает, что деревня гораздо выше города в нравственном плане: «Викулу на этот раз бросилось в глаза обилие мяса. Оно ярко кровавыми пятнами глядело из окон почти каждой бакалейной лавки и напоминало Викулу о городской греховности: стоял петровский пост, а москвичи торгуют мясом» [5, 87]. Ожидаемый образ Москвы как религиозно-духовного центра оборачиваются для Викула грустным выводом: «Церквей много, а веры крепкой нету...» [5, 100].

Василию для выживания в Москве потребовалось принять облик и образ мыслей горожанина. Ярче всего это выражается в одежде. В момент встречи с братом он «был одет опрятно, строго, во всё чёрное. Глухо застёгнутая куртка сливалась с длинными брюками и чёрным лёгким пальто. Низкие простые сапоги были ярко начищены, а на шее из-под стоящего воротника куртки скромно выглядывала белоснежная сорочка. Широкополая мягкая шляпа покрывала продолговатую большую голову...» [5, 75]. А перед возвращением на родину он «заказал себе у лучшего портного чёрный, как у Викула, кафтан, чтобы к отцу приехать благообразным строгим старовером, а не легкомысленным еретиком» [5, 117]. Переодевание – симптоматичная черта имиджа провинциального писателя, приехавшего в столицу: он старается одеваться нарочито по-городскому, чтобы в нём не распознали деревенского человека. Переживание своей инаковости выливается в такие внешние действия.

Трагедия Василия заключается в том, что он осознаёт невозможность гармоничного сочетания деревни с её древним жизненным укладом и города, обиталища современной культуры и знания. Как многие провинциальные интеллигенты, он понимает, что деревня не восприимчива к элитарной культуре, а город во многом отвергает духовные ценности деревни. При попытке «образовать» деревню разрушаются её основа. Поэтому писатель-самоучка, с одной стороны, не видит пути обратно – в село, с другой – болезненно переживает чуждость города.

Таким образом, осмысление провинциальным писателем-автодидактом своего места в современной ему культуре приводит к появлению новых метатекстуальных стратегий, от которых зависит сюжет; ключевыми слагаемыми в этом процессе становятся, с одной стороны, автобиография писателя, с другой – его самопрезентация в житнетворческом ключе.

### Список литературы

1. Гребенщиков Г.Д. В просторах Сибири. Т.1. СПб., 1913.
2. Гребенщиков Г.Д. В просторах Сибири. Т.2. СПб., 1915.
3. Гребенщиков Г.Д. Петербургские впечатления // Барнаул, 1995, № 4.
4. Гребенщиков Г.Д. У Льва Толстого // Зарница, 1926, № 6.
5. Гребенщиков Г.Д. Чураевы: Роман, повести, рассказы. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991.







**К ПРОБЛЕМЕ СИНТЕЗА КОНЦЕПЦИИ АНТИМИРА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТРУДОВ М.М. БАХТИНА, Б. А. УСПЕНСКОГО,  
Ю. М. ЛОТМАНА, Д. С. ЛИХАЧЕВА И ДР.)**

**Устюгова М.Е.,**

**научный руководитель канд. филол. наук, доцент Васильев В.К.**

*Сибирский федеральный университет*

В настоящей работе делается попытка обобщить наиболее значительные исследования в области смеховой культуры / антимира, по возможности свести концепции разных авторов воедино. Цель, которую мы при этом преследуем, заключается в сопоставлении полученной интегральной модели с поэтической системой Нового времени, в частности, с поэтикой Н.В. Гоголя.

Впервые проблему смеховой культуры поставил М.М. Бахтин в книге о Рабле [см.: 1], затем в работе «Рабле и Гоголь. Искусство слова и народная смеховая культура» в которой он ссылается и на материалы русской культуры.

Исследователь противопоставил смеховую культуру доминирующей культурной реальности: «Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как "мир наизнанку"» [см.: 1]. «Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале смеха, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от серьезных официальных – церковных и феодально-государственных – культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной <...> аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального второй мир и вторую жизнь, которым все средневековые люди были в большей или в меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это – особого рода *двумирность*, без учета которой ни культурное сознание средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно понятыми» [см.: 1].

М.М. Бахтин выделяет в смеховой культуре концепт «карнавал». Главным его признаком ученый считает амбивалентность: все празднества связаны с этапами смерти и возрождения, происходят в переломные моменты жизни человека и общества. Смеховое поведение неотъемлемо от карнавала. Мир карнавала – это перевернутый мир, где происходит смена социальных ролей. В Бахтинской концепции народного праздника ни унижения, ни избиения, ни смерть не страшны. Смех отменяет страх.

Термин «антимир» впервые был представлен в работах Д.С. Лихачева, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана.

В работе «Смех как мировоззрение» Д.С. Лихачёва термин «антимир» связывается со смеховым миром древнерусской культуры. Данную концепцию исследователь разрабатывал с А.М. Панченко, а в 1984 году их соавтором в издании книги «Смех в древней Руси» стала Н.В. Поньрко. Книга названных авторов - первое обобщающее исследование, посвященное проблеме смеха в русской культуре. При его написании они опирались на работы М.М. Бахтина.

Лихачев Д.С. пишет, что смех возвращает миру хаотичность, так как несет в себе не только созидательное начало, но и разрушительное. Уничтожая, смех творит свой антимир, и он представляет собой «мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически не оправданных соотношений, мир свободы от условностей, а потому в какой-то мере желанный и беспечный» [см.: 3]. Смеховой антимир стремится к законченности, но в тоже время он связан с миром настоящим и зависит от его понимания, поэтому авторы называют его несамостоятельным, «теневым миром».

«Антимир противостоит святости – поэтому он богохулен, он противостоит богатству – поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету – поэтому он бесстыден, противостоит одетому и приличному – поэтому он раздет, наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому – поэтому он безроден, противостоит степенному – поэтому скачет, прыгает, поет веселые, отнюдь не степенные песни» [см.: 3].

Исследователи считают, что есть некая модель антимира: «Для древнерусских пародий характерна следующая схема построения вселенной. *Вселенная делится* на мир настоящий, организованный, мир культуры – и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствуют благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором – босы, наги либо одеты в берестяные шлемы и лыковую обувь-лапти, рогоженные одежды, увенчаны соломенными венцами, не имеют общественного устойчивого положения и вообще какой-либо устойчивости, "мятутся меж двор", кабак заменяет им церковь, тюремный двор – монастырь, пьянство – аскетические подвиги и т. д. Все знаки означают нечто противоположное тому, что они значат в нормальном мире.

Этот мир кромешный – мир недействительный. Он подчеркнуто выдуманный. Поэтому в начале и конце произведения даются нелепые, запутывающие адреса, нелепое календарное указание» [см.: 3]. Это мир нереальный и нелогичный, изнаночный.

Д.С. Лихачев так же выявляет «двумерность» текстов смеховой культуры, однако совершенно иначе определяет характер его содержания по отношению к М.М. Бахтину. Смеховой мир Древней Руси – это «мир зла», к нему применяются термины «кромешный мир» и «антимир». Это антикультура, которая строится по принципу нарушения логики, присущей культуре.

Все вещи в перевернутом мире имеют не свое назначение. Большую роль играет переодевание героя, например выворачивание на изнанку одежду.

Перевернутый мир «не теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т. д. Однако вот что важно: вывертыванию подвергаются самые "лучшие" объекты – мир богатства, сытости, благочестия знатности» [см.: 3].

Выворачивается абсолютно все, все вещи и предметы, все человеческие отношения. «Поэтому, строя картину изнаночного, кромешного или опричного мира, авторы обычно заботятся о ее возможно большей цельности и обобщенности» [см.: 3]. Такой мир всегда есть зло. Выворачиваются все церковные добродетели и законы.

Таким образом, мир делится надвое, дублируются ситуации, создаются двойники, тени. Эти миры противопоставлены: «мир "низовой", мир материальный, мир, обнаруживающий за ширмой действительности ее бедность, наготу, глупость, "механичность", отсутствие смысла и значения, разрушающий всю "знаковую систему", созданную традицией» и «мир, созданный абстрагированием, – это мир духовной, церковной сверхкультуры"» [см.: 3].

Ю.М. Лотман считает, что наблюдения Д.С. Лихачева нуждаются в дальнейшем рассмотрении феномена смеха в связи с его расслоением.

Понятие антиповедение складывается на почве работы Б.А. Успенского «*Historia sub specie semioticae*», вышедшей в 1976 г, но не приобретает еще характера самостоятельности, так как поведение Петра I названо «минус-поведением». Но уже в 1985 году в работе «Антиповедение в культуре Древней Руси» термин приобретает статус устойчивости.



Б.А. Успенский определяет антими́р через антиповедение, которое характеризуется им как «обратное», «перевернутое», «опрокинутое». Это «поведение наоборот» [см.: 5], «замена тех или иных регламентированных норм на их противоположность» [см.: 5], но характер такого противопоставления заранее не определен. Антиповедение направлено на хаотизацию действительности. Исследователь выделяет три типа «антиповедения».

Первый тип – *сакрализованное*, которое в основании своём имеет языческие истоки и восходит к представлениям о потустороннем мире как к зеркальному отражению мира реального, человеческого. Таким образом, данный тип поведения – проявление законов мира мертвых.

*Второй тип – Символическое* антиповедение встречается в ритуальных наказаниях. Его символика обусловлена осмеянием конкретного лица, которого причисляют к «бесовскому» миру.

Третий тип антиповедения – *дидактический*. Он свойственен русскому юродству. Юродивый ведет себя так, будто он находится в потустороннем пространстве, тем самым подчеркивая греховность сущего мира. Таким образом, Б.А. Успенский смещает акценты со «смехового антимира» к «смеховому антиповедению».

Согласно же Ю.М. Лотману, противопоставление мира антимиру не является просто результатом научных изысканий, а представляет собой отражение непосредственной данности, существующего порядка вещей. Понятие антимира в его концепции расшифровывается через деление мира на «мы» и «они», между которыми проходит черта, граница, которая может отделять живых от мертвых. Внутренне пространство определяется как «наше», «свое», «безопасное», которому противостоит внешнее пространство, охарактеризованное как «чужое», «дисгармоничное», «опасное». «Внутренний» мир у исследователя отождествлен с космосом, а антими́р с хаосом: «Если внутренний мир воспроизводит космос, то по ту сторону его границы располагается хаос, антими́р, внеструктурное иконическое пространство, обитаемое чудовищами, inferнальными силами или людьми, которые с ними связаны» [см.: 4]. «В антипространстве живет разбойник: его дом – лес (антидом), его солнце – луна («воровское солнышко», по русской поговорке), он говорит на анти-языке, осуществляет анти-поведение (громко свистит, непристойно ругается), он спит, когда люди работают, и грабит, когда люди спят, и т. д.» [см.: 4].

Важным является то, что во всякой культуре неизбежно появление некоторых компонентов хаоса: «никакое "мы" не может существовать, если отсутствуют "они", культура создает не только свой тип внутренней организации, но и свой тип внешней "дезорганизации"» [см.: 4].

Русская православная средневековая культура делится на два полюса: святость и сатанинство. «Святость исключает смех (ср.: «Христос никогда не смеялся»)» [см.: 4, 690], а «Дьяволу (и всему дьявольскому миру) приписываются черты "святости наизнанку", принадлежности к вывороченному "левому" миру. Поэтому мир этот кощунствен по самой своей сути, то есть несерьезен. Это мир хохочущий; не случайно черт именуется в России "шутом". Царство сатаны – место, где грешники стонут и скрежещут зубами, а дьяволы хохочут» [см.: 4, 690].

Вывернутый мир у исследователя связывается с дьявольским: «Тем самым перевернутое – в самых разнообразных аспектах – поведение автоматически переносит действителя в сферу потустороннего мира, подвластную нечистой силе (которая в целом ряде случаев восходит к языческим богам). Отсюда возникает представление об «изнаночном», вывернутом мире как о сатанинском» [см.: 3].

Праздник это возвращение к хаосу, а хаос можно осмыслить как преисподнюю.



Итак, антимир это противоположный мир, при описании которого используются приставка «анти-», «вместо», «лже-» и частица «не». Антимир – это и есть культура зла, которая пытается проникнуть во все сферы жизни общества, это вывернутый мир с обращенными ценностями, это инопространство. Мир, несоответствующий христианским нормам. Неупорядоченный мир, мир без системы, нелепый, который стремится стать действительным. Это мир профанирующий сакральные объекты, где кабаки замещают церковь. Лихачев Д.С. говорит о том, что эти миры настолько сближаются, что сатира уже перестает быть смешной, как у М.М. Бахтина, и изначальный мир становится страшным и трагичным. Слишком реальным, босым, кабацким, миром голода, бродяжничества и горя.

Под «антиповедением» понимается любое обращение культурно-психологической нормы в свою противоположность, со знаком «минус». Оно присуще героям антимира: нежити, злым духам и мифическим демонологическим персонажам. А также шутам, дуракам и скоморохам. Скоморох – слуга дьявола, он профессиональный проводник и носитель веселья. Смеховые герои возведены к архетипу Трикстера, который противостоит культуре и порядку.

В своем культурно-историческом происхождении антимир имеет сакрально-обрядовые корни, уходит истоками в языческую культуру и восходит к представлениям о загробном, потустороннем мире, зеркально отражающий мир реальный. Про это пишет М.М. Бахтин, Б.А. Успенский. В христианской традиции интегральная модель усложняется и получается сложный симбиоз, так как языческие обычаи еще оставались (ряжения, гадания), но запрещались церковью. Многие языческие праздники принимали христианское толкование. Так язычество взаимодействует с христианской традицией. Д.С. Лихачев уже обращается к бытовому антимиру в Древнерусской литературе. В.К. Васильев [см.: 2] усложняет концепцию и вносит психоаналитический момент. Сюжет-архетип о Христе и Антихристе. Данная концепция связана с духовностью.

Так как мир представлен совокупностью бинарных оппозиций, то в мире упорядоченным высшим сакральным образом / образцом является Христос, в антимире – Антихрист. В приставке «анти» заключена семантика лжеподобия. Антихрист является олицетворением зла, противником Бога и человечества, представителем антимира, одной из его центральных фигур.

Жизнеописание Христа носит канонический характер, он пришел на землю, чтобы искупить грех, совершенный Адамом и Евой. Христос принес себя в жертву, принял смерть на кресте. Он дал человечеству возможность спасения. Он мученик. Жизнеописание Антихриста складывается как оппозиция по отношению к Христу. Он пришел, чтобы губить человечество. Он ложный двойник Христа. Обманывает и лжет.

Таким образом, Христос и Антихрист воплотили два различных пути на земле: путь святости и путь гибели, которые в тексте подкреплены определенными мотивами и темами.



### Список литературы

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Baht/intro.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Baht/intro.php) (дата обращения: 16.11. 2013).
2. Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI-XX веков. Архетипы русской культуры. От Средневековья к Новому времени. Красноярск, 2009. 260 с.
3. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. Л.: Изд-во Наука, 1984. URL: [http://philologos.narod.ru/smeh/smeh\\_main.htm](http://philologos.narod.ru/smeh/smeh_main.htm) (дата обращения 15.09. 2013).
4. Лотман Ю. М.. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство – СПб, 2002. 768 с.
5. Успенский Б.А. Антиповедение в культуре древней Руси // Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. М., 1994. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Ysp/20.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Ysp/20.php) (дата обращения: 25.06. 2013).



## ИЗУЧЕНИЕ РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В КИТАЕ: ВОЗМОЖНАЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПАРАДИГМА

Чжао Сюе

научный руководитель д-р филол. наук Говорухина Ю. А.

*Сибирский федеральный университет*

Научные исследования, посвященные вопросам рецепции инокультурных текстов, составляют сегодня отдельное направление в литературоведении. Аспекты же внутри направления определяются выбором той или иной методологической парадигмы. Так, опора на сравнительное литературоведение обеспечивает объективность изучения литературных взаимовлияний, выдвижение на первый план теоретических положений рецептивной эстетики актуализирует иной аспект изучения рецепции – особенности восприятия инокультурного текста читателем. Выбор методологической сетки – это не только обоснование планируемого исследования, но и перспективный анализ возможностей того или иного метода. Цель данной статьи – предложить и обосновать продуктивность выбора комплексной методологической парадигмы, которая позволила бы изучить особенности рецепции современной русской литературы китайским читателем, охватив феномены стереотипа, самопонимания, конфликта интерпретаций и др.

Очевидно, методологические основы изучения литературной рецепции в процессе межкультурного диалога были заложены в рамках сравнительного литературоведения, в проблемное поле которого, прежде всего, входили вопросы взаимовлияния, притяжения и отталкивания, «импорта» образов, сюжетов, поэтик (М. Гюйяр, П. ванн Тигем, А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Н. К. Гудзий, Н. И. Конрад). Вопросы читательской рецепции не входят непосредственно в сферу внимания этой академической литературоведческой школы, но, тем не менее, целый ряд положений видятся нам актуальными в исследовании восприятия современной русской литературы китайским читателем. Во-первых, это утверждение о частичной трансформации воспринимаемых текстов в соответствии с национальным развитием и национальными литературными традициями. По мнению В. М. Жирмунского, именно исследование причин и самого процесса переосмысления импортированных образцов должно стать главной задачей современного сравнительного литературоведения. По мысли ученого, «как ни разнообразны пути и темпы развития отдельных литератур, все они перемещаются от эпохи к эпохе в одном направлении, проходят одни стадии» (5: 137-138). Это особенно актуально для русско-китайских литературных связей в XX веке, когда на развитие Китая и России глубоко влияет марксизм-ленинизм. Сходство общественно-политического строя детерминирует близость двух стран в литературных течениях, тематиках, жанрах, стилях и т.д., что, несомненно, отражается в рецептивных установках китайского читателя. Во-вторых, актуальной является концепция диалога (М. Бахтин), без которой невозможно представить себе сравнительно-литературные исследования сегодня. Диалогичность, по Бахтину, – не только открытость к общению, дар живого отклика на позиции, суждения, мнения других людей, но также способность вызывать отклик на собственные высказывания и действия. Это понимание двойного направления диалога, на наш взгляд, является одним из основных гносеологических установок для исследования рецепции русской литературы в Китае. Русская литература в таком случае мыслится нами как культурное образование, которое обладает потенциальностью диалога, заражает, порождает отклик, а понятие «диалогические отношения»



должно включать не только литературные тексты, но и литературоведческие и литературно-критические суждения разных жанров.

В работе М. Бахтина «К методологии гуманитарных наук» имеет место важное для нас суждение о диалогичности текста и контекста. По словам ученого, текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). «Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» (2:384). Можно утверждать, что свою новую жизнь текст приобретает в контексте иной культуры, когда в рецепции иностранного читателя он осознанно и неосознанно воспринимается в контексте «своих» произведений. Однако, на наш взгляд, необходимо учесть и второй, метатекстуальный, контекст, когда на воспринимаемое произведение оказывает влияние комплекс прочтений/интерпретаций, существующих в китайской русистике (о роли метатекстуального контекста см.: (4)).

Важные теоретические/методологические установки для изучения рецепции инокультурных текстов возникли в рамках теории коммуникации. Понятие коммуникации понимается нами в социально-семиотическом аспекте, как процесс образования знаков и значений, их восприятия, понимания и возникновения новых смыслов у субъектов.

При изучении освоения русских текстов китайскими читателями в процессе межкультурной коммуникации необходимо понимать механизм этого процесса, опираясь на объясняющую модель коммуникации. На наш взгляд, продуктивной может стать модель В. Гудикунста и Й. Кима, которая выводит акт коммуникации на индивидуальный уровень и показывает, каким образом культурные, социокультурные и психокультурные факторы влияют на процесс общения. Окружение, в котором осуществляется коммуникация, по мысли авторов, не является изолированным пространством или закрытой системой; оно предполагает разные формы воздействия. Социокультурные, психокультурные и личностные влияния служат концептуальными фильтрами, ограничивающими объем информации, который попадает в поле зрения коммуникантов. Психокультурные влияния выступают в роли так называемых когнитивных и аффективных переменных, а социокультурные факторы относятся к области социальной организации коммуникативного процесса.

Методологические положения рецептивной эстетики позволяют акцентировать внимание на механизмах рецепции, смыслообразования. Учет положения о том, что литературное произведение «возникает» только в процессе «встречи» с читателем, и это возникновение напрямую зависит от «горизонта ожидания» реципиента, позволяет видеть текст как динамическую систему потенциалов смыслов (4).

В рецепции инокультурного текста возможен вариант полного несовпадения горизонтов. Такой случай нередко встречается в среде непрофессиональных китайских читателей, не имеющих достаточную когнитивную базу для восприятия современной русской литературы. Этим во многом объясняется эффект отторжения некоторых текстов, негативные критические оценки. Материал научной и литературно-критической рефлексии иллюстрирует другой случай взаимодействия горизонтов, когда текст обнаруживает собственную новизну на фоне действия знакомых читателю эстетических принципов. Такое чтение способствует преодолению инерционности читательского восприятия, шаблонизированности сознания читателя, расширяет горизонт его ожиданий. Такой вариант интерпретации в ее текстовом воплощении сохраняет следы частичного совпадения и несовпадения горизонтов. Для китайского читателя современный русский текст наполнен обширными участками «коммуникативной неопределенности» (Р. Ингарден). Механизм их конкретизации объясняет психологическое направление теории коммуникации, концепция категоризации (процесс систематизации и упорядочивания информации в удобной



форме путем подразделения на группы, классы, виды, т.е. категории). Категоризация помогает «упростить» действительность, сделать ее более понятной и доступной и является необходимым фактором восприятия иных литератур (шире – культур). Так, у профессионального китайского читателя сформирована категория «русская литературная традиция», нередко она «набрасывается» на современные русские тексты, определяя направление интерпретации. Непрофессиональный же читатель, впервые знакомящийся с русскими литературными текстами, воспринимает их, опираясь на категории, сформированные предыдущим жизненным опытом, личными интересами, воспитанием, социально-экономическими факторами и т.д. Во втором случае более велика вероятность непонимания или неадекватного понимания, негативной оценки. Категория «русская литературная традиция» может выступать в качестве одного из стереотипов. Понятие стереотипа (У. Липпман) обозначает знание, не вытекающее из собственного опыта и играет роль своего рода подсказки, помогающей сформировать суждения, предположения и оценку. Большинство китайских читателей знают русскую культуру и литературу через прессу, радио, интернет и телевидение (одни из главных источников стереотипов). В китайской литературной газете и журналах нередко резко критично оценивают современную русскую литературу. Считается, что она переживает кризис, теряет статус ценностного ориентира, теряет в качестве, заметно проигрывает литературе классической. Подобные суждения и оценки формируют область предзнания китайского читателя, его «горизонт ожидания», стереотип, препятствуя, на наш взгляд распространению интереса к современной русской литературе в Китае.

Большинство китайских читателей не владеет глубокими знаниями о русской литературе (тем более современной), не имеет большого опыта чтения русских текстов. Встречаясь с русской литературой, они обычно проявляют естественную склонность воспринимать ее, во-первых, с позиций китайской культуры и традиции, а во-вторых, сквозь призму существующих в сознании китайца системы стереотипов о России и русской литературе. Литературно-критические суждения в сети Интернет позволяют реконструировать эти стереотипы.

Процесс восприятия русской литературы в Китае – это и процесс, в котором неизбежны недопонимания, ошибки интерпретации. Теория коммуникации в этой связи исследует феномен «помех», стереотипов мышления. Помехи – это факторы, которые снижают качество коммуникации: асимметрия, стереотипные реакции, языковые ошибки и т.д. Действие помех может приводить к коммуникативным сбоям, т.е. прерыванию коммуникативной цепочки или к искажению информации. Последнее часто становится результатом интерференции – вмешательства факторов родной культуры в интерпретацию сведений о чужой культуре. Читатели предпочитают ту информацию, ты смыслы, которые отвечают их внутренней логике, подтверждают устоявшиеся мнения и соответствует их ценностям и приоритетам. В своем крайнем виде стереотипная интерпретация – это интерпретация с позиций исключительно своей культуры. Каждый реципиент не свободен от стереотипов, они часть культурного мышления, и китайский читатель не исключение. Тексты китайских ученых и критиков позволяют реконструировать ряд стереотипов, связанных с Россией.

Процесс понимания инокультурного текста – это всегда и процесс самопонимания (об интерпретации как (само)понимании см.: (3)). Р. Уивер, развивая эту идею, выдвигает теорию айсберга. Культуру можно образно сравнить с айсбергом, у которого на поверхности воды находится лишь меньшая часть массы, в то время как большая часть айсберга скрыта под водой. Видимая часть – это формальная культура. На этом уровне культуры можно обучить необходимым моделям поведения и редко возникают межкультурные проблемы. Невидимая часть представляет собой неформальный уровень, на котором все действия и поведенческие акты совершаются





автоматически и почти бессознательно. Осознание проявляется тогда, когда возникают неординарные, экстремальные или непривычные ситуации при контактах с представителями других культур. По мнению Р. Уивера, при столкновении двух культурных айсбергов та часть культурного восприятия, которая прежде была бессознательной, выходит на уровень сознательного, и человек начинает с большим вниманием относиться как к своей, так и к чужой культуре (1:159-160). Теория айсберга способна объяснить наличие примеров авторефлексии в металитературных текстах китайских профессиональных читателей. При столкновении с чужой русской литературой более отчетливой становится межкультурная разница, более очевидными китайская культурная уникальность. На наш взгляд, в этот момент происходит процесс проявления и углубления национальной идентичности, который проявляется в текстах-рефлексиях.

Выбранные теоретические и методологические ориентиры представляют собой своего рода методологическую сетку, которая позволяет исследовать восприятие современной русской литературы китайским читателем, учитывая, что:

– воспринимаемый текст – динамическая система потенциалов смыслов, порождаемых в диалоге;

– процесс рецепции сопряжен с частичной трансформацией воспринимаемых текстов, что делает перспективным изучение образа русской литературы в «горизонте ожидания» китайского читателя, тех национальных культурных установок, которые определяют направление интерпретации и оценки русского текста;

– для реципиента инокультурный текст наполнен обширными участками «коммуникативной неопределенности», от конкретизации которых зависит (не)успех интерпретации. Объяснение феномена конфликта интерпретаций предусматривает изучение воздействия социокультурных, психокультурных факторов, разного рода «помех», стереотипов мышления;

– в рецепции читателя инокультурный текст осознанно и неосознанно встраивается/соотносится в контекст «своих» произведений, в метатекстуальный контекст (множество прочтений/интерпретаций, существующих в китайской русистике);

– процесс понимания текста – это и процесс самопонимания. Признание этого положения позволяет изучить литературно-критические и научные рефлексии китайских читателей в аспекте национальной самоидентичности.

### Список литературы

1. Weaver R.L. Understanding Interpersonal Communication. Harper Collins College Publishers, 1996.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
3. Говорухина Ю. А. Критика как литература // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 7. С. 32-37.
4. Говорухина Ю. А. Структура литературно-критической деятельности // Критика и семиотика. 2009. № 13. С. 193-203.
5. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад: избранные труды. Л.: Наука, 1979.



**МИР СКАЗКИ В РАННЕЙ ЛИРИКЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ**  
**Яночкина П. И.**  
**научный руководитель д-р филол. наук Говорухина Ю. А.**  
*Сибирский федеральный университет*

Марина Ивановна Цветаева была для своего века поэтом и человеком неординарным. Она выделялась, намеренно обособлялась, с детства осознавала свою уникальность и, несмотря на желание матери сделать из дочери музыканта, своё особое предназначение – быть поэтом. Известно, что, воспитанная книгами, Цветаева предпочитала их людям, читала запоем, забывая время, родных, себя. Читать научилась рано, сразу на нескольких языках. *«Последовательность любимых книг (каждая дает эпоху): Ундина (раннее детство), Гауф-Лихтенштейн (отрочество). Aiglon Ростана (ранняя юность). Позже и поныне: Гейне — Гёте — Гёльдерлин»*, — так писала Цветаева в ответе на одну из анкет [СС4: 622].

В детстве в семье Цветаевых, ещё при жизни матери Марии Александровны, была традиция читать ежедневно вслух книги. Такие вечера назывались странным словом «курлык»: *«...мама приходила наверх читать нам вслух какую-нибудь любимую книгу: мы кидались усаживать её на стул, уложенный подушками, увешанный одеялами... Милое мамино лицо улыбалось, она поправляла на плечах свою клетчатую шаль, раскрывала книгу... Блаженные часы жизни!»* [Цветаева, 1971: 87]. *«Детство: одно непонятное слово, / Милое слово „курлык“»* [СС1: 103]. Книги читались разные (например, любимый сёстрами «Лихтенштейн» Вильгельма Гауфа), но особенно частыми были сказки (Андерсена, Перро, братьев Гримм, Гофмана), мифы, легенды, большей частью немецкие.

Отчуждённость от людей, природное желание уйти в «свой» мир и с раннего детства непрерывное чтение книг, открывающих необыкновенные миры, — всё это проявляется в творчестве Марины Цветаевой, *«с былью она не считалась, создавая свою»* [Цветаева, 1971: 77]. Особенно ярко сказочное инобытие изображается в ранней лирике поэта, написанной в 15-17 лет и вошедшей в сборники «Вечерний альбом» (1910) и «Волшебный фонарь» (1912).

Цель работы: исследовать ранние тексты Цветаевой, в которых изображается мир сказки и имеет место сюжетная ситуация трансгрессии, как единый текст, выявив динамику изображения инобытия.

Ранние стихотворения Цветаевой, в которых конструируется пространство бытия и инобытия-сказки, выстроенные хронологически, могут быть прочитаны как единый текст со своей логикой развития «сюжета», своим комплексом мотивов и образов. С возрастом, с постепенным осознанием взросления меняется принцип конструирования образа инобытия и сюжетная ситуация проникновения в него из мира профанного.

Первыми стихотворениями, в которых рисуется образ сказки, являются «Первое...» и «Второе путешествие», ставшие своеобразным поэтическим переосмыслением встреч, происходивших дома у Цветаевых весной 1909 года, с поэтом-символистом Эллисом (Л.Л. Кобылинским), прозванным сёстрами Чародеем. Далее хронологически следуют тексты «Книги в красном переплёте», «В субботу», «Декабрьская сказка».

Сказочное инобытие всегда воспринимается лирической героиней как более органичное, «своё», манящее и неизведанное пространство. Анализ произведений показывает, что ни в одном тексте не происходит полного возвращения в реальность. В ранних текстах сказка иррадирует, распространяется за грань того пространства, в котором она разворачивается (сознание), и проникает туда, где телесно существует лириче-



ская героиня («*Полу во сне и полу-бдея / По мокрым улицам домой/ Мы провожали Чародея*»; «*Нет возврата. Уж поздно теперь...*», «*Дай нам в душу тебе заглянуть / В той лиловой, той облачной комнате*»); в более поздних стихотворениях пространство реальности либо игнорируется («*Из столовой позвали нас к чаю*»), но «*Я страшную сказку читаю*», то есть в продолжение всего текста процесс чтения книги не прекращается, а голос из реальности не замечается), либо редуцируется, а внешние события заменяются внутренней ретроспективной рефлексией взрослеющей лирической героини («*О, почему среди красных книг / Опять за лампой не уснуть бы? / О золотые времена...*»; «*Мы слишком молоды, чтобы простить / Тому, кто в нас развеял чары...*»).

Погружение в сказочные сюжеты совпадает с тёмным временем суток (вечер, ночь) и связывается с мотивом сна как источника фантастических видений («*И месяц меж стеблей травы / Мелькнул в воде, как круг эмали...*»; «*Не горящие жаждой уснуть — / Как несчастны, как жалко-бездомны те!*»; «*Темнеет... В воздухе свежо...*», «*Ушёл во тьму, кто в ней возник...*»; «*Темнеет... Не помнишь о часе*»; «*По вечерам, склоняясь над золой, / Мы колдовали*»). Переход в воображаемый мир у Цветаевой сродни мистическому обряду, а сам сказочный мир предстает исключительным в своей яркости, он неизменно вызывает восторг своей красотой или ужасностью («*Лорелея ли с рейнскими сагами?*», «*Там фонтаны из слёз матерей?*»; «*Вот с факелом Индеец Джо / Блуждает в сумраке пещеры... / Кладбище... Вещий крик совы... / (Мне страшно!)*»; «*Я страшную сказку читаю / О старой колдунье беззубой*»; «*Отец — волшебник был, седой и злой*»). Тёмная сторона сказки не только не отталкивает лирическую героиню, но увлекает, и чем опаснее становится инобытие, тем более глубокое происходит проникновение в него.

Композиционно «сказочная» часть текстов либо членится на несколько эпизодов, следующих друг за другом по аналогии с переворачиваемыми страницами книги («*Второе путешествие*», «*Книги в красном переплёте*», «*Декабрьская сказка*»), либо представляет единый сюжет («*Первое путешествие*», «*В субботу*»).

Пространственно-временных ограничений мир сказки не имеет («*Куда летим? Не знали мы! / Да и к чему? Не всё равно ли?*»; «*Одна у колдуньи забота: / Подвести его к пропасти прямо*»; «*Был замок розовый как зимняя заря, / Как мир — большой, как ветер — древний*»). Он динамичный («*Диван-корабль в озёрах сна / Помчал нас к сказке Андерсена*»; «*Чуть лёгкий выучен урок, / Бегу тотчас же к вам бывало*», «*Дрожат на люстрах огоньки...*», «*...Вот летит чрез кочки / Приёмши чопорной вдовы*»), сверкающий, «просветлённый» («*Ушла земля, сверкнула пена*», «*Мелькнуло облачко-Пегас*», «*Реки света струятся зигзагами*»; «*Светлее солнца тронный зал*»); образы сменяют друг друга в непрерывном движении. Преобладают насыщенные, сверкающие краски («*лимонные рожи*», «*зеленеет Пальма мира*», «*Где из спокойных жемчугов / Дворцы, а башни из сапфира*»; «*Красен факел у негра в руках*»; «*Вот с факелом Индеец Джо*»; «*Был замок розовый*»).

Пространство реальности, если оно изображается, совершенно противоположно сказке и воспринимается как чуждое. Реальность статична и ограничена стенами комнаты («*Как, это папин кабинет?*»; «*Из столовой позвали нас к чаю*»), домами в переулке, она акустически неприятна («*Вдруг — звон! Он здесь! Пощады нет!*») и знакома («*Знакомый переулок?*»), привычна и комфортна («*Готовятся к чаю... / Дремлет Ася под маминой шубой*»).

Оппозиция реальность-инобытие отчётливее всего проявляется в «*Первом путешествии*», где из одиннадцати катренов девять посвящено сказочному миру. Из всех анализируемых текстов только первый изображает яркий, тщательно описанный мир, лишённый негативных и устрашающих образов («*Под пёстрым зонтиком чудес, / Пол-*



ны мечтаний затаённых, / Лежали мы и страх исчез...»). В последующих текстах такого акцента на противоположности двух пространств нет.

Если первый текст постулирует количественную и качественную разницу между мирами и лёгкость перехода лирической героини в инобытие, то второй изображает сказку в трагических очертаниях. «Добрый» Чародей «Первого путешествия» как создатель сказочного мира и медиатор между бытием и инобытием открывает свою действительную сущность «тёмного», «грозного» стража и властителя воображаемых миров. Разнородные на первый взгляд образы (экзотический негр с красным факелом — проводник в инобытии; Клеопатра в жемчугах — царица Египта; Лорелея — германская сирена; плачущая мать и русалочки — персонажи сказок Андерсена) имеют глубокую семантическую связь: все они создают атмосферу мрачного устрашающего мира и имеют отношение к трагичным/драматичным событиям.

Совершенно очевидно, что лирическим субъектом обоих «Путешествий» является ребёнок, воспринимающий реальность через призму сказок, мифов, легенд и книжных сюжетов, потому уход в сказку происходит мгновенно, а изображается она в ярких деталях. Это описание детской жизни лирической героини, которая противопоставляет два пространства и отдаёт предпочтение воображаемому, живёт им и ещё не предчувствует возможного конца своей сказки.

Далее в едином тексте ранней лирики мы наблюдаем усложнение сюжета. Героиня «Книг в красном переплёте» — юная девушка, дистанцированная от событий детства и идентифицирующая себя как взрослую. На это указывают, во-первых, положительная оценка детства (а оценить тот или иной период жизни мы можем, только сравнив его с другим) и, во-вторых, прощание с ним.

Здесь необходимо отметить несколько важных моментов, отличающих этот текст от предыдущих. Оппозиция реальность-инобытие дополняется противопоставлением прошлого и настоящего (детство-юность), усложняя композицию «книжной» части стихотворения. Выход в инобытие, таким образом, происходит через обращение к прошлому, к себе-ребёнку. Живой проводник-волшебник в мире сказки сменяется более земными книгами, а перемещение в инобытие обусловлено уже не желанием прочувствовать его, а тоской по атмосфере прошлого; соединить реальность и сказку становится намного труднее, чем в детстве, и только посредством воспоминаний о нём удастся воссоздать книжный сюжет так, как он представлялся ребёнку. Реальность прошлого предстаёт в деталях и идеализируется, становясь идиллическим, почти сказочным, миром («Дрожат на люстрах огоньки... / Как хорошо за книгой дома! / Под Грига, Шумана и Кюи / Я узнавала судьбы Тома»), отличающимся от той действительности, которая развёртывается в «Первом путешествии», где нет временной дистанции между детством и юностью. Пространство детства сливается с книжными сюжетами, получая этическую оценку (книги — «Неизменившие друзья», «О золотые времена, / Где взор смелей и сердце чище!»). Эти особенности развития сюжета направляют его в сторону драматизации и говорят о назревающем в душе лирической героини конфликте: между её детскими иллюзиями и действительностью, между желанием быть в мире фантазий и неизбежным отдалением от него. Происходит связанное с новым жизненным этапом понимание сказки как чего-то существующего вне реальности, обособленно — на страницах книги.

Предчувствие близящейся утраты сказочного мира пробуждает в лирической героине желание к более глубокому погружению в него. Поэтому в следующем тексте («В субботу») для неё становится важно не просто прочувствовать инобытие и увидеть рисующие её воображением образы со стороны, как в предыдущих текстах, но оказаться причастной к жизни сказочных героев. О сокращении дистанции говорит двоякая субъектная принадлежность строки «Одна у колдуньи забота: / Подвести его к пропасти



прямо!»). Если еще предыдущая «*Бродить ей с невидящим братом!*» идентифицируется однозначно («ей» указывает на лирического героя-нарратора, который видит сказочного персонажа), то восклицание в начале третьего катрена может принадлежать как принцессе, так и самой лирической героине, что указывало бы на полное отождествление со сказочным персонажем.

В «Декабрьской сказке» так же, как в «Книгах...», наличествуют две оппозиции: реальность-инобытие и детство-юность. Но если в «Книгах...» ещё была граница между детством и сказочным сюжетом, то здесь она полностью стирается в памяти лирической героини, и детское бытие само по себе воспринимается как сказка. Потому образ-медиатор утрачивает свою функцию и исчезает совсем, а лирическая героиня и её сестра не просто сближаются с главными персонажами, но сами становятся ими. Однако такое, казалось бы, абсолютное погружение в сказку — не что иное, как страдание об окончательно ушедшем детстве; кульминационный момент в развитии сказочного сюжета Цветаевой, ознаменованный появлением образа-разрушителя, который не просто возвращает лирическую героиню из созданного ею мира, но вносит дисгармонию в сказочное инобытие и разжигает драматический конфликт в её душе («*Он говорил без веры, ах, а мы / Внимали с верой*», «*Ему спалось и было всё равно, / Что мы страдали*»). Страдание лирической героини — это, прежде всего, знак окончательного расставания с детством, с иллюзиями, со сказочными мирами, с детской искренностью и предельностью чувств («*Мы слишком молоды, чтобы забыть / Того, кто в нас развеял чары. / Но чтоб опять так нежно полюбить — / Мы слишком стары*»).

Итак, стихотворения Цветаевой, объединенные сюжетом проникновения в сказочное инобытие, можно рассмотреть как единый текст. В этом тексте присутствуют единые принципы создания сказочного пространства (в оппозиции с реальностью), лирическая героиня неизменно влекома сказкой и не покидает ее окончательно, оставаясь в пограничном пространстве, сказка обладает способностью выходить в мир реальности. В то же время в этом едином тексте мы обнаружили динамику, свой «сюжет». Это движение к драматизму в решении оппозиции реальность-сказка, которое связано с взрослением лирической героини. Мир сказки, волшебный, органичный, получает новую семантическую ноту — мир утрачиваемый/утраченный. Драматизму сопутствует наделение сказки этическими категориями, что делает более явной оппозицию сказка-реальность. Теперь в описании погружения в мир сказки фиксируется не чувственное наслаждение (звуками, запахами, цветами и образами) со стороны, но психологическое сближение с персонажами, сопереживание им. Реальность, в своей силе вначале уступающая сказке, обретает разрушительное начало.

