

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
ДОНЕЦКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ГОРЛОВСКИЙ ИНСТИТУТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ»

ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

East Slavic Philology

*Сборник научных трудов
Литературоведение
Выпуск 5(29)*

Горловка
2017

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0
В76

Редакционная коллегия:

д. филол. н., проф. С. А. Кочетова (гл. редактор), д. филол. н., доц. И. В. Александрова, д. филол. н., проф. Л. М. Борисова, к. филол. н., доц. С. В. Бревнова, д. филол. н., проф. А. А. Ворожбитова, д. филол. н., проф. И. А. Герасименко, д. филол. н., проф. Л. В. Дербенёва, д. филол. н., проф. И. И. Дяговец, д. филол. н., доц. Н. П. Иванова, д. филол. н., проф. В. М. Калинин, д. филол. н., проф. А. А. Кораблёв, д. филол. н., доц. С. О. Курьянов, д. филол. н., проф. Л. Н. Синельникова, д. филол. н., проф. В. И. Теркулов, д. филол. н., проф. В. В. Фёдоров, к. филол. н., доц. С. П. Волосевич, к. филол. н., доц. Н. А. Жихарева, к. филол. н., доц. В. В. Фёфелова, к. филол. н., доц. Н. В. Волкова

*Рекомендовано к изданию на заседании Учёного совета
ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»
(протокол № 5 от 27.12.2017)*

Учредитель: Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ДНР ААА № 000059 от 28.10.2016.

Сборник внесён в рекомендованный ВАК Минобрнауки ДНР перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук (Приказ № 1134 Минобрнауки ДНР от 01.11.2016).

Основан в 2002 году.

Периодичность: 4 раза в год.

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ): лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016.

Восточнославянская филология : сб. науч. тр. / ОО ВПО В76 «Горловский ин-т иностр. языков» ; Редкол. : С. А. Кочетова и др. – Вып. 5(29). Литературоведение. – Горловка : Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2017. – 276 с.
ISSN 1992-9196

Сборник посвящён исследованию актуальных проблем отечественной и зарубежной филологии.

Для научных работников, специалистов-филологов, докторантов, аспирантов, магистрантов, студентов-филологов, преподавателей языка и литературы образовательных организаций высшего и среднего профессионального образования, учителей филологических дисциплин в школе.

УДК 81+801+882+82
ББК Ш81.0+82.0

ISSN 1992-9196

© Оформление. Изд-во ОО ВПО «ГИИЯ», 2017

УДК 882.09:929

ИЗОБРАЖЕНИЕ СОБОРА В ПРОЗЕ Н.В. ГОГОЛЯ

Наблюдения над религиозной подоплекой произведений Гоголя закономерно приводят нас к одному из центральных образов его художественного творчества. Собор, храм, церковь – это модель Мира, которая отражает то или иное представление о его структуре, символизируя гармонию «внешнего» и «внутреннего». Поэтому изображение собора всегда метафорично: оно передает «дух» или «идею» эпохи, основные, порой противоречивые интенции развития общества. Подобное соотнесение свойственно общественному сознанию любой эпохи, будь то ироническая оценка превратностей «долгостроя» Исаакиевского собора как памятника двух, трех и даже четырех «царствований»¹ или образ уничтоженной, разрушенной, разоренной (или перестроенной в клуб) церкви, который, пожалуй, лучше всяких исследований помогает понять, что произошло с нами, нашей страной и нашей культурой.

В христианской аксиологии человек воплощает собой Храм Божий – по словам апостола Павла, «вы храм Бога жива...» (2-е Кор. 6:16). Собор символизирует Веру, Отечество, народ, его верховную власть, дом и семью. Для романтизма, обращавшегося к национальному на основе христианского, использование этой метафоры было принципиально. Таково, например, изображение средневековых соборов в творчестве В. Скотта и его русского последователя М.Н. Загоскина; воплощенной метафорой предстает роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» (1831). В своей статье о средних веках Гоголь представляет их так: «.. величественные, как колоссальный готический храм, темные, мрачные, как его пересекаемые один другим своды, пестрые, как разноцветные его окна и куча изузорирующих его украшений, возвышенные, исполненные порывов, как его летящие к небу столпы и стены, оканчивающиеся мелькающим в облаках шпигелем» (1). Закономерно, что такая метафора обретает особое значение в художественной прозе Гоголя.

Образ «природного» храма возникает в первом же произведении Гоголя, подписанном его именем, в философском диалоге

¹ Широко известна фольклорная эпиграмма на строительство Исаакиевского собора, начатое при Екатерине II, шедшее при Павле I и Александре I и завершенное при Николае I. Вот один из ее вариантов: «Се царствований памятник приличный: Низ мраморный, а верх кирпичный».

«Женщина» (2). Здесь место действия обозначено несколькими деталями: «мраморная колонна» с «богатым коринфским оглавием», купол, «истукан» и – главное – как бы растворяющее стены обилие света (VIII, 143), что создает представление не столько о культовом языческом сооружении, сколько об особом «пространстве Света» – добра, мудрости, красоты. В дальнейшем такое представление о храме актуализируется в монологе философа Платона, где многобожие, Зевс, Аид соседствуют с утверждениями о Боге и рае: данное противоречие, по мнению романтиков, было органически присуще «юной и светлой» древнегреческой эпохе. А пространство «храма природы» (явного предтечи христианской церкви) как бы инициирует мудрость суждений старца как прообраз и фундамент будущего христианского богословия, и это определяет примирение юного Телеклеса с красавицей Алкиной и возникающее затем духовное единство трех героев именно в «пространстве Храма» (подробнее об этом см.: 3, с. 490-492).

Образ «природного», простого, аскетичного православного собора на страницах эпопеи Н.В. Гоголя «Тарас Бульба» и фрагментов, посвященных истории Малой России, воплощает «всю летопись страны, терпевшей кровавые жатвы» (III, 302). В главах начатой исторической повести именно «старая, истерзанная временем, покрытая мхом» (III, 277) сельская церковь становится на Пасху **центром** стихийного выступления козаков против оккупантов и их приспешников. Прямое нарушение канонов (оружие в церкви, насилие) обусловлено народной ненавистью к тем, кто, используя силу, попирает православные традиции, обычаи предков. Борьба за Веру оправдывает в глазах козаков насилие, даже «злодейства» (как сказано в черновой ред. «Тараса Бульбы»), и то небрежение религиозной догматикой, какое часто ими проявлялось: «...вся Сечь молилась в одной церкви и готова была защищать ее до последней капли крови, хотя и слышать не хотела о посте и воздержании» (II, 303), – а по словам кошевого, сам «храм Божий – грех сказать, что такое. Вот сколько лет уже, как, по милости Божией, стоит Сеча, а до сих пор, не то уже, чтобы наружность церкви, но даже внутренние образа без всякого убранства. Николай, угодник Божий, сердега, в таком платье, в каком нарисовал его маляр, и до сих пор даже и серебряной рясы нет на нем. Варвара великомученица только то и получила, что уже в духовной отказали иные козаки. Да и даяние их было бедное, потому что они почти всё еще пропили при жизни своей» (II, 305).

Во 2-й ред. эпопеи «Тарас Бульба» аскетизм той «деревянной небольшой церкви» будет противопоставлен обольстительному

великолепию католического собора так же, как простое ратное снаряжение козаков противопоставлено показному богатству наряда и оружия «польских витязей» (II, 115). При этом образ католического храма создается сочетанием противоречивых мотивов: «земляные» мрак, теснота и сырость ведущего к нему подземного хода завершаются «маленькой железной дверью», за ней – «большой простор» и «высокие темные своды»; общая молитва «о ниспослании чуда», общие смиренные позы молящихся – и некая разъединенность их между собой; «темный угол» – озаряющий свет – его разложение на «голубые, желтые и других цветов кружки» – «радужно освещенное облако»; «величественный стон органа» – «тяжелые ропоты грома» – «небесная музыка» – и вновь «густой рев и гром» (II, 96-97). Это потрясет чувства восприимчивого Андрия, и его предательство объяснимо не только «податливостью природы» юноши дьявольскому (здесь – явно! – индивидуалистическому, «европейскому») соблазну гордыни, славы, богатства и забвением догматов Веры, но и пробуждением примитивного эстетического чувства, которое позволяет обожествлять «внешнюю» красоту.

По Гоголю, дьявольское с течением времени все больше «порывается показаться в мир», искажая образ Божий в человеке. Идиллия и эпопея в «Миргороде» ведут к мелкому убожеству «существователей» Нового времени. За героическим эпосом «Тараса Бульбы» следует устрашающе-поучительная фантастика повести «Вий», вырастающая, как указал автор, из «народного предания». Разрушена семья-республика Сечи – и все больше сирот без роду и племени, которым, собственно, нет дела до других и до всего света, если нечего поесть. Они еще помнят, каким должен быть Козак, держат в голове догматы, молитвы, заклинания и применяют при случае, да и службу, в общем, знают, только смысл этого для них почти утрачен, словно в песне, которую напевают пьяные казаки, везущие Хому к сотнику – уже не столько их воинскому начальнику, сколько хозяину, «владельцу». Ведь походы и битвы за веру христианскую для Хомя Брута и окружающих – в прошлом. Это подтверждается ироничным отношением автора к боевому прошлому «уже несколько пожилых» казаков: «Небольшие рубцы говорили, что они бывали когда-то на войне не без славы», а «свитки из тонкого сукна с кистями показывали, что они принадлежали довольно значительному и богатому владельцу» (II, 190). Бульба и его соратники не боялись ничего, опираясь на Веру и знали, **за что** воюют и отдают жизнь, – мир «Вия» пронизан **страхом**: здесь человека обессилила формальная, недостаточная вера, и душа его стала доступна соблазнам плоти, злата и «внешней» красоты.

В повести это соотносится с образом «темного» храма. «Церковь деревянная, почерневшая, убранный зеленым мохом, с тремя конусообразными банями, уныло стояла почти на краю села. Заметно было, что в ней давно уже не отправлялось никакого служения <...> ее ветхие деревянные своды» показывали, «как мало заботился владетель поместья о Боге и о душе своей» (II, 200, 216). Внутри церкви «черный гроб»², «темные образа <...> Отдаленные углы... закутаны мраком <...> Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых, совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно»; и даже когда Хома зажигает сразу много свечей³, то «вверху только мрак сделался как будто сильнее, и мрачные образа глядели угрюмой...» (II, 206). Темнота, мрак – метафоры «морoka» недостаточной веры Хома, и свет «физический» не может заменить «духовного Света». А «темнота» усугубляется «страшной, сверкающей красотой» покойницы – «внешней», поражающей и соблазняющей героя, который пренебрежительно говорит о себе: «...чорт знает что» (II, 197). То есть, такая красота воздействует через телесную сферу и эстетическое чувство героя на его самосознание. Заметим, что ожившая панночка как бы подтверждает его опасения Чуда: «Вот, вот встанет! вот поднимется, вот выглянет из гроба! <...> Что... если встанет она? <...> Ну, если подымется?..» – хотя раньше Хома успокаивал себя: «Ведь она не встанет из своего гроба, потому что побоится Божьего слова» (II, 207).

В заупокойной службе кратко изображается вся судьба человека. Он, несмотря на множество грехов, остается «образом славы Божьей», который создан по образу и подобию Божьему, и Церковь молит Господа, по Его неизреченной милости, простить усопшему грехи и удостоить его Царствия Небесного, и потому в чтениях говорится о будущем воскресении мертвых. Но когда Хома читает в «темном» храме о будущем воскресении души праведной, происходит противоестественное чудо оживления мертвой ведьмы⁴, а потом ее «страшная красота» превращается в безобразие «трупa».

Вероятно, здесь чудесное связано с «податливостью» героя к искушению и с отступлением от канонов церковной службы из-за

² Тело «полагается во гроб как бы в ковчег для сохранения» (4, с. 1198).

³ Зажженные свечи «напоминают о переходе умершего от темного жития земного к свету истинному»; по объяснению С. Солонского, они изображают собою «непрестанный Божественный свет, которым просвещен христианин в крещении... вместе с этим... свет служит прознаменованием будущего, не вечеряющего света» (4, с. 1200, 1203).

⁴ В начале XIX в. был распространен сюжет о ведьме, оживающей в храме и убивающей или уродующей церковнослужителя, который ее отпелал (см. об этом, например: 5, с. 67-68).

боязни мирского суда-наказания за согласие отпевать убитую им же и, как явствует, «нераскайную» ведьму, своё неосмысленное, «механическое» чтение – во хмелю, с помыслами о «люльке»⁵, наконец, совмещение экзорцистской практики с богослужением. Поэтому все происходящее в «темном» храме первой и второй ночью можно истолковать и как видения Хомя от страха, нечистой совести, обильного возлияния и проч. («...страх загорался в нем вместе с тьмою, распростиравшеюся по небу». – II, 209). Однако на третью ночь защита храма нарушается будто бы извне: «Вихрь поднялся по церкви, попадали на землю иконы, полетели сверху вниз разбитые стекла окошек. Двери сорвались с петель, и несметная сила чудовищ влетела в Божью церковь» (II, 216). – Ср. ред. 1835 г.: уже во вторую ночь «вдруг сквозь окна и двери посыпалось с шумом множество гномов, в таких чудовищных образах, в каких еще не представлялось ему ничто, даже во сне <...> Но крикнул петух: все вдруг поднялось и полетело сквозь двери и окна» (II, 574-575).

Дальнейшее, неоднократно переработанное Гоголем описание «гномов» и самого Вия (II, 574-575, 583-586), видимо, совмещает черты католических химер и языческих божеств. Хотелось бы только уточнить «давно уже сделанное исследователями наблюдение – что завязнувшие в окнах и дверях церкви гномы... определенно соотносятся с химерами готических храмов» (6, с. 482). Химеры изображали дьявольские силы, для которых освященное пространство непроницаемо, и потому всегда находились вне храма. В повести «Вий» гномы легко проникают в пространство «темного» храма и здесь же остаются, а согласно ред. 1835 г., потом они «завязнут» не только в углах, в отверстиях окон и дверей собора, но и в самом куполе, который, как известно, символизирует небо.

Такие сближения, а также определенное типологическое сходство между гномами «Вия» и чудовищами из сна Татьяны в романе Пушкина «Евгений Онегин»⁶ позволяют предположить, что одним из главных сюжетобразующих элементов повести

⁵ Должно читать «со умилением и сокрушением сердечным, разумно, со вниманием, а не борясь, якоже и умом разумевати глаголемое» (4, с. 1201). Мотив неправильного (неправедного) служения отвечает мысли автора о постепенном, исторически обусловленном искажении образа Божьего в человеке.

⁶ На это указал Ю.М. Лотман (7, с. 272). Одним из возможных общих литературных источников, уже известных пушкиноведению, могло быть описание нечистой силы в «Русских сказках» М. Чулкова (1783): «Вся комната наполнилась дьяволами различного вида. Иные имели вид исполинский, и потолок трещал, когда они умещались в комнате; другие были так малы, как воробы и жуки с крыльями, без крыльев, с рогами, комоные, многоголовые, безголовые, похожие на зверей, на птиц и все, что есть в природе ужасного. Все ревели, страшно выли, сипели, скрежетали и бросались на богатыря» (цит. по изд.: 8, с. 470).

был фольклорный мотив смешения похоронного и свадебного обрядов, ранее представленный в «Главе из исторического романа» и повести «Вечер накануне Ивана Купала» (1830). Здесь он отчетливо связан с «дьявольской свадьбой» («свадьбой наоборот», влекущей смерть одного или обоих участников) и осложнен дополнительной мотивацией гадания на «суженого». Свадебная тематика опознавалась в повести неоднократно (см., например: 9, с. 87-91), однако нельзя ее правильно истолковать, не допуская, что ведьме-панночке, по колдовскому обряду гадания, Хома оказался «суженым»: лишь узнав об этом, она может заманить его вместе с другими школярами, затем отделить от них в «овин» – как одно из сакральных мест гадания и место, подобающее подобному «ягненку», – и лишь тогда использовать героя словно коня – в качестве средства передвижения.

Чудовища же, пространное описание которых было сведено в канонической ред. «Вия» до минимума, – это не только различные гротескные воплощения дьявола или Вельзевула, но, вместе с тем, и «эмблемы» земных пороков Хомы, явленные в сознании героя. Такие пороки («духи земли», европейские гномы) возникают, когда «голый человек на голой земле» пытается подменить общий спасительный храм-«ковчег» Веры – своим личным, ограничивающим ее «кругом».

Земля нависает над Хомой вместо храма «крутой горой» с бурьяном, по которой идет дорога обратно – запретная для героя. Земле принадлежит соблазняющее его «демоническое» золото. Так, сначала он говорил старухе, что не оскоромится в пост «и за тысячу золотых», но уже назавтра, когда ему захотелось поесть, отыскал на рынке молодую вдову и за известные услуги, кроме всего прочего, получил и «ползолотой» (II, 188). У гроба панночки, еще не увидев покойницу, Хома надеется, что ему за службу «пан набьет... оба кармана чистыми червонцами» (II, 199). Наконец, зловещее обещание сотника о награде за «христианское дело»: «Не исправишь (здесь: не исполнишь. – В.Д.) – не встанешь; а исправишь – тысяча червонных!» (II, 213), – напоминает об отказе Хомы от соблазна в начале действия и предшествует «земляной» мести.

Земле принадлежат, как в фольклоре, «дьявольские» зелья – табак и «горелка», соблазнительные для Хомы. Однако земля порождает и постоянно сопутствующие Хоме «бурьян» и «терновник», очевидно связанные с мотивом возмездия человеку за первородный грех. Тогда же одновременно была проклята и земля, чьи начала: Змий и Древо – сыграли свою роль в грехопадении. Адаму же (буквально «взятому из земли») было определено: «...проклята земля за тебя; со скорбию будешь

питаться от нее во все дни жизни твоей. Терние и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевой травой» (Быт. 3:17-18). В повести «Вий» подобному истолкованию способствует некая «универсальность» прозвища героя. Так, неоднократно отмечалось, что укр. имя Хома (Фома – древнеевр. ‘близнец’) перекликается с лат. Ното – «человек» и евангельским «Фомой неверующим», а бурсацкая кличка Брут – лат. ‘простак, тупица; грубый, жестокий’ – созвучна укр. бруд – грязь (подробнее об этом см.: 10, с. 130-131; 11, с. 482). И потому волчий вой как знак дикой, «земляной» жизни, своеобразная замена «волчцов» (это же служит и антитезой «возвышающему» колокольному звону) звучит ночами перед встречей Хома с ведьмой, перед последней его службой и перед явлением Вия как своего рода анти-Адама.

Взгляд героя на «земляного/земного» Вия одновременно обнаруживает ужасающе пустое «подземелье» душевного храма Хома – его духовную «темноту», родственную чудовищам. «Бездыханный грянулся он на землю, и тут же вылетел дух из него от страха» (II, 217). А посрамленную «Божью святыню» как «труп» поглощает земля: «Так навеки и осталась церковь, с завязнувшими в дверях и окнах чудовищами, обросла лесом, корнями, бурьяном, диким терновником; и никто не найдет теперь к ней дороги» (II, 217).

В эпилоге повести поруганным храмом предстает и опустошенная, «мертвая» душа. Так, товарищ Хома, бывший богослов Халява стал «звонарем самой высокой колокольни» в Киеве – то есть отчасти вестником Божиим⁷ в священном граде, откуда распространялось по Руси Православие. Но при этом герой остался во власти земли: постоянно «являлся с разбитым носом», а во хмелю, перед тем как спрятаться «в бурьяне... не позабыл, по прежней привычке своей, утащить (то есть бессмысленно украсть! – В.Д.) старую подошву от сапога...» (II, 218).

От «Вия» становится «видимо далеко во все концы» гоголевского творчества (ср. «подземную» и «подводную» тематику предшествующих «Вечеров» или всеобъемлющий страх в комедии «Ревизор»). Подземный ход увлечет Андрия «под высокие темные своды» католического собора. В мрачном подземелье возле православного храма полякам является призрак казненного предводителя козаков – «кровавого бандуриста». В полутемной церкви будут молиться одинокие, ослепленные враждой герои «Повести о том, как поссорился Иван Иванович

⁷ Звонарь сзывает верующих на богослужение в храм колокольным звоном, подавая весть о Боге. – Ср.: в поэме «Мертвые души»: о деревне помещицы Коробочки оповещает не колокольный звон, а ночной «собачий концерт» (лай), и один из голосов «отхватывал наскоро, как пономарь» (VI, 43-44).

с Иваном Никифоровичем» – каждый о своей, но одинаково несправедной победе в тяжбе из-за пустяков, на что оба не жалеют ни денег, ни оставшейся им жизни. Старая подошва от сапога выгляет из пыльной кучи хлама в доме скряги Плюшкина. Романтическая оппозиция земного и небесного усложняется Гоголем за счет множества исторических, фольклорных и библейских ассоциаций, образуя «притчевую подоплеку» текста, ныне «затемненную» для исследователя, а тем более читателя. Один из ее главных элементов – изображение собора.

Но храм сам по себе, без крепкой Веры своих служителей и прихожан, не может оградить от злого, дьявольского. Вот в Диканьскую церковь, где кузнец Вакула изобразил на стене «Святого Петра в день Страшного суда», ходит ведьма Солоха, отвлекая односельчан и дьяка от молитвы. Там даже во время Рождественской службы многих одолевают мирские заботы и страсти. А накануне праздника богобоязненный кузнец-художник Вакула, который для черта был «противнее проповедей отца Кондрата» (I, 203), решается на самоубийство из-за кокетки Оксаны. Затем он использует черта для выполнения прихоти этой красавицы в то время, когда решается судьба Запорожской Сечи, и пропускает праздничную службу, хотя впоследствии искупит все искренним покаянием.

В «Вечерах на хуторе близ Диканьки» естественному христианскому сообществу и природному храмовому пространству его жизни⁸ противостоит мир инородный, ночной – подземный в повестях-легендах «Вечер накануне Ивана Купала» и «Страшная месть», подводный, русалочий в повести-сказке «Майская ночь, или Утопленница», холодный – «воздушный» и петербургский – в повести-притче «Ночь перед Рождеством» (а еще там есть «ад-берлога», где живет черт), необычный, хотя и хранящий черты природного – в повестях-быличках «Пропавшая грамота» и «Заколдованное место», инославный мир «чужой земли», где «всё не так: и люди не те, и церковей Христовых нет...» (I, 244), – в повести-легенде о «страшной мести» за предательство Веры, и пошлый мир современной автору действительности, лишенный «высокого», без живых человеческих отношений, – в «неоконченной» повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка».

Народный мир-собор отторгает дьявольское начало и сохраняет естественное равновесие между добром и злом –

⁸ Черты величественного «храма природы» намечены уже в начале цикла: «... когда полдень блещет в тишине и зное и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землею, кажется, заснул... На нем ни облака. В поле ни речи... серебряные песни летят по воздушным ступеням на влюбленную землю...» (I, 111).

основу жизни. Однако дьявольское постепенно «прорастает», как великий мертвец в «Страшной мести», сотрясая мир и человека, и мирские соблазны, распри, недоверие привносятся в церковь. Вероятно поэтому Пидорка в повести «Вечер накануне Ивана Купала» надеялась излечить мужа у знахарей и колдуний, – а не в храме св. Пантелея (Пантелеймона, великомученика и целителя), а святая вода так и не помогла от бесовского наваждения (6, с. 434).

Мотив гибельного искушения человека искусства современным миром главенствует в повести «Портрет». Религиозный живописец запечатлел ужасного ростовщика с мыслью использовать это для «священного изображения» в храме, а когда осознал содеянное, то удалился в монастырь, где со смирением стал искупать свой грех «подвигами» и созданием высоких, истинно христианских произведений. Обветшавшая монастырская церковь со «множеством деревянных почерневших пристроек», для которой художник-монах написал «картину, изображавшую Божию Матерь, благословляющую народ» (III, 442), противопоставлена петербургскому «ветхому дому» ростовщика Петромихали, дому «со множеством пристроек... на Козьем болоте» (III, 431) – своего рода «антихраму», где драгоценное не отличается от ремесленного или негодного, испорченного (это прообраз знаменитой пыльной кучи хлама в доме Плюшкина) и одинаково измеряется деньгами, бесчеловечной наживой. Именно здесь «нерв» гоголевского Петербурга, а «всемогущий Невский» со знаменитой «выставкой вещей» – лишь его эманация.

Меркантильная суэта Невского проспекта не дает прохожим заметить строящуюся церковь св. Петра и Павла. В погоне за незнакомой красавицей офицер Пирогов проскакивает «темными Казанскими воротами» (III, 36) мимо храма, символизировавшего славу русского оружия в Отечественной войне 1812 года. Зато в Казанском соборе будет молиться «с выражением величайшей набожности» (III, 55) пропавший нос майора Ковалева⁹. У главного храма столицы Православия просят милостыню старухи-нищенки с провалившимися носами, немногочисленные «оглашенные» стоят «при входе» в почти пустой собор. Здесь Ковалев спорит со своим носом, затем, увидев дам, привычно охорашивается, желая привлечь внимание и, если повезет, завести интрижку. Испытание героя-пошляка не в силах изменить

⁹ Далее цитируем отвергнутую цензурой редакцию повести «Нос», канонизированную в советское время. Ведь сначала Гоголь, спасая свое детище от цензурного запрещения, даже согласился заменить Казанский собор на католический костел, но для печатной ред. вынужден был переменить место действия на Гостинный двор.

его натуру: для спасения он обратится не к Богу (что за него делает нос, пусть даже лицемерно, пародийно), а к официальной власти – церковной, полицейской, «газетной», к мирским связям и докторам, потому что сам верит лишь в силу материального: порядка вещей, денег, чина, положения. Подобное осуждение «храма души» у современников автора делает невозможными для них единение, любовь и гармонию.

Храм как прообраз Царства Божьего, «ковчег», спасающий от страстей и соблазнов, воплощается в современном автору мире только «храмом искусства». Настоящее искусство, по словам художника-монаха во 2-й ред. «Портрета», **религиозно**, ибо оно – «намек о божественном, небесном рае», оно «выше всего, что ни есть на свете», оно «нисходит в мир... для успокоения и примирения всех» и потому «не может поселить ропота в душе, но звучащей молитвой стремится вечно к Богу» (III, 135), то есть **от** земли. Служение искусству фактически приравнивается к богослужению: художник «чище всех должен быть душою», избегая мирских соблазнов, а создавать свои картины может только в особом «храмовом» пространстве монастыря или Рима. Поэтому зал, где выставлено творение истинного художника, кажется храмом: «Чистое, непорочное, прекрасное как невеста стояло... произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто как гений возносилось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы <...> Почти невозможно было выразить той необыкновенной тишины, которою невольно были объаты все, вперившие глаза на картину – ни шелеста, ни звука; а картина между тем ежеминутно казалась выше и выше; светлей и чудесней отделялась от всего и вся превратилась наконец в один миг, плод налетевшей с небес на художника мысли, миг, к которому вся жизнь человеческая есть одно только приготовление» (III, 111-112). И это противопоставляется хаосу в лавке картин и в «зале» аукциона, где властвует страшный портрет.

Для творчества Гоголя принципиально важны случаи, когда изображение собора – обязательное или подразумеваемое – в данном контексте отсутствует. Так выясняется, что у старосветских помещиков единственная церковь – кладбищенская (иначе Пульхерию Ивановну отпевали бы в домовой), однако нигде прежде не упомянуто, что старички посещали церковь вне своей усадьбы. То есть бездуховность и замкнутость их «самодостаточного» существования в какой-то мере связана с недостаточным исполнением христианского

долга¹⁰. Для них собором стали Дом и Хозяйство, а богослужение было травестировано угощением, подменено культом еды. Пульхерия Ивановна умерла и от того, что «не могла уже принимать никакой пищи», а потом Афанасию Ивановичу каждая обычная трапеза с гостем(-ями) представляется поминальной тризной. Но следует отметить и принципиально *иное* сходство их Дома – с «химической лабораторией», то есть «храмом науки», и жреческий «треножник» (с котлом или медным тазом для варки плодов), под которым «вечно был разложен огонь», а рядом «кучер вечно перегонял... водку» (II, 19), причем это происходило под яблоней – библейским «древом соблазна».

Не удивительно, что в повести возникает и мотив наказания за первородный грех, связанный с темой земного изобилия: во-первых, это страдания от пресыщения («...дворовые девки... забираясь в кладовую, так ужасно там объедались, что целый день стонали и жаловались на животы свои»; иногда по ночам от того же стонал Афанасий Иванович; сам рассказчик в этом доме «обедался страшным образом, как и все гостившие у них, хотя... это было очень вредно...» – II, 20, 23, 27), а во-вторых, непосредственный, хотя и травестированный мотив непорочного зачатия: «...не проходило нескольких месяцев, чтобы у которой-нибудь из... девушек стан не делался гораздо полнее обыкновенного; тем более это казалось удивительно, что в доме почти никого не было из холостых людей...» (II, 18-19). Но, чтобы не подозревать в адюльтере Афанасия Ивановича, вспомним, что старички «никогда не имели детей, и оттого вся привязанность их сосредоточивалась на них же самих» (II, 15), и только для них относительно непроницаемы границы сакрализованного пространства усадьбы, а для дворовых таких границ не существует, и потому свободу, с какою серенькая кошечка-фаворитка покидает «пространство Дома» после ритуального кормления, ее хозяйка понимает как разрушение своего мира, фактически весть о смерти.

Итак, идиллия «старосветского Эдема», где вместе весенняя «душистая черемуха», летние «багрянец вишен», «яхонтовое море слив» и осенний «воз с дынями», где «на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют...» (II, 13), – это единственное убежище-ковчег среди мирской суеты, и это

¹⁰ Если у супругов не было детей, то истинным христианам следовало бы официально взять на воспитание ребенка или заняться благотворительностью. Вероятно, нарушение этих норм и провоцирует последующее явление наследника-«реформатора».

единственное, что осталось от библейской истории и времен Филемона и Бавкиды в современной автору Российской империи, где «пространство Храма» неумолимо сокращается, меняется и разрушается – особенно в «полуевропейской» столице.

Поэтому для петербургских «чиновничьих» повестей принципиальна своеобразная «фигура умолчания» о храме. Его посещение госслужащими было обязательно и фиксировалось начальством, особенно по праздникам, причем в издаваемых накануне циркулярах зачастую была оговорена и форма одежды. Но в «Записках сумасшедшего» перерыв в записях («Ноября 13» – «Декабря 3») позволяет предположить, что, отсутствуя в департаменте «более трех недель» (III, 200-206), чиновник Аксентий Поприщин пропустил службу 21 ноября в двенадцатый богородичный праздник Введения во храм. И то, что о мелком чиновнике и после этого не сразу вспомнили, характеризует отношение к нему на службе. Бескорыстная любовь к людям своеобразно проявляется у героя только в сумасшедшем доме – «храме скорби».

А для титулярного советника Акакия Башмачкина «днем самым торжественнейшим», когда им овладело «самое праздничное расположение всех чувств» (III, 156-157), стал вовсе не церковный праздник, а тот день, когда бедный чиновник, в результате поистине религиозного самоотвержения, обрел новую шинель. Языческий, по сути, культ вещи возникает потому, что герой «служил букве, а не духу» (впрочем, как окружавшие его – от рождения – в «темном» петербургском пространстве). И утрата шинели происходит после полуночи на окраинной «бесконечной площади», на которой вместо церкви, «Бог знает где, мелькал огонек в какой-то будке...» (III, 161; в Петербурге церковей не было только на Дворцовой и Сенатской площади, да на военных плацах). Вероятно, поэтому здесь, в «темном», стихийном пространстве, и действуют первобытный закон Силы, заклатья и призраки. Итак, слепая вера в «казенный храм службы» отбрасывает к язычеству, к «детству» человечества. А разрушается эта вера у Башмачкина лишь в предсмертном прозрении, когда, потрясенный «вышей» несправедливостью, герой в бреду «даже сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась, от роду не слыхав от него ничего подобного, тем более, что слова эти следовали непосредственно за словом “ваше превосходительство”» (III, 168).

В первом томе поэмы «Мертвые души» (1842) церковь как своеобразный центр городского и деревенского пейзажа зачастую отсутствует, или оказывается односторонне с другими,

или замещена, то есть искажена. Так, в начале 6-й главы автор, перечисляя поражавшие его в детстве и юности дорожные впечатления от какого-нибудь города, наряду с единственным «каменным... казенным домом», рынком и уездным франтом упоминает «правильный купол, весь обитый листовым белым железом, вознесенный над выбеленною, как снег, новою церковью <...> Подъезжая к деревне какого-нибудь помещика, я любопытно смотрел на высокую узкую деревянную колокольню или широкую темную деревянную старую церковь <...> Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность... и безучастное молчание хранят мои недвижные уста» (VI, 110-111).

Если же обратиться к предшествующим главам, то обнаружится, что хотя «несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами рассыпано на святой, благочестивой Руси...» (VI, 109), но «охлажденный взор» автора и его героя пока не замечает ни одного храма. Чичиков по приезду в город N лишь интересуется, «куда можно пройти ближе, если понадобится к собору, к присутственным местам, к губернатору...» (VI, 11), то есть храм для него стоит в одном ряду с государственными учреждениями. В усадьбе Манилова о церкви напоминает лишь «беседка с плоским зеленым куполом, деревянными голубыми колоннами и надписью “храм уединенного размышления”...» (VI, 22). Навес «потемневшего» придорожного трактира украшают «деревянные выточенные столбики, похожие на старинные церковные подсвечники» (VI, 62). Почетное место в деревне Ноздрева, приличное собору, отведено... псарне – «выстроенному очень красиво маленькому домику», где «Ноздрев был... совершенно как отец среди семейства...» (VI, 73).

Только в поместье Плюшкина стоят «две сельские церкви, одна возле другой: опустевшая деревянная (старинная, брошенная. – В.Д.) и каменная, с желтенькими стенами, испятнанная, истрескавшаяся» (VI, 112). Но их жалкий, недостойный храма вид говорит сам за себя и сопоставлен, в свою очередь, с заброшенным садом, где «зеленые облака и... купола... разросшихся на свободе деревьев», «белый колоссальный ствол березы, лишенный верхушки... как правильная мраморная сверкающая колонна; косой остrokонечный излом... вместо капители» (VI, 112-113) и другие подробности создают образ древнего и вечного «храма природы» без человека (ср. изображение древнегреческого храма во фрагменте «Женщина»). На этом фоне дом Плюшкина, загроможенный «множеством всякой всячины» – в частности, знаменитой пыльной кучей хлама,

и его хозяин, утративший образ Божий, могут быть уподоблены заброшенному храму. Такими же «храмами» предстают в поэме и многообразные «мертвые души», и помещицьи усадьбы, и дома чиновников, и государственные учреждения (например, явно языческий «храм Фемиды» с плутуватыми «жрецами», начальствующим «Зевесом» и приносящими им «жертвы» просителями), и весь город N с его «бездельем», «сплетнями», «пустотой и бессильной праздностью жизни», и Петербург, да и вся государственно-бюрократическая машина Российской империи.

Заброшенный, пустой (или вовсе не построенный – так в комедии Гоголя «Ревизор»), разворованный, разоренный страстями собор символизирует и духовную опустошенность заблуждающихся, погрязших в пороках героев, и надежду на их грядущее духовное воскрешение, которое возможно, если каждый очистится, возродив «храм души» на неколебимой Вере в предвестии Высшего Суда. Созиданию «храма души» в «монастыре» России писатель посвятит «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). А в обеих сохранившихся редакциях 2-го тома «Мертвых душ» дом и деревню молодого героя Тентетникова как бы освещает сверху вознесшаяся «своими пятью позлащенными играющими верхушками старинная деревенская церковь. На всех ее главах стояли золотые прорезные кресты, утвержденные золотыми прорезными же цепями, так что издали, казалось, висело на воздухе ничем не поддержанное, сверкавшее горячими червонцами золото. И всё это в опрокинутом виде, верхушками, крышками, крестами вниз, миловидно отражалось в реке...» – и этому вторила «вспыхивавшая при солнечном освещении искра золотой церковной маковки» отдаленного селения (VII, 8-9).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / Н.В. Гоголь. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1949. Т. VIII. С. 25. Далее везде цит. по этому изд., указывая в круглых скобках том – римской цифрой, страницу – арабской. Везде в цитатах подчеркнuto мной. – В.Д.
2. Женщина // Литературная Газета. 1831. №4. От 16 января. Подпись: Н. Гоголь.
3. Гоголь Н.В. Арабески / Н.В. Гоголь. Изд. подготовил В.Д. Денисов. – СПб.: Наука, 2009. (Лит. памятники). – 512 с.
4. Булгаков С.В. Настольная книга для священно-церковно-служителей / С.В. Булгаков. – Вып. 4. – Изд. 2-е, испр. и доп. – Харьков: Тип. Губернского правления, 1900. – 1272 с.

5. Русский демонологический словарь / Автор-составитель Т.А. Новичкова. – СПб.: Советский писатель, 1995. – 640 с.
6. Воропаев В.А., Виноградов И.А. Комментарии // Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 9 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Русская книга, 1994. – Т. 1/2. – 496 с.
7. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя / Ю.М. Лотман. – Л.: Просвещение, 1980. – 416 с.
8. Сиповский В.В. Пушкин, жизнь и творчество / В.В. Сиповский. – СПб.: Тип. СПб. Товарищества печ. и изд. дела «Труд», 1907. – 620 с.
9. Виноградов Игорь. Повесть Н. В. Гоголя «Вий»: К истории замысла и его интерпретации / И.А. Виноградов // Гоголеведческие штудии. – Вып. пятый. – Нежин: Изд-во НДПУ, 2000. – С. 84-108.
10. Шульц Сергей. Миф о художнике в контексте нарративной двуплановости повести «Вий» / С.А. Шульц // Гоголеведческие штудии. – Вып. 5. – С. 122-142.
11. Гоголь Н.В. Миргород / Н.В. Гоголь. Изд. подготовил В.Д. Денисов. – СПб.: Наука, 2013. (Лит. памятники). – 570 с.

АННОТАЦИЯ

Денисов В. Д. Изображение собора в прозе Н. В. Гоголя

В статье говорится о метафоричности образа собора в творчестве Гоголя. Писатель по-разному интерпретировал этот образ как центр городского и деревенского пейзажа – в зависимости от особенностей изображения характеров своих героев, их времени и окружающего пространства.

Ключевые слова: творчество Н. В. Гоголя, «Вечера на хуторе близ Диканьки», сборники «Арабески» и «Миргород», поэма «Мертвые души», художественный образ собора.

SUMMARY

Denisov V. D. Image of the cathedral in Gogol's prose

The article refers to the metaphorical image of the cathedral in Gogol's works. The writer interpreted this image in different ways as the centre of the urban and rural landscape – depending on the features of the image of his characters, their time and the surrounding space.

Key words: Gogol's creativity, «Evenings on a Farm near Dikanka», the collections of «Arabesques» and «Mirgorod», the poem «Dead Souls», an artistic image of the cathedral.

С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

**ТРАДИЦИИ РОЖДЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ МИХ. ТАРКОВСКОГО
«ФАРТ»)**

В истории развития мировой литературы широко известен целый пласт художественных произведений, в которых представлен комплекс рождественской тематики и проблематики. Признанными шедеврами рождественской прозы являются произведения Ч. Диккенса и Г. Х. Андерсена, Э. Т. А. Гофмана и С. Лагерлёф, О. Генри и Дж. Родари, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, Н. С. Лескова и А. П. Чехова, Д. С. Мережковского и В. С. Соловьёва, В. Я. Брюсова и Л. Н. Андреева, А. И. Куприна и И. А. Бунина, Л. Чарской и Ф. К. Сологуба, И. С. Шмелёва и В. Волгина, А. П. Гайдара и С. Я. Маршака. Безусловно, традиции рождественской прозы в творчестве зарубежных и русских писателей претерпевают свои изменения. Так, например, по наблюдениям исследователя жанра Х. Барана, русские модернисты на рубеже XIX-XX веков стали меньше учитывать уже сформированный жанровый канон, обратились к новым сюжетам, обновили традиционные схемы, использовали различные источники, в том числе и нехристианские [1, с. 18]. В первой половине XX века элементы жанров календарной литературы, как правило, авторы использовали для выражения политических идей, и, соответственно, способствовали актуализации социально-политической проблематики в произведениях, посвященных рождественским праздникам. По-своему прочитывают евангельские сюжеты и современные авторы. В современной русской литературе активно разрабатывается тема Рождества, рождественского чуда и рождественского преображения человека. Так, читателю хорошо известна рождественская проза Людмилы Петрушевской, Олеси Николаевой, Алексея Варламова, Натальи Ключарёвой, Марины Палей, Майи Кучерской, Натальи Рубановой, Евгения Шкловского и других.

В отечественном и зарубежном литературоведении изучением проблематики и поэтики рождественской прозы занимаются многие исследователи (Е. В. Душечкина, В. Н. Захаров, П. Н. Толстогузов, И. И. Московкина, И. А. Есаулов, О. А. Лекманов, С. И. Зенкевич, С. Ю. Николаева, Т. Н. Козина,

О. Н. Калениченко, И. А. Казанцева, М. А. Кучерская, О. Г. Третьякова, А. В. Подгорская, М. И. Бондаренко, Н. В. Самсонова, Г. Г. Рамазанова, Т. Н. Шевелёва и другие), но очевидным является и то, что появляющиеся сегодня такого рода произведения требуют своего осмысления. Так, скажем, опубликованная в 2017 году в журнале «День литературы» повесть Мих. Тарковского «Фарт. Рождественская повесть» является, на наш взгляд, типичным и одновременно новаторским примером рождественской прозы в пространстве современной русской литературы.

Итак, как правило, рождественский рассказ или повесть имеют свои канонические признаки: такая проза характеризуется преобладанием христианско-нравственной проблематики, направлена на осмысление судьбы и поведения, мыслей и поступков героев, ориентированных на евангельские заповеди. В традиционной рождественской прозе обязательно наличие каких-либо чудесных событий, влекущих за собой духовное прозрение и перерождение героя. Как правило, в произведениях о Рождестве и рождественских днях появляется архетипический образ ребёнка, вписанный в контекст целого комплекса христианских мотивов, образов и символов. В ракурсе этих представлений о специфике рождественской прозы мы предпримем попытку проанализировать рождественскую повесть «Фарт. Рождественская повесть» Мих. Тарковского.

Сюжетное повествование в произведении Мих. Тарковского выстраивается вокруг рождественских дней и сопровождается описанием чувств и переживаний героя, связанных с рассуждениями о своём месте в мире, своём предназначении, праведности / неправедности поступков, справедливости и искренности в вере.

Герой – писатель Баскаков – решает задавать себе судьбоносные вопросы, ответ на которые может самому герою и не понравиться. Но необходимо признать, что боязнь честного ответа не останавливает героя. Он готов к приговору: «Вот для меня Православие неотделимо от России... А вдруг я шёл в Церковь только ради Русского мира? А не ради Бога... в чистом виде?» [5, с. 41]. Во время исповеди отец Лев подсказывает герою путь, по которому можно вырваться из сомнений и безверия, рассказывая импровизированно рождённую притчу о том, что каждый человек должен нести свой крест и иметь свою меру испытаний: «У нас в монастыре <...> одна замечательная барышня, жившая трудницей, катала тяжёлые чурки, и новоприбывший галантный господин бросился ей на выручку. <...> А она ему знаешь, что сказала? „спаси Господи, это моё. Ну а хотите

помочь – так помолитесь за меня”» [5, с. 41]. Признания Баскакова на исповеди – это, по сути, вопросы, которые он пытается себе задать и на которые он уже, собственно, готов услышать любые, даже нелепые, ответы. Ему достаёт смелости формулировать вопросы: «Гордыня, батюшка, писательская заедает. Люблю говорить бесконечно о своих достижениях. Когда выпадает слава – питаюсь ею» [5, с. 41]. Испытания, которым подвергается герой, сопровождаются осознанием личностной почти катастрофы. Баскаков чувствует размывание и убывание в себе цельности («Чем большую глубину стараюсь придать героям, тем меньше глубины оставляю себе самому, своим поступкам, вообще перестаю *поступать* и всё меньше участвую в жизни, живу в каком-то оцепенении. Правда. Мысли в глуби, а сам-то наверху где-то, как плёнка полиэтиленовая» [5, с. 41]) и сопротивляется этой ситуации. Сопротивление сказывается, в первую очередь, в озвучивании своих сомнений.

Интересно, на наш взгляд, и то, что сомнения, мучающие героя, усугубляются окружающими его людьми. Так, его старый друг Ёж – Серёжа Шебалин в течение многих лет провоцировал Баскакова на вполне адекватную реакцию, выставляя Игоря в смешном и глупом свете перед приятелями. Однако Баскаков на провокации не поддавался, терпеливо сносил насмешки и розыгрыши, смиренно прощал Ежу даже издевательские надписи, выложенные ветками или расписанные пивом на асфальте. Смирность, даже, снисходительность, добродушие Баскакова достигло своей высшей точки в тот момент, когда «А потом вдруг – как звук убрали, и мы смотрим друг на друга. И я вижу его красные веки толстые, и эти глаза набрякшие, разъезжающиеся, будто они... упали, с краёв обвисли, но всё равно – глаза. Язык что угодно молоть может, а глаза не обманут. И я гляжу в них и спрашиваю: „Ну ты как, Серёг? ”. А он говорит немножко нараспев и совсем не по-боевому, не по-ежиному: „Всё хо-ро-шо. Всё бу-дет хо-ро-шо”. И я смотрю в эти обвисшие глаза и всё внутри рвётся: „Прости меня, братка, прости! Ну как? Ну как мне тебя спасти!? Было б на войне – на руках вынес бы! Иль полегли бы оба! А сейчас – как помочь? Если ты даже сам себе помочь не хочешь! Сколько уж всего переговорено. Ну как? Как?! Да что же за горе-то!” И я смотрю в эти глаза и погибаю, каменею, молчу, и всё больше и больше в этом молчании лжи и предательства. А в глазах его чёрным по белому: „Пристрели меня! Или без войны тащи...”» [5, с. 39]. И все возмущения от недовольства поведением Ежа растаяли. Баскаков «каменеет и молчит», чувствует себя виноватым от того, что не уберёт друга от пропасти. Итог истории Ежа

подводит сам Баскаков и кается. Не случайным, на наш взгляд, является тот факт, что композиционно часть повести «Вид из космоса» автор располагает перед исповедью героя. Таким образом, покаяние (хотя и без упоминания Шебалина) во время исповеди накануне Рождества «готовит» героя к перерождению, к чуду.

Как было отмечено выше, традиционный рождественский рассказ должен содержать рассуждения о вечном и сиюминутном, о правильности избранного героем пути, соответствии мыслей и поступков героя христианским поведенческим канонам. Для решения такой творческой задачи автор обращается к различным художественным средствам. Так, например, характерной особенностью поэтики повести «Фарт. Рождественская повесть» является её кинематографичность, которая определяется по некоторым характерным признакам, пришедшим в литературу из искусства кино.

Мих. Тарковский выстраивает особенную визуальную стратегию, при которой визуальное и словесное дополняет друг друга, а картина мира выстраивается как видимая картина. Герой повести в канун рождественских праздников принимает решение с женой Леной отправиться в монастырь к отцу Льву на исповедь. Дорога к храму оказывается для Баскакова тернистой, отягощённой многоэтапной историей с приобретением-продажей его незаконно существующего автомобиля, сложно выстраиваемыми отношениями с друзьями и с самой женой, ссорой, аварией и примирением... В конце концов в рождественскую ночь очищение души героя происходит, наступает умиротворение, Баскаков получает ответы на свои вопросы, вызванные сомнениями в правоте и справедливости своих поступков, правомочности принятых им бытовых или глобально творческих решений. Этот непростой путь героя автор сопровождает зрительными картинками, характеризующими состояние Баскакова: «Он приблизил лицо к стеклу: темно, только звезда еле шевельнулась в мёрзлом воздухе, и показалось – вот-вот замрёт, завязнув, не провернув мерцающего зеркальца. Он вышел в коридор, бурая в рябь железная дверь с заиндевевшими, ворсисто-белыми болтами выпустила его во двор. <...> Морозно-рассеянным светом розовел восход и сизо стелилась понизу долина Чауса. Вдали за незримой Обью еле различимо дымил трубами Новосибирск. Клубы эти Баскаков хорошо знал. Если к ним подъехать, они восставали громадно и нависали гигантскими монументальными формами, освещёнными рыжеватым солнцем. От их каменной неподвижности охватывало задумчивостью, какой-то зимней

углублённостью и ощущением, что можно наконец разглядеть время в упор. Что время это больше не сносит течением, и его судьба на твоих плечах» [5, с. 28-29].

В другом случае, например, в момент, когда Баскаков решительно отправился искать свою жену, не зная и не понимая, где и как это нужно делать, его состояние сопровождается описанием непогоды, сквозь которую необходимо пробраться к свету, вырваться из плена заблуждений: «На трассе задувал очень сильный ветер. Где дорога возвышалась над полем, снежные потоки переливали асфальт особенно гибко и текуче. Слоистотуманную ткань будто перетягивали через трассу и натяг этого жидкого дыма был необыкновенно тугим и одушевлённым. Мутно-молочные струи змеино изгибались на взъёме и спуске. Их набрасывало на лобовое стекло мутной толщей, тенями, сумерками, в которых меркла окрестность. Когда машина прошивала несколько струй, аж рябило в глазах. На снежном фоне струи не было видеть и, казалось, они нарождались только рядом с трассой, ради неё» [5, с. 75]. Таким образом, мы можем наблюдать процесс визуализации переживаний героя, его размышлений и, как итог, принятия того или иного решения. Так, в указанном эпизоде визуальная стратегия выстроена за счёт разворачивающейся параллели с описанием зарождающейся метели и метафорически нагнетает напряжение, в котором пребывает герой повествования.

В повести «Фарт. Рождественская повесть» мы можем наблюдать ещё одну характерную для поэтики кинематографа черту – обращение к стоп-кадру. Но, обратим внимание на то, что стоп-кадр в этой повести – относительный. Это не застывшая в повествовании сцена, не «зависший» кадр. Стоп-кадр у Мих. Тарковского – это застывшая картина в памяти героя, обязательно зрительно закреплённая и завершённая: «Баскаков читал в пол-оборота, и поглядывал на Лену, видел, как двигалась её голова, когда она говорила. И как отец Лев, улыбаясь, склонялся к ней и тоже говорил, то глядя на неё, то озирая храм. А потом накрыл ей голову плотной и будто твёрдой епитрахилью, приложил ладонью и, сняв освободительно плат епитрахили, кивнул на Евангелие. Лена поцеловала Евангелие и крест и отошла сначала быстро, а потом медленно, сбавив шаг и описав задумчивый полукруг» [5, с. 40].

Обратимся к уже рассмотренному в другом ракурсе примеру, когда отец Лев рассказывает Баскакову о том, как одна из трудниц в монастыре «катала тяжеленные чурки, и новоприбывший галантный господин бросился ей на выручку. <...> А она ему знаешь, что сказала? „спаси Господи, это моё.

Ну а хотите помочь – так помолитесь за меня”» [5, с. 41]. Следующий раз картина зрительно фиксируется уже самим Баскаковым: «...Извечные горожанки-трудницы перекатывали огромные тополёвые чурки... При всей *знакомости картины* (выделено нами. – С. К.) она казалась блёклой, потому что перед глазами стоял яркий, будто резакom врезанный, оригинал. Такая же погода. Ветер с мороза закручивает меж монастырскими высокими стенами гостиницей. Хрупкая трудница в красной куртке с капюшоном склоняется к чурке. Длинная чёрная юбка, узко обхватывающая ноги, фигура, изгибающаяся неловко и тонко в коленях, нетвёрдо ступающие сапожки. Оливково-зелёная, бугристая чурка, с сучком в глазке бугра. За сучок липко цепляется чёрная полушерстяная юбка. „Миленькая, вы ж надорвётесь. Давайте я...” Трудница быстро оборачивается: „Не надо, это моё. А если хотите помочь помолитесь...” „За рабу Божию?.. ” – „...Елену”, – негромко говорит трудница, глядя серыми глазами в розоватых веках, будто надутых ветром, и улыбается вдруг беспомощно и ясно» [5, с. 77]. Автор при помощи стоп-кадра фиксирует точку «из личной жизни» героя, по-видимому, с целью создания некой матрицы, системы координат, в которой выстраиваются рассуждения Баскакова. Они наслаиваются на уже существующий опыт жизненных выводов. Иными словами, благодаря фиксированному в памяти стоп-кадру герой психологически и эмоционально «подготовлен» к осознанию личной ответственности за свою жизнь в канун главного праздника – Рождества Христова.

В повести Мих. Тарковского мы можем наблюдать обращение и к такому кинематографическому приёму, как монтаж. Как известно, под монтажом в литературе понимается «в широком смысле: соположение разнящихся по предметной отнесенности, структуре или генезису элементов текста» [4, с. 130]. Как подчёркивает А.А. Фаустов, в литературе может использоваться «кинематографическая техника разбивки изображаемого на отдельные разнородные «кадры» и их «склеивания» [4, с. 130]. В то же время, как отмечал А.А. Фаустов, принцип монтажа может использоваться для создания определённого ритма повествования, а техника монтажа используется при конструировании в целом произведения. Так, в повести «Фарт. Рождественская повесть» отдельные зарисовки-главки выстроены, на первый взгляд, даже хаотично: «Напильники», «Грязью замазал», «Вид из космоса», «Исповедь», «В стирку», «Редколлегия», «Сор из избы», «Остановка», «Ванино поле», «Якорь». Но при пристальном рассматривании последовательности главok становится понятным, что почти притчевые истории, выстроенные иногда не

по хронологии, с ретроспекцией, «подводят» героя к исповеди, покаянию и перерождению – чуду появления очищенного от грехов человека, в параллели с Рождеством Христовым. Таким образом, мы можем наблюдать, так называемое, «направленное (целевое)» [7, с. 355] движение при монтаже главок, выполняющее сюжетообразующую функцию.

Монтаж в данном случае играет роль скрепы разновременных и разноуровневых событий в жизни Баскакова, которые подводят его к очищению. Путь – от грешников к праведникам, к пониманию правды жизни и творчества («Искра какой-то единой, единственной правды» [5, с. 82]). И, наконец, герой приходит к «якорю» – вере, не ради моды («Вот для меня Православие неотделимо от России... А вдруг я шёл в Церковь только ради Русского мира? А не ради Бога... в чистом виде?» [5, с. 41]), а потому что начинает ощущать, «когда якорь под тобой» [5, с. 83], когда понятно, что женщина – хранительница, а мужчина – защитник, когда ясен ориентир – «Так и пойдём. Как шли» [5, с. 83] к прославлению чуда Рождества Христова.

Технику монтажа мы наблюдаем и в отдельно взятой главе «Редколлегия», состоящей из вымышленных и реальных (в контексте развёрнутого художественного мира) литературных оценок творчества самого героя писателя Баскакова. Собранные в одной главе, воспроизведённые Баскаковым для своей жены, они, поначалу, воспринимаются даже как розыгрыш. Но «смонтированы» они таким образом с единственной целью – подвести читателя к интерпретации говорящего названия, смысловой доминанты повести, к пониманию сущности «фарта» для ищущего истину человека. Параллелью звучит история из баскаковского рассказа «Фарт» о том, как россомаха разорила ловушки охотника, перепятала соболей и, тем самым, невольно сохранила добычу для охотника от «работяг-экспедишников», которые хотели поживиться чужим добром.

О чём эта параллель? В чём смысл инкорпорации вставного сюжета в повести? Добыча охотника – честная, это его правда. Так, и Баскаков, в ответ на вопрос отца Льва, верил ли он, как начинающий писатель, в свою авторскую правду, отвечает утвердительно: «Ты, когда писать начинал и ничего не получалось, верил, что ты уже писатель? Что уже там? В литературной вечности? Хоть ничего не умеешь. Верил? – Верил, батюшка, – с жаром сказал Баскаков, – сквозь всё верил. <...> – И тебя ничто не могло ни остановить, ни поколебать... А тут-то в чём дело? Господь сказал – будьте как дети. Отец ребёнка подбрасывает вверх и ловит. И тому в голову не придёт, что его уронят. Маловерие – это недоверие. Ты не доверяешь тому,

кто тебя... – Подбрасывает... <...> Подбрасывает... Судишь по своей слабости» [5, с. 40-41]. Автор приводит своего читателя к единственно возможному выводу – не нужен фарт, не нужна удача, нужна вера в правильность своих действий.

Углублению и актуализации идейно-смыслового содержания повести Мих. Тарковского способствует ещё один приём кинематографической поэтики – смена крупного и дальнего планов повествования. Авторское обращение к такому средству художественной выразительности позволяет охарактеризовать произведение как кинематографически окрашенное. Автор «переключает» читателя с сиюминутного, повседневного на проблематику вечного, вселенского значения: рассматриваемая ситуация отношений с женой, другом Ежом, напильниками (продавцами-покупателями машины и т. д.) контрастирует с, как говорит автор, «видом из космоса», осмыслением человеческого бытия. Такое «переключение» соотнесено писателем с разворачивающейся визуальной стратегией и соответствует авторскому замыслу – показать, как суэта и повседневность может отвлекать человека от главного. Главными же в жизни должны, по-прежнему, оставаться вера, справедливость, забота о ближнем, стремление к поискам настоящей правды, которая, в свою очередь, находится где-то на пересечении правды жизни и правды искусства: «Правда литературы и правда жизни – они как два провода, и им пересекаться нельзя. Хотя бывает, литературная правда ослабнет и спикирует к жизненной. И тут замыкание! Пробой поля! Искра какой-то единой, единственной правды. И она будто окно прожжёт, и что-то смертельно-личное – станет вдруг образом» [5, с. 82].

Отметим, что в произведении, сюжет которого разворачивается в рождественские дни, каждый используемый автором приём кинематографии имеет свою смысловую наполненность, играет роль фиксации того или иного состояния героя, наталкивает читателя на рассуждения, призванные обнажить актуальность философской и бытийной проблематики, которая, в свою очередь, отражает «высокое идейное и нравственное достоинство художника, который часто совмещает в своём лице и описывающего и описываемого, врача и больного» [3, с. 371] и, соответственно, характеризует эстетику писателя. Элементы поэтики кинематографии в повести Мих. Тарковского расширяют возможности авторской акцентуации на идейно-смысловом содержании повествования, подчёркивают динамический характер словесного искусства и усиливают степень эстетического воздействия на читателя. Решение этой эстетической «сверхзадачи» обеспечивается обращением писателя к специфическим свойствам

искусства кинематографии, поскольку, по Ю.Н. Тынянову, «движение в кино существует либо как *мотивировка ракурса* точкой зрения движущегося человека, либо как *характеристика* человека (жест), либо как *изменение соотношения* между людьми и вещами: приближение и отдаление от человека (вещи) определенных людей и вещей, т.е. движение в кино существует не само по себе, а как некоторый смысловой знак» [6, с. 326]. Мих. Тарковский рассматривает каждый поворот сюжета, каждую художественную деталь в повествовании как знак, как повод остановиться герою и задуматься. А миссию дешифровки знака, его интерпретации писатель возлагает на читателя. Так, следуя за рассуждениями Ю.М. Лотмана о проблемах киноэстетики, можно спроецировать задачи кинематографа на эстетические и философские задачи, которые ставит перед своим читателем Мих. Тарковский: «... Мало зафиксировать жизнь – надо её расшифровать» [3, с. 368].

Итак, предложенная нами попытка проанализировать произведение Мих. Тарковского «Фарт. Рождественская повесть» демонстрирует, на наш взгляд, то, что эта повесть органично вписывается в традиции создания рождественской прозы, но, в то же время, несёт на себе отпечаток «осовременивания» её поэтики средствами кинематографических приёмов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Х. Дореволюционная праздничная литература и модернизм // Баран Х. Поэтика русской литературы XX века. – М.: Прогресс Универс, 1993. – С. 294–328.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред. А.Н. Николюкин; Ин-т науч. информ. по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.
3. Лотман Ю.М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб., 1998. – 704 с.
4. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
5. Тарковский М. Фарт. Рождественская повесть / М. Тарковский // День литературы. Журнал русских писателей. – 2017. – № 2. – С. 22–83.
6. Тынянов Ю.Н. Об основах кино // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов // Подг. изд. и комментарии Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. – М.: Наука, 1977. – 574 с. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino4.htm> (01.09.2018).

7. Фарино Е. Введение в литературоведение : Учебное пособие / Ежи Фарино. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А. Традиции рождественской прозы в современной русской литературе (на материале повести М. Тарковского «Фарт. Рождественская повесть»)

В статье предпринята попытка соотнести повесть Мих. Тарковского «Фарт. Рождественская повесть» с традицией создания рождественской прозы. Автор выявляет ценностные ориентации христианского Рождества, отражённые в произведении жанрового канона «рождественской повести» посредством сохранения рождественской идеи. В статье рассматривается архитектурная структура произведения.

На материале повести демонстрируется поэтологическое разнообразие индивидуального стиля писателя, выявляемое при анализе кинематографических приёмов, использованных автором.

Ключевые слова: рождественская проза, традиция, сюжет, поэтика кинематографичности, визуальная стратегия, монтаж, стоп-кадр.

SUMMARY

Kochetova S. A. Traditions of Christmas prose in modern Russian literature (on the basis of M. Tarkovsky's «Luck. A Christmas tale»)

The article presents an attempt to correlate M. Tarkovsky's «Luck. A Christmas tale» with the tradition of creating Christmas prose in modern Russian literature. The author singles out the values ordering Christmas as reflected in the canonical work of the genre «Christmas tale» through preservation of the Christmas idea itself. Special regard is given to the architectonical structure of the work under consideration.

The material of the tale makes it possible to demonstrate the poetological diversity of the author's individual style, which becomes obvious in the course of considering the cinematographic devices employed by the author.

Key words: Christmas prose, tradition, plot structure, poetics of cinematographicity, visual strategy, editing, freeze frame.

*С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР),
Л.Е. Чернякова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

**К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА
ДОН ЖУАНА В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ М. ФРИША «ДОН ЖУАН,
ИЛИ ЛЮБОВЬ К ГЕОМЕТРИИ»)**

Проблемой культурологического мифа в искусстве и в литературе интересовались многие исследователи. Так, широко известными являются труды А. Ф. Лосева, Э. Кассирера, Л. Леви-Брюля, К. Г. Юнга, К. Леви-Стросса и других. В мировой культуре существует немало вариантов разработки тех или иных культурологических мифов, которые нашли своё воплощение, например, в сюжетах литературных произведений. Одной из наиболее интересных литературоведческих проблем, на наш взгляд, является изучение трансформации и интерпретации образа Дон Жуана в творчестве немецких писателей, что позволяет проследить типологию трактовки образа, его функций и роли в произведениях.

Примечательным в этом отношении является творчество Эрнста Теодора Амадея Гофмана, Кристиана Дитриха Граббе, Макса Фриша, Петера Хандке, Эдена фон Хорвата. Их произведения показывают нам, как изменился со временем образ Дон Жуана, как на него влияют идеи, царящие в социуме в ту или иную эпоху, моральные принципы и общественные правила. Творчеству упомянутых писателей посвящены работы таких исследователей, как Л. М. Ф. Амусина, В. Е. Багно, К. Д. Бальмонта, А. Н. Веселовского, Д. В. Затонского, А. Е. Нямцу, Я. В. Погребной, А. А. Смирнова и др. К сожалению, не все особенности поэтики произведений о Дон Жуане изучены. В частности, нет работ, рассматривающих эволюцию образа Дон Жуана в немецкой литературе XIX-XX веков. Этим фактом и обусловлена попытка представить в статье некоторые наблюдения, касающиеся изменений в трактовке образа Дон Жуана в немецкой литературе XX века на примере пьесы М. Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии».

Сюжет о Дон Жуане всегда был популярен в мировой литературе с момента появления этого образа в XII веке, но спустя время он менялся в связи с запросами общества. Начиная с произведения Тирсо де Молина «Севильский озорник и

Каменный гость» образ Дон Жуана имеет достаточно устойчивые признаки: самодовольный и чрезмерно самоуверенный человек, ведущий безнравственный образ жизни, попирающий моральные устои и за это осуждаемый общественным мнением. В вариантах интерпретации образа Дон Жуана из средневековой легенды в традиционном ключе этот образ «не нуждался» в описаниях сопутствующих ему персонажей, так как он практически не «вписывался» в общество, выпадал из социума.

Позже этот образ и связанная с ним история переросла в миф и стала использоваться авторами с различной философски обусловленной целью. Так, например, в XII веке в образ Дон Жуана была заложена характеристика героя, которая должна была натолкнуть читателей на размышления о своей жизни, поведении, религиозных взглядах. В образе воплощены черты и характеристики богохульников, соблазнительей, лжецов, лицемеров, грешников, которых все равно ждет небесная кара и расплата за многочисленные грехи.

В литературных произведениях эпохи романтизма представление о данном образе меняется. «Вечный» образ становится полностью зависимым от его окружения – образ Дон Жуана проявляет себя через систему персонажей. Другие персонажи выполняют функцию опосредованного выражения авторского видения центрального персонажа. Дон Жуан в немецкой литературе XIX-XX веков – пример героя, судьбу которого решают обстоятельства. При моделировании «возможного мира» индивидуально-авторской версии любого «вечного» сюжета немалое значение приобретает пространство общества, благодаря которому образуются определенные коммуникативные схемы, в рамках которых существует главный герой (или герои) произведения. Герой произведений – Дон Жуан – в большинстве случаев выступает своеобразным «зеркалом», которое отображает жизнь общества. В герое сконцентрированы и обобщены духовные, нравственные и социальные черты представителей общества. Основная роль «вечного» образа Дон Жуана – сливаться с любой средой, даже, казалось бы, неожиданной.

С помощью образа Дон Жуана в ту или иную эпоху авторы могли пропагандировать социально значимые нормы для общества. Например, этот образ у Э. Т. А. Гофмана символизирует собой изобличение порочности, но эти же преступления вызваны жаждой отомстить миру за его ничтожество. У Дж. Г. Байрона образ Дон Жуана немного смягчается и из порочного человека Дон Жуан превращается просто в ветреного повесу. Он становится, скорее, героем моды. А в поэме «Намуна» А. де Мюссе Дон

Жуан ищет идеал в женщине, но каждая новая женщина – это не приближение к идеалу, а разочарование в нем. Идея романтической философии проявляется в произведении в том, что между идеалами и действительностью существует бездна, которую человеку никогда не преодолеть.

Таким образом, можно констатировать, что обращение к образу Дон Жуана обусловлено стремлением авторов полнее изобразить философские и социально-нравственные понятия и поступки в обществе, указать на человеческие недостатки или, наоборот, оправдать их. Как было отмечено выше, в немецкой литературе темы «севильского распутника» касались многие писатели, которые внесли колоссальный вклад в разработку образа Дон Жуана.

Образы Дон Жуана в немецкой литературе отличаются от образов авторов других национальных литератур. В немецкой литературе Дон Жуан имеет более отстраненный характер, он остепеняется в своём поведении по отношению к женщинам. Такого героя можно увидеть в произведениях Э. фон Хорвата и Макса Фриша. В их произведениях образ Дон Жуана становится «зеркальным», не он ищет в женщинах утеху и познание идеала, а женщины – в нем. У Э. фон Хорвата в его пьесе «Дон Жуан возвращается с войны» показан процесс эмансипации женщин, и, как следствие, роль женщины в обществе кардинально меняется, женщина сама вправе выбирать свою судьбу, выбирать спутника и решать жизненные вопросы.

Ещё один вариант интерпретации образа Дон Жуана разрабатывает М. Фриш в пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии». В своём произведении М. Фриш пытается убедить читателя в том, что Дон Жуан стал жертвой досужей молвы, представляющей его распутником. Окружающие люди придумали Дон Жуану эту роль, противиться которой он не мог, потому что не хотел огорчать «честных» людей. По замыслу автора, герой имеет совершенно иной характер и ведёт иной образ жизни. Дон Жуан у М. Фриша – это новый герой, который в значительной степени отличается от его «предшественников». Его не особо интересуют пиры, женщины. И единственным предметом его увлечения становится геометрия. Даже после того, как влюбленная в него девушка, не дождавшись встречи с ним, кончает жизнь самоубийством, Дон Жуан все равно остается верен своему любимому делу – геометрии.

В отличие от Тирсо де Молино и Мольера, в произведениях немецких авторов активно трансформируется сюжет о Дон Жуане и его похождениях. Так, в произведениях о Дон Жуане в период XIX и XX веков меняется состав персонажей. В произведениях

немецких авторов систематических можно различить основные три образа, которые составляют целостную систему образов и формируют, в целом, сюжетную линию: образ Дон Жуана, образ покинутой женщины (или женщин) и образ слуги Дон Жуана. В новелле Э.Т.А. Гофмана «Дон Жуан» всего два главных героя – это Донна Анна и рассказчик. В произведении П. Хандке главными героями выступают сам Дон Жуан и его безымянный слушатель. А в пьесе Э. фон Хорвата «Дон Жуан возвращается с войны» действуют один Дон Жуан и тридцать пять женщин. В пьесе М. Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» – шестнадцать действующих лиц. Главными героями являются Дон Жуан, его друг Дон Родериго, командор Севильи Дон Гонсало и Донна Анна, его дочь. Кроме этого, активно взаимодействуют в пьесе Тенорио, Донна Эльвира и Дон Родериго.

Образ Дон Жуана в пьесе М. Фриша заметно отличается от образа, используемого у Тирсо де Молино. Дон Жуан у М. Фриша никогда не имел дела с женщинами. Его интересуют только шахматы, в которые он играет даже в публичном доме. Он любит точные науки – геометрию. А также считается героем Кордовы, так как он измерил вражескую крепость в крестовом походе. Дон Жуан обладает ярко выраженным нарциссизмом. В любви он видит только отрицательные стороны, считает ее опьянением, опутывающим дух. Он труслив. Однако после смерти Донны Анны он ничего и никого не боится. В четвертом акте Дон Жуан окажется тем, кем его считали обычно – большим соблазнителем. Причем, не до конца понятно, соблазнил он или они его.

Дон Жуан придумывает свою смерть, исчезновение, чем желает, собственно, обмануть теперь всех – женщин, церковь, себя. Он инсценирует нисхождение в ад и уходит. В последнем акте Дон Жуан показан как человек, достигший своей цели. Он своей инсценировкой убедил людей, что его больше нет в живых. При этом сам прячется в имении герцогини Родонской, являющейся его женой, и посвящает себя геометрии.

Рассмотрим, как «прочитывает» автор образ Дон Жуана сквозь призму его восприятия другими героями. Так, например, Миранда говорит о том, что влюблена в Дон Жуана, описывая его Селестине как необычного и прекрасного человека. Миранда уже встречалась с Дон Жуаном, влюблена в него и желает выйти за него замуж. Селестина не верит в любовь. Она пытается вразумить девушку и доказать ей, что ее работа не предполагает влюбленностей.

Если говорить об отличии образа Дон Жуана у М. Фриша от образа, разработанного, например, у Тирсо де Молино и Мольера, то следует отметить, что со временем, в связи с изменениями

в социальной среде, образ Дон Жуана значительно изменился. Так, в «Севильском обольстителе» и «Каменном госте» он выступал в роли женского соблазнителя, лицемера, убийцы и грешника, а в современном варианте интерпретации образа Дон Жуан кардинально меняется. В анализируемой пьесе данный образ приобретает уже совершенно иные характеристики: его не интересуют женщины как развлечение или познание идеала, он не завоевывает сердца, не ищет выгоды в женитьбе и даже избегает, в некотором смысле, встреч с женщинами. Итак, в пьесе М. Фриша Дон Жуана не интересуют женщины. Его единственное увлечение и настоящая любовь – это геометрия. Ему больше по душе вычисления, логика и точные науки. Так, например, из монолога Миранды мы узнаем, чем занимается Дон Жуан, когда изредка появляется в известном публичном доме лишь с одной целью – поиграть в шахматы с девушками. Его сила воли и любовь к делу поражает девушку. Она влюбляется не в красивого мужчину, а в того человека, который обладает смелостью и желанием нарушить сложившиеся устои.

Характерным для описания Дон Жуана является диалог между Тенорио и Отцом Диего. Тенорио жалуется на сына. Он рассказывает, как его сын холоден сердцем, о том, что в свои двадцать лет он не знает и не хочет знать женщин. Отца это возмущает, ведь он растил всю жизнь продолжателя своего рода, но ему никак не удается понять сына. Тенорио не может свыкнуться с мыслью, что его сына не привлекают женщины, в то время, когда отец тратит много денег на него. Он поражен открытостью сына, поскольку тот не скрывает, что влюблен в науку больше, чем в женщин.

По замыслу автора, Тенорио всё же решает женить сына. Это происходит совершенно случайно. В одном из военных походов на Кордову участвовал и Дон Жуан. Задача отряда состояла в необходимости узнать длину крепости противника. Справиться с этой задачей никто не мог, но Дон Жуан путем геометрических вычислений назвал точную длину, чем очень поразил командора Севильи Дона Гонсало. Об этом мы можем узнать из диалога Дон Жуана и его друга Дона Родериго, в котором Дон Жуан, не обладая честолюбием, говорит о том, что узнать точные вычисления было не трудно, но, к сожалению, те, кто был с ним в походе, преувеличивают его возможности, что они не понимают, как он смог это сделать, и не поняли бы, если бы Дон Жуан показал им, потому что они необразованны в достаточной мере. И после того, как Дон Жуан помог добыть нужную информацию в крестовом походе на Кордову, командор Дон Гонсало вознаградил его. Командор был счастлив иметь в своих рядах такого умельца в

расчетах. Он решил, что этот молодой человек будет достойной парой его дочери и пообещал по возвращении из похода выдать замуж за Дон Жуана свою дочь.

Зная, что образ Дон Жуана изменился, а сам герой «по-иному» относится к женщинам и их вниманию, мы можем наблюдать, как Дон Жуан пытается избежать женитьбы. Он не появляется на церемонии собственной свадьбы, а гуляет у пруда, где встречает молодую девушку, которая также прячется от своего суженого, которого ей навязывает отец. Дон Жуан увлекается ею и, не узнав даже ее имени, не запомнив ее внешности, решает, что сбежит с ней из-под своего венца от предназначенной ему невесты Донны Анны. В итоге получается, что эта девушка оказалась самой Донной Анной, которая от страха перед женитьбой на незнакомом ей молодом человеке готова совершить не свойственный ей поступок. Но женитьба не случается, потому что Дон Жуан обвинен в соблазнении дочери командора.

Рассматривая отношение Дона Жуана к женщинам, стоит заметить, что герой остается верен своей любимой геометрии. Донна Анна погибает на пруду от того, что ее возлюбленный не приходит к ней в назначенное время, а влюбленная в него Миранда, впоследствии его супруга, остается на всю жизнь несчастной, потому что Дон Жуан не разделяет с ней чувства любви. Он остается с ней, скрывается от людей, но увлечён, по-прежнему, своим любимым делом – геометрией, а не супругой.

Отметим, что создание М. Фришем образа Дон Жуана осуществляется при помощи особенных речевых характеристик. Речь героя рассудительна, логична, не имеет романтического характера. Он прямолинеен и нелицемерен. Если он хочет что-то сказать, он не скроет этого, напротив, даже порой не понимает, что это выглядит грубо и безразлично. Так, иллюстрацией к данному тезису может служить диалог между Доном Жуаном и его другом Доном Родериго, в котором герои обсуждают сложившуюся ситуацию.

Образ Дон Жуана у М. Фриша приобретает более строгие черты. Он становится прагматичен, логичен, упрям, прямолинеен, честен, умен, начитан, сдержан. Как было отмечено выше, Дон Жуан не обладает чувством любви к женщинам, он заменяет это любовью к науке – геометрии. Его не интересуют физические, плотские утехы, он находит радость и вдохновение в умных речах, науке, шахматах, чем и покоряет сердца окружающих. М. Фриш в пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» представляет современнику новый тип мужчины – образованного, продуманного, прагматичного, сдержанного или вовсе безразличного по отношению к слабому полу.

Важно отметить роль второстепенных персонажей в пьесе. В образе верного слуги Дон Жуана и его друга выступает Дон Родериго. Он так же, как и Сганарель в пьесе А. Мольера, переживает о Дон Жуане, дает советы, беспокоится и предупреждает своего друга о неприятностях. Подчеркнём, что образ Дона Родериго достаточно традиционен по сравнению с образом его хозяина. Он остается таким же учтивым, заботливым и переживающим о друге-хозяине, участвует в сомнительных и авантюрных предприятиях, помогая, например, своему другу скрыться во время свадебной церемонии.

Следует отметить, что образ Дон Жуана у М. Фриша все-таки не лишён черт-«отголосков» классического для литературы предыдущих эпох образа. Дон Жуан М. Фриша имеет «налёт» поведения повесы, пользующегося расположением прекрасного женского пола. В пьесе Макса Фриша в четвертом акте повествователь говорит о том, что после гибели Донны Анны многие женщины были готовы выстраиваться в ряд и твердить, что у каждой из них есть претензии к Дон Жуану. Тем не менее, герой в пьесе желает избавиться от дурной славы и лишнего внимания к себе. Он разыгрывает представление на сцене со своим исчезновением и гибелью лишь для того, чтобы покончить с историей о том Дон Жуане, которого все считают распутным и безнравственным. Вместо схождения в ад, он скрывается в замке, женившись на графине, и до конца своих дней не появляется на людях во избежание огласки о его существовании.

Очевидно, что образ Дон Жуана у М. Фриша отличается от традиционной трактовки образа, характерной для литературной традиции предыдущих эпох. Вариант интерпретации «вечного» образа Дон Жуана в пьесе «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», несомненно, является значительным вкладом М. Фриша в расширение тематики, проблематики и поэтики развивающейся в XX веке немецкой литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапова Л. А. К проблеме интерпретации образа Дон Жуана в европейской драме XX века (Э. фон Хорват, Б. Брехт, М. Фриш) / Л. А. Агапова // Традиции и новаторство в зарубежном театре: Сб. науч. трудов. – Л.: Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, 1986. – С. 67 – 77.
2. Амусин М. Ф. Макс Фриш. Аналитик мечты [Электронный ресурс] / М. Ф. Амусин. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/5/am13.html

3. Багно В. Е. Расплата за своеволие, или Воля к жизни / В. Е. Багно // Миф о Дон Жуане. – СПб. : Изд-во Terra Fantastica, 2000. – С. 5 – 22.
4. Бальмонт К. Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе / К. Д. Бальмонт // Иностранная литература. – 1999. – № 2. – С. 181 – 183.
5. Веселовский А. Н. Легенда о Дон-Жуане / А. Н. Веселовский // Этюды и характеристики. – 2-е изд., доп. – М. : Изд-во Типография А. В. Васильева, 1903. – С. 43 – 79.
6. Гофман Э. Т. А. Повести и рассказы / Э. Т. А. Гофман. – М. : Худож. лит., 1967. – 775 с.
7. Граббе Х. Д. Дон Жуан и Фауст, трагедия в четырёх действиях [Электронный ресурс] // Х. Д. Граббе. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grabbe_h_d/text_1829_don-juan_i_fa..
8. Затонский Д. Лицо и маска / Д. Затонский // Иностранная литература. – 1975. – № 6. – С. 148–154.
9. Затонский Д. Проза Макса Фриша / Д. Затонский // Макс Фриш. Избранные произведения. В 3 т. – М. : Худож. лит., 1991. – Т. 1. – С. 5 – 33.
10. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : Монография / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
11. Нямцу А. Е. Легенда о Дон Жуане в мировой литературе : уч. пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 1998. – 84 с.
12. Погребная Я. В. О закономерностях возникновения и специфике литературных интерпретаций мифемы Дон-Жуан : автореф. дис канд. филол. наук. – М. : Моск. пед. гос. ун-т им. В. И. Ленина, 1996. – 19 с.
13. Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы: Образ Дон Жуана у Мольера / А. А. Смирнов. – М., Л. : Худож. лит., 1965. – 368 с.
14. Фриш М. Дон Жуан, или Любовь к геометрии / М. Фриш [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://knigosite.org/library/read/66122>
15. Хандке П. Дон Жуан (рассказано им самим) / П. Хандке. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006. – 100 с.
16. Івашина Т. М. Шляхи трансформації образу Дон Жуана в європейській драматургії ХХ століття / Т. М. Івашина // Вісник Львів. ун-ту. – 2004. – № 33. – Ч. 2. – С. 23 – 30.
17. Frisch M. Don Juan oder die Liebe zur Geometrie / M. Frisch. – Francke, 1976. – 121 S.
18. Kurze Geschichte der deutschen Literatur / Spiewok W. [u.a.]. – Berlin : Volk und Wissen, 1981. – 831 S.

19. Marshall M. Gedanken zu Ödön von Horváths «Don Juan kommt aus dem Krieg» / M. Marshall // Armin Arnold / C. Stephen Jaeger. – Literatur-, Sprach- und Rezeptionsanalysen, Herisau, 1987. – S. 130.
20. Rutschky M. Freud und die Mythen / M. Rutschky // Bohrer K. H. Mythos und Moderne / K. H. Bohrer. – München, 2007. – S. 217–241.

АННОТАЦИЯ

Кочетова С. А., Чернякова Л. Е. К вопросу о поэтике создания образа Дон Жуана в немецкой литературе XX века (на материале пьесы М. Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии»)

Статья посвящена изучению истории возникновения и разработки образа Дон Жуана в немецкой литературе в контексте бытования «вечных» образов и «вечных» сюжетов в мировой культуре. Основное содержание статьи составляет рассмотрение специфики использования образа Дон Жуана в произведении М. Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии». В данной работе авторы проследили историю появления в мировой культуре образа Дон Жуана, а также описали особенности интерпретации и трансформации данного образа в анализируемой пьесе.

Ключевые слова: культурологический миф, «вечный» образ, интерпретация, Дон Жуан, немецкая литература XX века.

SUMMARY

Kochetova S. A., Cherniakova L. E. On the issue of poetics of creating the image of Don Juan in German literature of the XXth century (on the basis of Max Frisch's play «Don Juan or the Love of Geometry»)

The paper deals with the historical study of origin and development the image of Don Juan in German literature in the context of «eternal» images и «eternal» subjects existing in the world literature. The authors focus their attention on considering specific application of the image of Don Juan in Max Frisch's play «Don Juan or the Love of Geometry». Special regard is paid to tracing down the origin of the image of Don Juan in the world literature along with describing peculiarities of interpretation and transformation of the given image in the play under analysis.

Key words: culturological myth, «eternal» image, interpretation, Don Juan, German literature of the XXth century.

*В.В. Федоров,
К.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ ДЖОНАТАНА ЛИТТЕЛЛА «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ»

Современный этап развития мировой литературы характеризуется поиском новых путей отображения пространственно-временных отношений в художественном произведении. В литературоведении представлено немало количество работ, посвященных изучению явления хронотопа в литературном произведении, сути понятий «художественное пространство» и «художественное время» (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман, Н.Н. Николина, З.Я. Тураева, В.Д. Днепров и др.). В то же время отметим, что в современной литературе, в том числе и французской, литературоведы наблюдают необычные авторские эксперименты в области создания особенной структуры хронотопа литературного произведения, что и обуславливает актуальность изучения его пространственно-временной организации.

Роман Джонатана Литтелла «Благоволительницы», ввиду его недавнего появления в литературном мире, новаторского характера повествовательной манеры писателя, своеобразия художественных ходов, контаминирующих приёмы постмодернистского письма и неореалистических традиций, мало изучен современными литературоведами и потому представляет особый интерес для специального его изучения. Использованные автором нестандартные приемы при создании хронотопической модели в романе значительно обогатили повествование и подтекст романа, что, в свою очередь, также требует своего осмысления.

На сегодняшний день фундаментальные работы, посвящённые изучению творчества современного французского писателя, завоевавшего уже ряд престижных литературных наград и премий, Дж. Литтелла практически отсутствуют. Тем не менее, ряд западных исследователей (к примеру, Дж. Бёрк [12], М. Мённигер [13], Ж. Сольшани [14]) рассматривают художественные особенности его произведений и журналистики, анализируют этапы его творческой биографии и философско-художественные взгляды, отражённые в созданных им произведениях. Результатом таких исследований стало появление

аналитических, но при этом достаточно фрагментарных, не дающих целостного представления о творческой манере писателя, статей, в которых рассмотрены как биография автора и история его творческого пути, так и некоторые художественные находки автора.

Роман Дж. Литтелла «Благоволительницы» создан в форме мемуаров бывшего нациста, которому удалось избежать наказания за участие в ликвидационных акциях особого подразделения СС – так называемых айнзацгруппах, карательных отрядах. Временная и пространственная перспектива обращена в прошлое, и такая форма повествования предоставляет автору возможность выстроить хронотопическую модель в романе с максимально возможными художественными допущениями в интерпретации представленных событий.

Использование ретроспективного взгляда позволяет представить жизнь персонажа целостно: инкогнито обустроившись во Франции, даже создав семью и возглавив небольшое предприятие, центральный герой хоронит свое «Я» под грудой запылившихся воспоминаний, о которых, впрочем, совершенно не жалеет, даже осознавая глубину ужаса и тяжесть совершенных им преступлений: «Мои заметки тоже наверняка назовут сумбурными и неудачными, но я постараюсь быть четким; по крайней мере, я обещаю не докучать вам покаянной исповедью. <...> Да, в конце я, конечно, натворил дел, но я уже был сам не свой, словно потерял равновесие, да и весь мир вокруг пошатнулся; я не единственный, у кого в тот момент помутился рассудок, согласитесь» [6]. Рассуждая о причинах, побудивших его взяться за перо спустя несколько десятилетий напряженного и смиренного молчания, Максимилиан Ауэ отмечает, что ему не интересно написание заметок в качестве способа оправдаться или обеспечить своей семье заработок. По его словам, у него нет и желания убедить читателя в своей правоте, или же оправдаться; он выбирает совершенно другой путь: «Если теперь, спустя годы, я и решился писать, то в первую очередь для того, чтобы не вам, а себе самому кое-что прояснить. Долго-долго ползаешь по земле, как гусеница, ждешь, когда выпорхнет на волю прекрасная воздушная бабочка, прячущаяся внутри тебя. Время идет, а червяк в куколку не превращается, – прискорбный факт, но что поделать?... Для чего же тогда? Я не знаю, наверное, чтобы пожить подольше, чтобы убивать время, пока оно не убьет нас. И для этой цели писать – ничуть не хуже другого занятия» [6]. И эту теорию он, однако, отвергает в дальнейшем; таким образом, его мотивы остаются тайной, которую читателю еще предстоит разгадать (и тем большей тайной она становится

после прочтения заключительных глав романа). Потребность ли это выговориться, действительно ли способ «убить время», или же свойственное старости погружение в воспоминания, где герой молод, энергичен и все еще идет рука об руку вместе с миром, а не прячется от него, таясь и вздрагивая от любого шепота? Автор разворачивает перед читателем цепь аргументов, обусловивших выбор созданной в романе пространственно-временной сетки координат, которая, в свою очередь, придаёт исповедальный характер произведению. Структура хронотопа в романе способствует углублению идейно-смыслового плана повествования.

Главный герой произведения вообще является своеобразной загадкой для читателя. Его образ раскрывается постепенно, с каждой главой набирая «полноту», объемность и многозначность. Глубинные переживания автор представляет читателю поначалу легкими намеками, и лишь позже сообщает напрямую о важных событиях из жизни героя, его чувствах и взглядах. Сам роман строится не только на исторически значимых и достоверно представленных событиях, но и на личностной истории падения и деградации героя. Причем, истоки этой деградации обнаруживают себя не только в стрессах и ужасах, с которыми Максимилиану Ауэ довелось столкнуться на войне, но и в девиациях, впервые проявивших себя еще в детстве персонажа. Психологический разлад во время украинской кампании проявляется через симптомы физической болезни, но уходит своими корнями в духовное и психологическое расстройство, спровоцированное детскими травмами. Постепенное, поэтапное, раскрытие персонажа перед читателем усиливает реалистичность романа – история главного героя наполнена деталями, подоплека которых обнаруживается лишь значительно позже, в пересказе определенного эпизода из жизни Максимилиана. Именно поэтому так важен и необычен выбранный автором формат повествования – от имени героя, пишущего свои воспоминания.

Структура художественного времени и пространства усложняется при помощи используемого приёма – «роман в романе». Фактически, основные события романа не просто предваряются рассказом о настоящем положении дел бывшего офицера СС, они окаймлены отдельной историей, презентующей будущее главного героя, развиваются в её рамках и в соответствии с ее правилами. При этом, первоначальная форма исторического романа расширяется, и произведение неожиданно оказывается не просто историческим, но и индивидуально и ценностно-ориентированным. Значительно влияя на временные коллизии внутри произведения, на смену временных ориентиров и

темпоральных рамок, в которых живет, развивается и существует Максимилиан Ауэ, данный приём позволяет выстроить различные планы повествования, усилить смысловую многогранность романа, сосредоточиться на личности Ауэ, а не только на исторической достоверности и детализации изображаемых событий. Кроме того, это неизбежно вызывает и смену пространственной перспективы в произведении, перенося героя, а вместе с ним и читателя, в рамки иных локаций. Таким образом, хронотопическая модель романа значительно усложняется.

Еще более любопытным нам представляется сюжетная многоуровневость в романе. О том, что роман является «внутренними мемуарами», читатель узнает буквально с первых страниц. Однако, в дальнейшем, перед нами раскрывается еще большая глубина представленной истории. Путем внедрения в повествование лирических воспоминаний героя, автор еще больше сосредоточивается на личности своего персонажа. Сквозь призму детских переживаний читатель воспринимает и осознает глубину патологии Максимилиана Ауэ, двоякость его поступков, мнений, морали. На протяжении всего романа, в зрелом возрасте, в положении офицера карательных отрядов, его неизбежно преследуют встречи с собственным роком, с болезненной слабостью, которая мучает и радует его. И подоплека не просто мазохистских, но действительно сумасшедших, мыслей и измышлений раскрывается благодаря знакомству читателя с детством и юностью персонажа, рассказ о которых является в романе отдельным пластом повествования. Другими словами, значимость и значение большинства событий, через которые Максимилиану доводится пройти в течение Второй мировой войны, напрямую зависит от внутренних преград, определенных его детскими травмами. Уход из семьи отца, повторное замужество матери, осознание им болезненного влечения к родной сестре, дальнейшая невозможность это влечение удовлетворить, семейный скандал и последовавшая за ним разлука с семьей – каждое из этих событий непосредственно сформировало двойственность натуры героя и, что особенно важно, является прямой предпосылкой его глубокой моральной деформации. При этом, нельзя не отметить весьма характерную деталь: даже его безумие остается прикрыто маской нормальности, которая была неосознанно принята им ради адаптации в обществе, срослась с ним с годами и, в конечном итоге, во многом облегчила его жизнь после войны.

Понимание указанного выше двойственного персонажа становится доступным лишь благодаря использованию автором пространственно-временных координат, соединяющих

мир прошлого героя и мир его настоящего (современного) существования. Автор актуализирует внимание читателя на описании детства героя, в котором обнажается его внутреннее, глубоко духовное уродство. Иными словами, термин «роман в романе» может быть применим не только к пространственно-временному плану «современность – прошлое (война)», но и к сюжетной линии «война – детство».

Таким образом, в контексте изучения многоуровневости романа, мы получаем цепочку из трех основных пространственно-временных точек, «вертикально» расположенных по шкале значимости и степени раскрытия персонажа. От самой очевидной и натуралистически изложенной его части (рассказа о нынешнем положении героя, его судьбе после войны), автор переходит к главам, изобилующим не только историческими подробностями, но и скрытыми, на определённом этапе повествования ещё малопонятными отсылками к духовному распаду личности героя. Авторские намёки становятся ясны лишь тогда, когда читатель получает возможность ознакомиться с третьей (правда, фрагментированной, «разбросанной» по всему повествованию) частью романа – историей его детства и юности, таившей в себе, таким образом, ключи к более глубокому пониманию героя. Разработанная автором «полюарусность» произведения усиливает его реализм и, что особенно важно, позволяет всесторонне раскрыть героя – не только в контексте совершаемых им нечеловеческих убийств, антисемитских и расистских зверств, но и в рамках его собственной духовности, глубины его личностных переживаний, его моральных патологий.

Еще одним ключевым для развития повествования сюжетным элементом является стремление героя к идеализированной им реальности. Герой испытывает не просто нездоровое влечение к родной сестре-близняшке, но глубокую страсть и болезненную привязанность к «своей второй половине». Метафору «второй половины» следует понимать не только в традиционном, романтическом значении, но и в контексте их совместного внутриутробного развития и появления на свет и, соответственно, общего (или, как минимум, весьма близкого) физиологического начала. Максимилиан за долгие годы разлуки с сестрой, ознаменовавшиеся трудностями взросления в религиозном пансионе для мальчиков и полной оторванностью от родного дома, начинает обожествлять свои взаимоотношения с сестрой и её образ. Учитывая, что повествователь создает свой рассказ уже в зрелом возрасте, «с высоты прожитых лет», трудно определить, существовало ли это обожествление на заре формирования их аморальных взаимоотношений, или же оно

действительно сложилось гораздо позже, когда любовь к сестре и их совместное, скрытое от посторонних глаз счастье стало для него самым сладостным воспоминанием.

Так или иначе, бережно взлелеянные болезненными фантазиями офицера, тайное влечение постепенно превращается в манию стремления к Ней, обожествленной, идеализированной. Маниакальность его стремления становится нарочитой, замкнутость и невозможность выразить свои чувства приводит к болезненному нарушению не только сексуального поведения, но и психики героя, перманентно отягощающейся стрессами и сумасшествием войны. Так, исследователь М. Мённигер отмечает, что «Литтелл рассказывает, что, работая в бывшей Югославии и Руанде, не видя конца творящимся там ужасам, он всегда приходил к одному и тому же выводу: «Мясники никогда не разговаривают, и даже если они это и делают, их слова пустые». Таким образом, он изобрел офицера СС Макса Ауэ, доктора права и культурного человека, который убивал не из чувства удовольствия и извращения, а по идеологическим соображениям. Ауэ предпочитает молчать не из-за запятнаной совести, а потому, что он хочет выговориться на старости лет» (перевод наш. – К.К.) [13]. Обратим внимание и на следующее рассуждение, представленное Дж. Бёрком: «Роман в целом блестяще показывает, как «обычные люди» становятся убийцами. Сквозь первые его 200 страниц мы наблюдаем айнзатцгруппу за их трудной работой. Хотя многие из его членов являются злобными антисемитами и садистами, большинство из них совершенно нормально. Они меняются постепенно – от резни к резне. Поначалу некоторые избегают стрельбы по невооруженным жителям, но вскоре такое нежелание уходит в прошлое. Мужчины едят колбасу и пьют пиво в паузах во время «Акции» в Киеве, во время которой за два дня погибло более 30 000 евреев. Их командирам трудно сдерживать добровольцев. К тому времени, когда Ауэ прибывает в Освенцим, этот процесс коллективной десенсибилизации (очерствления) достиг нового предела. Массовые смерти в промышленности в огромных масштабах, частично задуманные, чтобы обеспечить непосредственное участие войск в массовом убийстве, рассматривается как разумное, действительно неизбежное решение „еврейской проблемы”».

Этот взгляд на действия нацистов, несомненно, согласуется с последней информацией по теме Холокоста, которая уничтожила оправдание „У меня не было выбора, кроме как выполнить приказы”. Недавняя работа показала, что те редкие люди, которые отказались от исполнения обязанностей отряда, не были наказаны. Правда состоит в том, что, хотя многие считают, что

стрельба в невооруженных евреев, особенно женщин и детей, крайне неприятна, у людей не возникало большого желания покинуть строй. Непреклонная вера в необходимость их задачи позволяла преодолеть первоначальные сомнения, и убийства им казались такой же работой, как и любая другая» [12]. Самим автором ненормальность героя, его внутренний моральный распад рассматривается как отличная почва для богатого, насыщенного повествования, охватывающего всесторонние моральные коллизии ситуаций.

В конце концов, если не испытываемые муки совести, так степень осознания героем аморальности официального социально-политического курса страны по отношению к населению оккупированных территорий и понимание фатальности быстро развивающейся войны становятся своеобразным «спусковым крючком» для прогрессирования безумия главного героя. В конечном итоге, это приводит к «выпадению героя» из канвы реальности, которое даже не воспринимается им как нечто ненормальное или неожиданное. Порой Максимилиан даже в полной мере осознает, что начинает путать действительность и фантазию – но, как и все психически нездоровые люди, он не может признать свое поведение выходящим за рамки нормальности. Его ненормальность, наконец, поглощает его самого; начинается процесс распада духовной составляющей, убывание героя, и вместе с ним – «кафкианское» убывание личности в герое, ее растворение в фантазии и придуманных им образах. Все это влечет за собой явственные признаки смены пространственных и временных ориентиров. Автор создаёт иллюзию нового пространства – идеального мира, в котором находят свое воплощение спрятанные от внешнего мира фантазии скрытого безумца, годами вынужденного отказываться от своих страстных желаний и научившегося воплощать их в выдуманных им образах, заведших его же в лабиринт ирреального пространственно-временного поля, созданного, таким образом, его же воображением. Наиболее полное воплощение хронотоп идеализированного мира получает в момент, когда сознание героя «создает» качественно новую пространственную сферу: из реального поместья фон Юксюля, композитора, «укравшего» у Максимилиана любовь всей его жизни, вырастает мифический замок, наполненный волшебными ирреальными образами, где всем управляет единство дуэта Максимилиан – Уна.

В романе представлены три пространственно-временных уровня, встречающихся в истории Максимилиана Ауэ и образованных при помощи частого в литературе приёма *создания мемуаров самим героем*: первый, предваряющий основное

повествование и рассказывающий о настоящем героя; второй, представляющий исключительную историческую ценность, сосредоточенный на событиях Второй мировой войны; и третий, более личностный, представляющий собой рассказ-размышление о детстве героя, истоках его духовных проблем и поисков.

Повествованию в романе «Благоволительницы» свойствен двойственный характер отображения художественного пространства. «Открытое» пространство в любой момент может претерпеть метаморфозу и превратиться в «закрытое»; что ведёт за собой и смену в поведении и, даже, характере главного героя. Из героя «пути»,двигающегося к деградации, сумасшествию и обезличиванию, он превращается в героя «степи», в своем безумии переходящему все границы. В этой двойственности – подчеркнутая ненормальность происходящего, полнота картины деградации и душевного распада героя. Стоит также отметить, что связь между типом пространства и типом героя осуществляется именно через метаморфозы «внутреннего Я» героя. Но, вместе с тем, на специфику образа героя влияет и тип окружающего его пространства. В итоге, сложно определить, что же в большей степени выступает первопричиной изменений в герое, а что – его следствием. Тем не менее, взаимосвязь между внутренним самоощущением героя, его самосознанием и эмоциональным состоянием и окружающей его обстановкой (а точнее, тем, какой она ему представляется) очевидна.

Итак, художественное пространство произведения многомерно и разнообразно. Главный герой испытывает трудности с эмоциональным и психическим состоянием, что не может не отражаться и на восприятии им окружающей обстановки. Интересно то, что с определенного момента реальность, в которой пребывает Максимилиан Ауэ, как бы «множится», распадаясь на несколько плоскостей: действительную реальность, реальность фантазии, реальность прошлого и реальность сна. Все эти реальности могут пересекаться и дополнять друг друга, расширяя пространство, в котором существует герой и которое, соответственно, воспринимает герой. Говоря об анализе свойств изображаемого в тексте художественного пространства, следует отметить, что оно в романе выстраивается при помощи оппозиции «открытое» – «закрытое», «заполненное» – «опустошенное». Непосредственно бинарный характер художественного пространства и обусловил глубину идейно-смыслового содержания романа.

Рассмотренные нами выше особенности организации художественного пространства романа «Благоволительницы»

отражаются и на темпоральной структуре, характеризующей разворачивающиеся в произведении события. Предпринятый анализ времени отображаемой реальности и времени, воспринимаемого читателем, а также индивидуального времени персонажа показывает степень относительности реального времени, в его значении как априорной характеристики мира, в котором существуют персонажи и которое, в данном конкретном случае, коррелирует с реальным прошлым человечества, и, таким образом, не возникает сложностей с определением его характеристик. Художественное время в романе (как сюжетное, так и фабульное) конкретизировано с точки зрения календарных ориентиров, хотя и несколько обще – в большинстве случаев автор ограничивается годом и сезоном, во время которого происходят описываемые им события. В целом, основное действие романа об офицере СС Максимилиане Ауэ охватывает период с 1941 по 1945 год, первые описанные автором события датируются буквально первыми днями Великой Отечественной войны как составляющей Второй мировой войны, а именно, 27 июня 1941 года. В дальнейшем, хотя точные даты практически не упоминаются в романе, их отслеживание представляется возможным ввиду подробности, тщательности описания и точности данных о продвижении немецких войск и реально происходивших во времена губительной для Третьего Рейха явлений. Иными словами, основные точки темпоральной плоскости четко зафиксированы если не конкретными датами, представленными автором, то с помощью действительно имевших место в мировой истории и закреплённых в официальных документах событий.

Что же касается восприятия времени главным героем, то здесь значительную роль играют личностные обстоятельства из жизненной канвы персонажа, уже рассмотренные нами выше. Ввиду серьезных психологических разрушений и расстройств, герой ближе к концу произведения теряет связь с реальностью. Нарушения психики Максимилиана находят свое отражение и в осознании им пространства времени.

Периодические «отключения» от происходящего происходят не только в пространственных плоскостях произведения, но и во временных, проявляясь в ощущении «выпадения» из ситуации или вовсе в амнезии. В качестве наиболее яркого примера подобных особенностей организации индивидуального времени в романе следует, на наш взгляд, считать сцену убийства его родных. В данном эпизоде четко прослеживаются подсказки, данные автором: читатель, возможно, даже интуитивно, но чувствует, что Максимилиан является убийцей своей матери

и отчима. В дальнейшем эта догадка будет неоднократно звучать из уст других персонажей, но сам герой до последнего отказывается в это верить. В описании данных событий налицо «выпадение» героя из основной временной линии произведения, сопровождающееся погружением в сон. И именно этот эпизод становится еще одной яркой и, пожалуй, даже ключевой деталью, придавшей полноту картине деструкции и психической деградации личности героя.

Столь же важным в контексте рассмотрения организации художественного времени в романе нам представляется и эпизод, имеющий фантазийную основу сродни галлюциногенной. Самовольный «отпуск» в поместье Уны и ее мужа фон Юкскуля хоть и не сопровождается потерей памяти героя, но, тем не менее, может быть рассмотрен в качестве еще одного эпизода «выпадения» из времени. Если ранее происходившие события соприкасались с временными линиями других персонажей или, иными словами, имели место в контексте временной линии окружающего его общества и, соответственно, и более или менее ясные рамки и естественный для повествования темп, то дни, проводимые в поместье, словно намеренно растянуты во времени. У читателя создается ощущение, что время описываемых автором событий более абстрактно, так как оно замкнуто на внутреннем мире, на личных переживаниях персонажа.

Существенной особенностью временной структуры художественного повествования в анализируемом эпизоде является ощущение его «перенасыщенности», возникающем ввиду включения в повествование обильных фантазийных опусов героя, многочисленных привидевшихся ему галлюцинаций, которые буквально наполняют его пустое, лишенное любого контакта с социумом и потому оторванное от мира существование во время визита в поместье. Характерный для повествования объективизм изложения подменяется субъективизмом, ограниченным, и в то же время, развёрнутым через личностное восприятие героем происходящего. Понятность и доступность, объяснимость временных ориентиров, приведенных ранее и уже знакомых читателю, сменяется хаосом, привнесенным влиянием личностного восприятия персонажем событий.

Вместе с тем, следует отметить и тот факт, что общая линия сюжета романа характеризуется определенной динамичностью. Это вызвано тем, что воспоминания героя и переживаемые им приключения изложены с определенной сухостью, которая порой кажется близкой к немногословности и равнодушию к восприятию читателем рассказа. Скорость изложения, расчетливая последовательность создают особый,

умеренный темп повествования. Впрочем, и он сопровождается пространными размышлениями и эпизодами из воспоминаний, которые, несомненно, расширяют пространственную и временную системы координат в романе. Художественное время романа вновь расширяется и дополняется – на сей раз, не путем обращения к фантазии, домыслам и галлюцинациям, но путем погружения в прошлое героя, в его детские и юношеские переживания, сформировавшие его как личность и играющие важную роль в его судьбе. Здесь и воспоминания о детских играх, и прячущиеся комплексы, вызванные уходом из семьи отца, и ключевая для понимания специфики образа главного героя сюжетная линия переживаемой им страсти к собственной сестре, и, наконец, история формирования его политических взглядов как нациста и солдата вермахта. За счет разворачивания временных плоскостей появляются и новые «привходящие» временные линии, иные масштабы приобретает и время, воспринимаемое самим читателем.

Активную роль в механизме создания темпоральной перспективы играет и уже упомянутый выше приём «роман в романе». С первых страниц произведения автор вводит еще одну временную линию – ту, в которой его персонаж практически оканчивает свой жизненный путь и решает вернуться к событиям давности нескольких десятилетий. «Если теперь, спустя годы, я и решил писать, то в первую очередь для того, чтобы не вам, а себе самому кое-что прояснить. (...) Для чего же тогда? Я не знаю, наверное, чтобы пожить подольше, чтобы убивать время, пока оно не убьет нас. И для этой цели писать – ничуть не хуже другого занятия. Нет, убивать время мне не приходится, я достаточно загружен: семья, работа, одним словом, множество обязанностей, когда уж тут пускаться в воспоминания» [6]. Таким образом, структура художественного времени в романе выстраивается в трёх временных плоскостях – линии прошлого главного героя, основной линии действия (его воспоминания о 1941-1945 годах) и самой лаконичной линии длящегося будущего, в которой персонаж уже находится в пенсионном возрасте.

Хронотопическая модель в романе Дж. Литтелла «Благовоительницы» выстроена и при помощи целого комплекса пространственно-временных мотивов, выполняющих определённые функции в формировании и развёртывании идейного смысла произведения.

Мотивы, представленные в анализируемом романе, можно разделить на две группы, обусловленные частотностью авторского обращения к ним. Часть из них имеет цикличную природу, то есть, периодически обнаруживает себя на протяжении всего

повествования, становясь константным элементом произведения. Но другая часть (превалирующая, следует отметить) появляется лишь эпизодически, задействована, собственно, лишь в одном-двух эпизодах из жизни героя и имеет лишь ситуативный характер. Как правило, такие мотивы знаменуют собой смену внутреннего состояния доктора Ауэ.

На наш взгляд, к типу постоянно возникающих мотивов, перерастающих в лейтмотивы, следует отнести мотив болезненного состояния, которое преследует героя на протяжении первой части романа, во время его участия в боевых действиях на Украине. Периодически обостряясь, недомогание выдает крайнее напряжение и истощение организма, вызванное пережитым стрессом и лишениями армейской жизни. Тошнота, сопровождающаяся ночными кошмарами, предвосхищает разложение внутреннее, которое ждет героя впереди. Внезапные, но частые приступы тошноты преследуют его, изматывая еще больше, сводя на нет нормальное существование. Другими словами, ненормальность состояния становится привычной для героя ситуацией – нормальной, обязательным сопровождением происходящего, усиливая гротескность окружающей его реальности.

Другим важным для произведения мотивом является мотив безумия. Первые приступы безумного поведения случаются с Ауэ уже на Украине, и они напрямую связаны с нечеловеческой миссией, которую выполняют солдаты и офицеры СС. С цинизмом и холодным расчетом герой повествует о массовых убийствах и казнях, устраиваемых нацистами, о ставших привычными потоках крови, смраде гниющих и пылающих тел, вони испражнений – молчаливых свидетельствах зверств, осуществляемых такими же людьми, как и те, чьи тела теперь, с легкой руки таких же людей, как и Ауэ, становятся обителью грязи и червей. Совершая убийства изо дня в день, будучи постоянными свидетелями смерти, ими же поставленной на конвейер, многие эсесовцы не выдерживают психического напряжения. И Максимилиан, с его моральной уязвимостью, не становится исключением: «Мысль обо всей этой бестолковой человеческой свистопляске привела меня в дикое, беспредельное бешенство, я стрелял и не мог остановиться, <...>; вдруг моя рука отделилась от тела и поплыла над оврагом, стреляя по сторонам, я бежал следом, подзывал ее второй рукой, просил подождать, но она не хотела, издевалась надо мной и палила по раненым, вполне справляясь без меня, я остановился и расплакался. Теперь, думал я, все кончено, рука никогда ко мне не вернется, но, к моему огромному изумлению, обнаружилось, что она снова на месте и крепко приросла к

плечу, а рядом очутился Гефнер и сказал: «Все нормально, оберштурмфюрер. Я вас заменяю» [6]. Психическая болезнь офицера является ответом на испытываемый постоянный стресс. Эпизоды первых приступов расстройства психики становятся и «первым звоночком» пробуждающегося безумия героя, которое позднее продолжится в Сталинграде и достигнет своего апогея в канун падения Рейха.

В качестве одного из ведущих мотивов можно рассматривать устойчивую тягу героя к женщине, косвенно связанную, на наш взгляд, с тайной страстью героя. Данный мотив является психологической отсылкой к той роли, которую женщина играла и играет в жизни доктора. Женщина предстаёт в романе как обобщающий все мысли и переживания героя образ – на пути офицера периодически возникают женщины разного возраста, в том числе и маленькие девочки. Зачастую это реальные, созданные из плоти и крови, эпизодические персонажи; но, порой, они представлены как часть галлюцинаций. Различные образы девочек, девушек, женщин, которых Ауэ встречается во время войны, являются частью циклического появления женщин на страницах книги. Кульминационным эпизодом в развитии мотива становится навязчивая идея превратиться в женщину, что наиболее ярко проявляется много позже, в момент добровольного заточения героя в доме сестры, о чем мы расскажем ниже. Переодеваясь в женщину, он позволяет себе приблизиться к своему идеалу, происхождение которого лежит в глубокой сексуальной девиации героя, основанной на его взаимоотношениях с сестрой. Патологическая страсть, хоть и тщательно скрывается им, постоянно обнаруживает себя в его мыслях и переживаниях, образ сестры неизменно незримо присутствует на периферии его сознания. Освещенное тайной, ознаменовавшееся возможностью единства с сестрой, соприкосновение с сакральным женским началом неизбежно становится для него эмоциональным потрясением, особенно на фоне того ужаса и давления, которое приходится выдерживать психике карателя из рядов СС – ведь невозможно отрицать, что и для главных убийц германской армии, которыми по долгу звания наречены бойцы айнзатцгрупп, массовые казни – потрясение (к слову, автор немало внимания уделяет именно данному обстоятельству, описывая реакцию некоторых офицеров на поступки, к которым их подталкивают приказы свыше – в случае с Ауэ, это и вовсе приводит к безумию). Так или иначе, но эта война для него сводится к набору прекрасных женских лиц, искаженных смертью, болью, издевательствами или насмешкой (например, эпизод казни

девушки-партизанки). Такая палитра эмоций, испытываемых персонажами, усиливает гротескное ощущение безумия происходящего вокруг. Вместе с тем, подобный трепет и благоговение по отношению к женщинам герой испытывает лишь перед красотой; эстетизм, присущий его характеру, как никогда ярко обнаруживает себя именно в этом. В целом, в романе женщины являются для него воплощением, как правило, отвращения и гадливости.

Среди других мотивов, представленных в романе Дж. Литтелла «Благоволительницы», одним из наиболее значимых является мотив замка. Заметна его роль в одной из ключевых сцен романа – добровольном затворничестве главного героя Максимилиана Ауэ в поместье его сестры. Иными словами, его появление эпизодично и ограничено определенным периодом жизни главного героя. Уединенность дома, его обособленность от мира позволяют герою «отпустить себя» и накопленное ранее раздражение, скрытую страсть к главной женщине его жизни, и, наконец, – утаившееся от окружающих безумие офицера СС, видевшего массовые казни евреев и смерть товарищей, находят, в итоге, свой выход. Восприятие им окружающей обстановки искажается, граница между реальностью и вымыслом стирается – и небольшое поместье кажется ему замком, где хозяйева – он сам и его сестра. В отличие от действительности, здесь всякие границы для них исчезают, а все, что было запрещено, теперь дозволено: «Я в третий раз торжественно ужинал в огромной гостиной, освещенной свечами в канделябрах, я ел и пил, и вдруг передо мной развернулась захватывающая и совершенно безумная картина, эдакая фантазия самодостаточного копрофага. Мы с Уной изолированы от мира и навсегда заперты в этом замке. Каждый вечер мы надеваем лучшие одежды, я – костюм и шелковую рубашку, Уна – красивое обтягивающее платье с вырезом на спине и тяжелые, почти варварские, серебряные украшения» [6]. Появляющийся во второй части произведения мотив замка обладает немаловажными сюжетно и фабульно значимыми характеристиками. Иными словами, при помощи разработки мотива замка автор раскрывает связь между героем-безумцем и пространственно-временной картиной мира; он также использует главные рычаги представленных в романе конфликтов, приводя героя к кульминационной точке сумасшествия. Развёртывание смыслового потенциала личностных проблем героя через мотив замка обогащает образ героя, существенно дополняет его портрет как человека глубоко порочного, чье разложение происходит на глазах

окружающих, но постепенно и потому практически незаметно для мира. Очевидно, что поливариантность интерпретации мотива замка в романе позволяет автору реализовывать различные художественные задачи при организации сюжетного и фабульного развития событий в произведении, равно как и при создании исчерпывающе объёмного образа, характера и портрета героя. Итак, в романе представлен целый комплекс мотивов (мотивы болезни, безумия, женщины, замка), связанных с пространственно-временным контекстом произведения влияющих на событийный ряд повествования.

Таким образом, предпринятый нами анализ структуры хронотопа в романе Дж. Литтелла «Благоволительницы» демонстрирует сложную организацию художественного времени и пространства в повествовании. Автор предлагает читателю сложную систему топики-темпоральных линий, при помощи которых автор углубляет идейно-смысловое содержание произведения. Выстроенная хронотопическая модель, по замыслу Дж. Литтелла, полностью подчинена идее развенчания преступной нацистской идеологии, разрушающей человеческую личность и приводящей к краху гуманизма в целом. Деградация, «убывание» героя, его «выпадение» из реальности, приводящее, в конце концов, к безумию, становятся характерными признаками общества, которое выбирает путь преступлений против человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства : [пер. с фр.] / Г. Башляр. – М. : РОССПЭН, 2004. – 376 с.
3. Днепров В. Идеи времени и формы времени / В. Днепров. – Л. : Сов. писатель, 1980. – 600 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина ; Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : Интелвак, 2003. – 1600 стб.
5. Литтелл Дж. Благоволительницы / Дж. Литтелл. – М. : AdMarginem, 2011. – 800 с.
6. Литтелл Дж. Благоволительницы [Электронный ресурс] / Дж. Литтелл. – Режим доступа : <https://www.e-reading.club/book.php?book=1006731>. – (Дата обращения : 01.12.2017).
7. Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // О русской литературе / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1997. – С. 621–658.

8. Повалко П. Ю. Пространство и время как категории художественного текста / П. Ю. Повалко // Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2016. – Т. 3. – С. 106–112.
9. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство / И. Б. Роднянская // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М. : Сов. энцикл., 1978. – Т. 9. – Стб. 772–780.
10. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев ; отв. ред. Е. К. Ромодановская. – М. : Язык славянской культуры, 2004. – 296 с.
11. Blumenfeld S. Interview de Jonathan Littell [Электронный ресурс] / S. Blumenfeld. – Режим доступа : http://urban-resources.net/pages/jonathan_littell_interview.html. – (Дата обращения : 01.12.2017).
12. Burke J. The evil that ordinary men can do [Электронный ресурс] / J. Burke. – Режим доступа : <https://www.theguardian.com/books/2009/feb/22/history-holocaust-books-jonathan-littell>. – (Дата обращения : 01.12.2017).
13. Mönniger M. The banalisation of evil [Электронный ресурс] / M. Mönniger. – Режим доступа : <http://www.signandsight.com/features/976.html>. – (Дата обращения : 01.12.2017).
14. Solchany J. Les Bienveillantes ou l'histoire à l'épreuve de la fiction / J. Solchany // Revue d'histoire modern et contemporaine. – 2007. – N. 7. – P. 159–178.

АННОТАЦИЯ

Фёдоров В. В., Кочетова К. А. Художественное время и пространство в романе Джонатана Литтелла «Благовоительницы»

Статья посвящена изучению особенностей организации художественного времени и пространства в романе Дж. Литтелла «Благовоительницы». В статье рассмотрена структура и художественное своеобразие хронотопической модели, представленной в романе; изучен процесс передачи особенностей построения хронотопа в переводном тексте произведения; выявлены основные мотивы романа, связанные с пространственно-временной символикой и обеспечивающие выстраивание хронотопного плана в романе Дж. Литтелла, определены их значение и функции для создания художественного мира произведения.

Ключевые слова: хронотоп, художественное время, художественное пространство, мотив.

SUMMARY

Fedorov V. V., Kochetova K. A. Artistic times and space in Jonathan Littell's novel «The Kindly Ones»

The work is devoted to the study of the peculiarities of the artistic time and space organization in the novel by J. Littell «The Kindly Ones». The authors of the study examine the structure and the artistic originality of the chronotopic model presented in the novel; they also study the process of transferring features of chronotope construction in the novel's translation. The authors reveal the main motifs of the novel associated with the space-time symbolism, ensuring the construction of the chronotope plan in the novel by J. Littell, determine their significance and functions to create the artistic world of the work.

Key words: chronotope, artistic time, artistic space, motif.

*О.Ю. Робинов
(г. Москва, РФ)*

УДК 168.522(045)

ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО В ТВОРЧЕСТВЕ С.Т. КОНЁНКОВА

В своём творчестве Сергей Тимофеевич Конёнков уделял особое внимание созданию образов тех деятелей искусства и культуры, которых знал лично, любил и ценил, с которыми дружил долгие годы. Мастер также выполнял и портреты на заказ, хотя признавался, что делает это без удовольствия. Особенно много таких заказных портретов было им создано во время пребывания в Америке (1923 – 1945). Жена Конёнкова Маргарита Ивановна вспоминала: «Очень важным было и отношение к портретируемому – если заказчик был ему несимпатичен, Сергей Тимофеевич ругался по-русски, отводя душу. На вопрос: “Что сказал мистер Конёнков?” – мне приходилось что-нибудь придумывать незначительное. Следовал новый вопрос: “Почему



он так много говорил, а вы перевели лишь несколько фраз?» – Я отвечала, что такова особенность русской речи».

Для мастера особое значение имели лирический портрет его друга Сергея Александровича Есенина, монументальный образ Владимира Владимировича Маяковского и образы любимых великих поэтов – Пушкина и Шевченко, портрет которого Конёнков выполнил на собственные средства и подарил жителям города Канева.

Украинская культура заинтересовала Сергея Тимофеевича очень рано. По его рассказам, этот интерес проявился еще в детстве, когда в их дом в селе Нижние Караковичи Смоленской губернии приходили бандуристы, исполнявшие печально-распевные украинские песни. Позднее он увлёкся украинской литературой и творчеством Тараса Шевченко в городе Рославле, когда учился в мужской прогимназии, под влиянием преподавателя литературы и русского языка Василия Ильича Ласкина – как и большинство его сверстников. Конёнков вспоминал о том времени, когда все они «буквально бредили Гоголем» и литературой. Далеко не последнюю роль в подобном увлечении сыграла Рославльская библиотека, чей каталог, изданный в Москве в 1876 г., показывает, что тогда в фонде были книги А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.А. Некрасова, Т.Г. Шевченко, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. Также частенько вместе с друзьями-гимназистами, несмотря на запреты начальства, Конёнков посещал местный театр, куда приезжали с гастрольями украинские оперные труппы. Исполняли национальные оперы «Наталка-Полтавка» Н.В. Лысенко и «Запорожец за Дунаем» С.С. Гулака-Артёмовского, народные украинские песни, которые потом гимназисты распевали все вместе.

В то время в Рославль часто приезжал навестить своих земляков известный художник и скульптор Михаил Осипович Микешин. Конёнков был вхож в дом сестры Микешина, где бывал и Михаил Осипович. Здесь хранились его рисунки, наброски и живописные работы, на многих из них был запечатлён Тарас Шевченко, с которым художник дружил. Особое впечатление на юношу произвела картина Микешина «Шевченко с бандурой» (как он назвал её в своих воспоминаниях) – «одно из самых задушевных созданий» художника. В беседе с сотрудниками Рославльского историко-художественного музея в 1969 г. Конёнков признался: «Не будь Микешина, и меня, может быть, не было бы». В доме сестры художника Конёнков услышал и рассказ о том, как Микешин, когда ему поручили создание памятника «Тысячелетие России» в Великом Новгороде,

смело повёл себя с заказчиком – императором Александром II, отстаивая свое намерение изобразить на барельефе постамента крупнейших представителей литературы – Н.В. Гоголя и Т.Г. Шевченко.

Знакомство с поэзией Кобзаря Конёнков продолжил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, куда поступил в 1892 году. Свою роль сыграло и то, что его наставник в училище – скульптор Сергей Михайлович Волнухин – также был неравнодушен к творчеству Тараса Григорьевича (после Октябрьской революции именно он, во исполнение большевистского плана монументальной пропаганды, изваял гипсовый памятник Шевченко, установленный в Москве на Рождественском бульваре у Трубной площади 3 ноября 1918 г.)¹¹.

В своих воспоминаниях Конёнков писал, что в 1913 г., возвращаясь из Греции, заехал в Киев и много беседовал о воспроизведении образов Гоголя и Шевченко с Фёдором Петровичем Баловенским – товарищем по учебе в мастерской Беклемишева, неутомимым пропагандистом творчества неистового Кобзаря. Возможно, уже в то время у мастера зародилась мысль создать образ вдохновенного Тараса: «За полночь Фёдор Петрович вышел меня проводить. В хрустальной тишине украинской ночи о чём-то ласково шептались с песчаным берегом лёгкие волны, бегущие от середины Днепра, до которой, по слову Гоголя, редкая птица долетит. В иссиня-чёрной вышине плыл круторогий месяц, неслышимая прекрасная музыка коснулась моей души и завладела ею»⁵.

К созданию скульптурного образа народного поэта С.Т. Конёнков приступил в 1950-е годы, разрабатывая проект памятника великому Кобзарю. В Мемориальном музее-мастерской С.Т. Конёнкова в Москве хранится выполненная по проекту гипсовая скульптура (1957) и бронзовый отлив с неё (1973)⁶. Говоря о своей работе, мастер отмечал, что посещавшие мастерскую украинские гости всегда обращали внимание на этот портрет. В семейном архиве Конёнковых-Робиновых хранятся две небольшие книги с памятными надписями. Одна из них, где помещено особенно любимое Сергеем Тимофеевичем стихотворение Шевченко «Заповіт», переведенное на языки многих народов мира, была подарена учителем средней школы села Пархомовка Харьковской области А.Ф. Лунёвым. Он сделал дарственную надпись: «Народному художнику СССР Конёнкову Сергею Тимофеевичу от искреннего горячего почитателя учителя средней школы с. Пархомовка Харьковской области Лунёва А.Ф.

¹¹ Памятник существовал до 1921 г., так как его не успели перевести в более долговечный материал.

с глубоким уважением и искренней любовью на долгую память. А. Лунёв. 1 января 1961 года». А книгу «Мудрість народна» подарили приехавшие в августе 1962 г. участники исторического кружка из той же Пархомовской школы и подписали её жене Конёнкова: «Дорогий Маргариті Івановні Коненковій від юних істориків Пархомівської середньої школи з щирою любовію, глибокою повагою і великою вдячністю»⁷.

Чуть позднее мастер создал несколько вариантов новой композиции «Тарас Григорьевич Шевченко в ссылке», один из которых находится в Смоленском музее скульптуры С.Т. Конёнкова⁸. Второй вариант был закончен летом 1966 г. Его Сергей Тимофеевич решил подарить украинскому народу – и сам, в свои 92 года, приехал в Канев. Об этом скульптор написал так: «Меня образ Шевченко волновал много лет. А недавно я вырубил из дерева композицию “Тарас Григорьевич Шевченко в ссылке”. Гости с Украины, приходившие в мою студию, всегда проявляли живой интерес к этой работе. И само собой созрело решение передать скульптуру в дар украинскому народу».

Всем, кто бывал в то время у него в мастерской, Сергей Тимофеевич рассказывал: «В ельнинские деревни на Десне заходили сивоусые диды – лирники и бандуристы. Это было во времена моего детства. Серебряный звон бандуры, грустный голос лиры, жгучие слова о людской доле запомнились навсегда. Как потом я узнал, многие из этих песен были сложены Тарасом Шевченко. В студенческие годы декламировали бунтарские стихи Великого Кобзаря, распевали “Заповіт”. Навсегда врезалось в память живописное полотно “Шевченко с бандурой”, которое я видел в рославльском доме Микешиных... Образ Шевченко жил во мне много лет...»

Посещению могилы Тараса Шевченко в Каневе и его мемориального музея в своих воспоминаниях скульптор посвятил прекрасные строки – свидетельство яркой, искренней любви к поэзии Кобзаря: «...Могила Шевченко на Тарасовой горе. Свершилась заветная мечта – долг дружбы, долг чести исполнен. К глазам подступают слёзы».

ЛИТЕРАТУРА

1. Конёнкова М.И. С весны 1916 года // С.Т. Конёнков. Встречи. Воспоминания современников о скульпторе. – М.: Совет. художник, 1980. С. 83.
2. Конёнкова А.К. Духовная дружба художников как феномен дарения. С.Т. Конёнков и С.А. Есенин // Духовная и социальная природа дарения: прошлое и современность.

- III-IV Панаринские чтения (декабрь 2006 – январь 2007). – М.: ГАСК, 2007. С. 50-64.
3. Конёнков С.Т. Мой век. – М.: Политиздат, 1971. С. 185-187.
 4. Корнеев Н. Творец бессмертного бессмертным. – [Электронный ресурс] URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10414.php> (15.10.2013).
 5. Конёнков С.Т. Мой век. С. 340-341.
 6. Сергей Конёнков / Авторы-составители Савелова Е.В., Банковская И.Н. – М.: Совет. художник, 1978. С. 316.
 7. Из семейного архива Конёнковых-Робиновых.
 8. Музей скульптуры Сергея Тимофеевича Конёнкова / Вступ. ст. Р.Я. Аболина. Сост. каталога А.И. Волюнкина, А.П. Полканова. – М.: Художник РСФСР, 1974. С. 51.
 9. Конёнков С.Т. Мой век. С. 340-341.
 10. Биографии великих русских людей. – [Электронный ресурс] URL: <http://www.biogrus.ru/kon/kon0155.php> (11.10.2013).
 11. Конёнков С.Т. Мой век. С. 340-341.

АННОТАЦИЯ

Робинов О. Ю. Образ Тараса Шевченко в творчестве С. Т. Конёнкова

Статья посвящена истории создания портретов Тараса Григорьевича Шевченко, основанной на воспоминаниях самого скульптора и членов его семьи. Используются материалы семейного архива Конёнковых-Робиновых. Подробно описан процесс формирования художественного образа Кобзаря.

Ключевые слова: творчество скульптора С.Т. Конёнкова, поэзия Тараса Шевченко, создание художественного образа Кобзаря, варианты композиции.

SUMMARY

Robinov O. Yu. The image of Taras Shevchenko in S. T. Konenkov's works

The article is devoted to the history of creating portraits of Taras Shevchenko, based on the memories of the sculptor and his family. Materials of the family archive of the Konenkovs-Robinovs were used. The process of forming an artistic image of the Kobzar was described in detail.

Key words: creativity of the sculptor S. T. Konenkov, poetry of Taras Shevchenko, the creation of the artistic image of the Kobzar, variations of composition.

И.Ю. Извекова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82-313.2:82-343.09

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АНТИУТОПИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В истории исследования мифологии выделяют различные направления, большинство из которых можно отнести к одному из трех основных подходов: рациональный и исторический (Вольтер, Дидро, Ф. Бэкон), антропологический и культурологический (Дж. Дж. Фрэзер, Э. Тайлор, В. Я. Пропп) и психологический (З. Фрейд, К. Г. Юнг, Э. Фромм).

В рамках рационалистического и исторического подходов миф рассматривается как одна из древнейших форм отражения существующей реальности. В мифах, как считают представители этого подхода, нашли свое воплощение представления древних об окружающем мире, наивная или символическая трактовка еще не изученных естественно-природных фактов и феноменов; таким образом, мифология выступает инструментом формирующейся первобытной науки. Рационалистический подход обозначился уже в воззрениях мыслителей эпохи просвещения и нового времени.

Что касается исторического подхода, то классическая историческая школа изучения мифа видела в нем отображение реальных исторических событий, фактов и феноменов.

Одним из основателей антропологического и культурологического подходов выступает классик сравнительного религиоведения Дж. Дж. Фрэзер, который в своем фундаментальном труде «Золотая ветвь» [5] наглядно показал схожесть мифологических представлений, как в целом, так и по отдельным категориям, между древними обществами фактически всего мира.

На работах Дж. Дж. Фрэзера, в значительной мере, базировался и психологический подход, представленный, прежде всего, именами учеников З. Фрейда О. Ранка и особенно К. Г. Юнга. К. Г. Юнг увидел в открытой Дж. Дж. Фрэзером общности мифологических представлений самых разных народов веское подтверждение своей концепции об «архетипической» природе мифа. Согласно К. Г. Юнгу, в тех или иных образах, сюжетах и мотивах, представленных в мифологии, отображаются архетипы (от греч. *Archetipos* – «первообраз») – «частично ожившие коллективные содержания» [9, с. 24], дремлющие и

неосознаваемые «общечеловеческие, изначальные образы», которые К. Г. Юнг называет «наследственными категориями». Архетипические образования играют важнейшую роль в разрабатываемой К. Г. Юнгом теории коллективного бессознательного, которое и выступает основным источником мифологических сюжетов и мотивов.

В дореволюционной отечественной науке ориентацию на рационально-исторический подход отстаивал крупный российский литературовед А. Н. Веселовский: «Сходство двух повестей, восточной и западной, само по себе не доказательство необходимости между ними исторической связи: оно могло завязаться далеко за пределами истории, как любит доказывать мифологическая школа; оно, может быть, продукт равномерного психического развития, приводившего там и здесь к выражению в одних и тех же формах одного и того же содержания...» [3, с. 13].

Поскольку именно рационально-исторического (материалистического) подхода придерживались, в том числе, и классики марксизма, он преобладал в советском академическом изучении мифологии. За последние десятилетия характерное для зарубежной науки в XX веке разнообразие и мультидисциплинарность подходов получили серьезное развитие и в России, где главенствующую позицию постепенно занимает историко-культурологическое течение, «для которого характерно определение истоков мифа, выяснение того, чем характеризовалось обращение к мифу в различных типах культурного сознания» [2, с. 5]. Тем не менее, при этом сохраняется заложенная еще Дж. Дж. Фрэзером ориентация на общность базовых мифологических моделей практически для всех национальных культур в мировой истории. Под данными моделями мы понимаем как раз те многочисленные сюжетно-мотивные элементы, которые присутствуют в различных мифологических системах.

Современные культурологи и историки литературы рассматривают миф, учитывая и психологический аспект, а именно, юнговскую концепцию архетипа как основы мифологического сознания. Так, российский культуролог Д. С. Зайцев отмечает, что «трансляция мифа во времени обеспечивается тем, что в юнговской трактовке понимается под архетипами, обладающими свойствами всеобщности, универсальности, репродуцирующим характером и имеющими аналогии в древнейших мифах. Архетипические значения связаны с духовными потребностями, среди которых – потребности в иллюзиях, идеалах, надеждах. <...> Миф, содержащий в себе сведения о прошлом, настоящем,

прогнозирующий будущее, посредством актуализации архетипических мотивов, образов-символов участвует в механизме культуры, трансляции смыслов...» [2, с. 6].

Испанский философ-экзистенциалист Х. Ортега-и-Гассет с полным основанием называет миф «ферментом истории», предлагая в целом рассматривать человеческую историю культуры, особенно историю литературы, с позиций «эпической перспективы», состоящей «в видении мировых событий сквозь призму определенного числа основных мифов» [4, с. 14]. В то же время, он утверждает: «Семена мифов сохраняют свое догматическое значение и не только живут, словно прекрасные призраки, которых нам никто не заменит, но стали еще более яркими и пластичными. Тщательно укрытые в подземельях литературной памяти, в кладовых народных преданий, они представляют своего рода дрожжи, на которых всходит поэзия» [4, с. 14].

Таким образом, в литературных художественных произведениях сюжетные элементы базируются на мифологической основе, укорененной в традиционных для различных культур мифологических моделях.

Следовательно, на наш взгляд, целесообразно учитывать подобное понимание мифологической основы сюжетной и мотивной структуры антиутопических текстов в мировой литературе.

В первую очередь, рассмотрим организацию художественного времени и пространства в антиутопии. Речь может идти о так называемом «мифологическом времени». М. Элиаде называет его «сакральным» или «иерофаническим» [8]. Главным отличием мифологического времени от линейного, по мнению исследователя, является его циклический характер.

В самой этой идее заложено представление о том, что темные времена поступательно и закономерно сменяются светлыми. И этот процесс может повторяться. Подобная тесная связь темных и светлых времен как периодов исторического цикла весьма показательна и в плане рассмотрения взаимосвязи утопии и антиутопии, их генезиса и взаимообусловленности. Утопия, социально-историческая и художественно осмысленная, органично и неизбежно порождает свой антипод – антиутопию.

Как правило, природа мифологической основы утопии является неоспоримой. Хотя, как отмечает Ю. Чернышов, «вопрос о соотношении мифа и утопии сложен. При первом же знакомстве с „райскими“ мифами неизбежно возникает вопрос: каковы те общие истоки, которые привели к возникновению сходных преданий у древних иранцев и иудеев, у вавилонян и

индийцев, у многих других народов мира, разделенных временем и пространством? Пытаясь найти ответ на него, многие авторы относят понятия о рае к коллективным подсознательным представлениям, связанным со смутными воспоминаниями каждого человека о том беззаботном, блаженном состоянии, которое он испытывал еще до появления на свет, находясь в чреве матери» [6, с. 43]. В современном литературоведении подобные рассуждения связывают с собственно коллективным бессознательным в юнговском понимании, с архетипами, как инвариантами, воплощенными в самых разнообразных формах. Соответственно, мы наблюдаем архетипическую природу в сюжетах и образах утопии и антиутопии. Так, в антиутопическом обществе, основанном на страдании индивида, на попрании человеческих прав и свобод, на унижении и уничтожении личности отражается данная художественная модель. Например, исследователь С. Г. Шишкина при анализе антиутопических моделей в художественной прозе А. Платонова констатирует: «Исторический процесс рассматривается в некоторых антиутопических произведениях как спираль, витки которой – например, тоталитарный режим – неотвратимы и диктуются логикой социального развития общества...» [7, с. 111].

Использование мифологемы циклического времени представлено в последнем романе К. Воннегута «Времетрашение» (1997), сюжет которого сосредоточен на последствиях хронокатаклизма. Время в повествовании «вернулось» на десять лет назад: из 2001 в 1991-й год. В результате, люди вынуждены в течение десяти «добавленных» лет механически проживать уже «пережитое», утрачивая навыки осмысленной и целенаправленной собственной деятельности. В целом, в литературной антиутопии мифологическая модель циклического времени представлена, как правило, общим апокалиптическим (постапокалиптическим) мотивом. Отметим, что апокалиптические мотивы представляются автором линейными. Конец света интерпретируется как абсолютный конец времени, а в большинстве мифологических систем формы конца света и разрушения мира выступают лишь как один из конкретных исторических этапов, который знаменует переход к новой эре человеческого существования.

Одним из примеров мифа о разрушении мира является миф о всемирном потопе. Особую известность он получил в качестве библейского мифа, однако данный мотив нашел свое отражение и во множестве других национальных мифологий.

Характерно, что миф о потопе проник в антиутопическую литературу не только как один из архетипических сюжетов,

но также и в качестве изначального «титulyного» мифа, определившего мифопоэтику конкретных произведений современной антиутопии. Речь может идти в данном случае о таких произведениях, как «Галапагосы» К. Воннегута (1985), «История мира в 10½ главах» Д. Барнса (1989), «Слепая вера» Б. Элтона (2007), «Год потопа» М. Этвуд (2009).

Таким образом, мифологический код, как универсальный язык символов, оказался удобным для описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса. Характерным признаком мифологичности антиутопии является цикличность мифологического времени, реализуемая через апокалиптическую тематику антиутопических романов. В частности, авторы предложенных к рассмотрению произведений обращаются к мифу о великом потопе как одному из вариантов апокалиптической мифологии. Существенную нагрузку по созданию и поддержанию фантастического колорита может брать на себя такое средство поэтики, как фантастический хронотоп, характеризующийся неестественным смещением пространственно-временных позиций. В антиутопии, как правило, художественное время и пространство изолировано от реальности, что позволяет определить характер хронотопа произведений как закрытую систему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бэкон Ф. Сочинения в двух томах. 2-е, испр. и доп. изд. Т. 2. Сост., общ. ред. и вступит. статья А. Л. Субботина / Ф. Бэкон. – М. : Мысль, 1978. – 575 с.
2. Горский И. К. Об исторической поэтике Александра Веселовского // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М. : Высшая школа, 1989. – С. 11-32.
3. Зайцев Д. С. Миф в культуре: Истоки и современность. Дис. ... канд. культурол. наук / Д. С. Зайцев. – Нижневартонск, 2003. – 162 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Грюндриссе, 2016. – 196 с.
5. Фрээр Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 2: Гл. XL-LXIX / Дж. Дж. Фрээр. – М. : Изд-во политической литературы, 1980. – 496 с.
6. Чернышов Ю. Древний Рим: мечта о золотом веке / Ю. Чернышов. – М. : Ломоносовъ, 2013. – 240 с.
7. Шишкина С. Г. Истоки и трансформация литературной антиутопии XX века / С. Г. Шишкина. – Иваново : Иван. гос. хим.-технол. ун-т, 2009. – 232 с.

8. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
9. Юнг К. Г. Сознание и бессознательное / К. Г. Юнг. – М. : Академический проект, 2009. – 190 с.

АННОТАЦИЯ

Извекова И. Ю. Мифологическая модель как основа художественной организации антиутопической литературы

В антиутопической литературе многие сюжетные элементы базируются на мифологической основе, укорененной в традиционных для различных культур мифологических моделях. Данный мифологический код, как универсальный язык символов, оказался удобным для описания вечных моделей личного и общественного поведения, неких сущностных законов социального и природного космоса.

Ключевые слова: миф, антиутопия, мифологическая модель.

SUMMARY

Izviekova I. Yu. Mythological model as the basis of the artistic organization of anti-utopian literature

In the anti-utopian literature, many subject elements are based on a mythological basis rooted in traditional mythological models for different cultures. This mythological code, as a universal language of symbols, was convenient for describing the eternal models of personal and social behaviour, certain essential laws of social and natural cosmos.

Key words: myth, dystopia, mythological model.

*О.И. Чуванова
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 821.111

К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА: РАССКАЗ С. РУШДИ «УХАЖЁРЧИК» («THE COURTER»)

Вторая половина XX века и начало XXI ознаменованы всё большим распространением литературно-художественных произведений, созданных «пограничными» авторами. Под словом «пограничный» обычно подразумеваются писатели, сформировавшиеся на границе двух и более культур. Одним из известных «пограничных» писателей современности по праву считается Салман Рушди, британец индийского происхождения и воспитанный в мусульманских традициях, обладающий,

по мнению М. Салганик, т.н. «двойным» зрением [2], т.е. способностью воспринимать действительность с позиций двух культур. Вполне логично, что в творчестве Рушди становится проблема поиска идентичности. Для мигранта, как личности, принадлежащей различным культурам и в одночасье лишившейся единой бытийной опоры/основы, поиск идентичности в современном глобальном мире является подчас невыполнимой задачей. Поиск и обретение целостности своего «я» приводят к столкновению в ментальном поле человека элементов «своей» и «чужой» («иной») культур, и в этом контексте творчество Рушди также представляет немалый интерес.

Настоящая статья посвящена особенностям реализации культурного диалога в ситуации столкновения культурных кодов Востока и Запада, а также формирования мультикультурной «пограничной» личности в рассказе Салмана Рушди «Ухажёрчик» («The Courter»). Основными мотивами, актуализирующими данный мультикультурный диалог, является языковой барьер и связанная с ним потеря и/или трансформация имени героев.

Рассказ выстроен вокруг жизни прибывшей в Англию индийской семьи, а также отношений между айей (индийской няней) и привратником, находящимися в услужении у этого семейства. Из произведения становится ясно, что семья в целом является примером адаптации к западному миру, тогда как айя Мэри и привратник Месир представляют поколение, которому жизнь эмигрантов даётся трудно.

Именно Мэри и Месира рассказчик определяет своего рода «центром мира» всех персонажей произведения. Мэри шестьдесят лет, и на её попечении находятся четыре разновозрастных ребёнка, включая рассказчика. Постоянно пребывая в контакте с детьми, она продолжает оставаться носителем ценностей Востока, осуществляя также передачу знаний и традиций младшему поколению (базовые элементы культурной трансмиссии). В семье работодателей айя Мэри пользуется особым уважением: даже пьющий отец, вызывающий страх у детей и матери, не позволяет себе плохо обращаться с Мэри.

Язык как необходимый элемент любого диалога (диалога на всех уровнях) тесно связан с именами персонажей-индийцев, которые в новом западном окружении переосмысливают себя.

Так, в рассказе индийскую айю изначально зовут Мэри, но впоследствии её имя преобразуется до «Мэри-Конечно» (*Certainly-Mary*). Мэри – это не традиционное индийское имя, а западное, при этом имеющее особое значение в западной религиозной традиции – Дева Мария, святая (что подчёркивается и цветовой богородичной гаммой одежды айи – «белое с красной

оторочкой сари» [1, с. 181], и флористическими ассоциациями её культовой атрибутики – алые/белые розы или лилии). Подобные имена, как правило, принимаются в семьях индийцев-христиан, но они не имеют отношения к автохтонной традиции. С другой стороны, название настоящего имени человека не принято на Востоке, поскольку связано с верованиями о смерти, поэтому имя «Мэри», согласно распространённой практике традиционных культур, могло быть использовано как имя-псевдоним. Так как в тексте нет ни индийского имени айи, ни намёков на её вероисповедание, допустимо предположить, что имя «Мэри» дали ей в семье рассказчика, чтобы приблизить к западному окружению. Хотя следует отметить, что в одном из эпизодов дети поют традиционные рождественские песни исключительно, чтобы доставить удовольствие няне, и это может натолкнуть читателя на мысль о её христианском воспитании (что несколько меняет восприятие Мэри как носителя восточных ценностей, ведь, по сути, она оказывается продуктом западного влияния). Вторая часть имени – «Конечно» – связана с привычкой няни отвечать на вопросы не односложными ответами «да» или «нет», но прибавлять к ним слово «конечно». В этом способе ведения разговора прослеживается любопытная связь с освоением новой («чужой») действительности: дабы не растеряться в среде «иного» окружения и осознавать в нём свою значимость, няня словно усиливает словом «конечно» каждое своё утверждение или отрицание.

Закономерно, что няня Мэри сближается с мигрантом-индусом, привратником дома, в котором она проживает вместе с семьёй рассказчика. Привратника поначалу раздражает эта излишняя уверенность Мэри-Конечно, но затем вызывает ответное чувство понимания, так как каждое «конечно» со стороны няни на самом деле отражает скрываемое ею смущение и неуверенность в себе.

Имя привратника представляет особый интерес, оно не просто меняется, но своей трансформацией подчеркивает отсутствие какой-либо стабильности и целостности: *«Его фамилия была Месир, сам он её произносил как-то вроде Мишириш»* [1, с. 185] (*«His real name was Mecir: you were supposed to say Mishirsh»* [3, с. 178]). Фамилия «Месир» созвучна словам «мессир» и «месье» (фр. «messier» и «monsieur»), употребляемым в качестве уважительного обращения к титулованному лицу. Эта фамилия сохраняется за персонажем только во времена его молодости, когда он был известным шахматистом-гроссмейстером; именно под этой фамилией он и значится в книгах о шахматах. Однако Месир переживает инсульт, вследствие чего теряет контроль над речью, что на метафорическом уровне может также прочитываться

как утрата части своей идентичности в контексте вживания в среду «иного». Автор лишает персонажа-мигранта способности чётко выражать свои мысли, что впоследствии приводит и к непониманию со стороны англичан. Дети из индийской семьи, в которой прислуживает аяя Мэри, дают ему другое имя: «*Будем звать его просто мистер Миксер <...> Миштер – Мукшер – Мишшриш*» [1, с. 186] («*We'll just call you Mixed-Up <...> 'Mishter Mikshed-Up Mishirsh*» [3, с. 179]). Трансформация имени в данной последовательности намекает на постепенную утрату (стирание) настоящего имени и утрату признания человека равным, а впоследствии – и вовсе образуется смесь (микс) фрагментов западной и исконной культурной идентичности привратника, которую уже сложно структурировать. Восприятие привратника представителями «другой» культуры отчётливо проявлено в эпизоде, когда дети, не сумев приноровиться к имени Меси́ра, сравнивают его с персонажем комиксов про Супермена, мистера Мксюзтплка, победить которого можно было, только заставив его проговорить своё труднопроизносимое имя задом наперёд. Однако в данном контексте важен тот факт, что в качестве одного из имён предлагается беспорядочный набор букв, который только впоследствии «достроят», скорее, до клички, нежели до полноценного имени. Показательно и отношение самого привратника к своему новому «имени»: услышав его, Миксер уверенно подстраивается под восприятие «другими», отвечая на западный манер «*О'кэй, зовите меня, как хотите*» [1, с. 187] («*You call me what you like, okay*» [3, с. 180]).

Оба героя, не испытывая особого стремления влиться в западную среду, проводят свободное время за просмотром американского мультфильма 1960-х «Флинтстоуны». Они ассоциируют себя с добродушным, ни во что не вмешивающимся семейством Барни и Бетти Раббл, живущим по соседству с центральными персонажами мультфильма, Фредом и Вильмой Флинтстоунами. Последние в сознании Мэри соотносятся с работодателями, отцом и матерью рассказчика (ср.: Фред и Вилма Флинтстоуны, которые постоянно впутываются в курьёзные ситуации, как бы являются отражением матери и отца рассказчика, безуспешно пытающихся стать частью чужого для них мира). Так как настоящие имена родителей рассказчика в рассказе не даны, то, по сути, Мэри наделяет их именами персонажей мультфильма, которые вписываются в западную традицию.

Значимым для осознания культурного диалога как проблемы становится имя младшей сестры рассказчика, Шехерезады. Происхождение этого имени связано с арабско-персидским

культурным пластом и аллюзивно отсылает читателя к главному действующему лицу «Тысячи и одной ночи», царице Шехерезаде. И имя, и связанная с ним функция рассказывания историй маркируют тесную связь с восточной традицией и с устной передачей наследия из поколения в поколение. В рассказе старшие дети приходят к соглашению петь маленькой сестре только западные песни, музыкальные хиты 1960-х, вместо традиционных колыбельных (*«The infant Scheherazade's lullabies were our cover versions of recent hits by Chubby Checker, Neil Sedaka, Elvis and Pat Boone»* [3, с. 180]). Примечательно, что и сёстры, и рассказчик отказываются от восточного наследия как от «детских глупостей» [1, с. 187], тем самым утрачивая связь с культурными корнями. В конечном счёте сёстры и брат лишают младшую сестру первичного имени, называя её Шухерозадой, что в оригинале – «Scare-zade» – по написанию и звучанию является реминисценцией, связанной со Страшилой (Scarecrow), персонажем книги Л.Ф. Баума «Удивительный волшебник из страны Оз». Стоит отметить, что баумановские аллюзии занимают особое место в творчестве Рушди по причине связи между образом Волшебной страны и образом недостижимого идеального дома на перекрёстке культур, в поиске которого находятся герои-мигранты.

Попытки стать частью западной действительности реализуются и при описании возникающих у персонажей трудностей с английским языком. Если Месир в какой-то момент своей жизни утратил саму способность правильно говорить, то няня Мэри находится на пути освоения языка, дающегося ей с трудом. Артикуляционный аппарат няни на бессознательном (ментальном) уровне словно сопротивляется звукам чужой речи: «'П' никак у неё не вставало на место и нередко превращалось то в 'ф', то в 'к' <...> (Однако на хинди или конкани 'n' и 'ф' своё место знали)» [1, с. 183] (*«The letter p was a particular problem, often turning into an f or a c <...> (In Hindi and Konkani, however, her p's knew their place»* [3, с. 176]).

Очарование Англии для Мэри заключается в диковинном и экзотическом, и, как человек, обладающий наивным и чистым сознанием, не испорченным соблазнами западной культуры, Мэри стремится обнаружить для себя опору в чудесных проявлениях английского мира. Для неё «мостиком» для восприятия окружающей действительности становятся шахматы и мультики, которые в то же время будут представлять собой и некое «укрытие» от культурных «угроз» западного мира.

Каждый раз, когда Мэри и Месир пытаются принять западный уклад жизни, стать ближе к Англии, их попытки терпят фиаско.

Так, невинная прогулка в западный район Лондона оборачивается для Мэри психологическим шоком: край её сари оказывается затанутым под ленту эскалатора.

Отказавшись от поездок и обнаружив гармонию взаимного общения, Мэри и Месир дополняют друг друга в мире, лишённом привычных для них основ. Это побуждает их и к поискам языка, который не вызывал бы трудностей ни на психологическом (как у Мэри), ни на физическом (постинсультное косноязычие Месира) уровнях. Вербальную коммуникацию персонажи заменяют игровой; их общим языком становятся шахматы («*Шахматы стали их языком*» [1, с. 202] – «*Chess had become their private language*» [3, с. 194]).

Несмотря на то, что шахматы, как правило, рассматриваются с позиций логического, рационального начала, для персонажей важным становится наличие партнёра и возможность посредством игры мысленно вернуться домой. Мэри рассматривает шахматы и как развлечение, не требующее усилий (чем повергает в изумление рассказчика, воспринимающего уровневую игру исключительно как результат длительного умственного труда), и как возможность увидеть родину Месира его глазами («Это будто бы криключение, баба <...> Знаешь, он будто открывает мне другую страну» [1, с. 203] – «‘It is like an adventure, baba’ <...> ‘It is like going with him to his country, you know?’» [3, с. 195]).

Принимая во внимание происхождение шахмат (Арабский Восток и Юго-Восточная Азия), читатель делает вывод, что игра становится для героев средством удержания своей культурной идентичности в относительно целостном состоянии, попыткой возврата к себе настоящему.

Тем не менее, этих попыток явно недостаточно для того, чтобы удержаться в среде «иног»: Месир пытается обманом помочь другим жильцам дома, и вследствие этого дважды подвергается жестокому обращению. Испытав жестокость со стороны англичан, привратник уже не может ни говорить, как прежде, ни играть в шахматы. С учётом того, что шахматная игра предполагает стратегическое мышление, а с ним – и обдумывание каждого будущего шага, логично предположить, что сама игра метафорически может приравняться к жизненному пути Месира. С каждой сыгранной «партией» на этом пути Месир что-то теряет: уважение со стороны соотечественников, гибкий разум, речь и жизнь как таковую.

С течением времени разрушение собственной целостности начинает ощущать и Мэри, в особенности после утраты Месира как партнёра по шахматам. Последнее символически связано ещё с одной игрой – игрой на выживание в мире культурно

«иного». Отсутствие средств к созданию своего мира отражается в портретном описании Мэри – она и сама начинает разрушаться, терять «лицо»: «<...> взглянув на неё, я заволновался за свою старую айю больше, чем за Миксера. Мэри постарела, поседела и выглядела так, будто вот-вот рассыплется» [1, с. 215] («...it was the look of my old Aya that worried me more than poor Mixed-Up. She looked older, and powdery, as if she might crumble away at any moment into dust» [3, с. 206]). Вследствие тоски по родине у няни начинает болеть сердце, и эта болезнь наряду со всё ухудшающимся внешним видом может рассматриваться также в качестве культурной расплаты за попытку отказаться от Индии, заменив её Англией.

Семья, казалось бы, вписавшегося в западный мир рассказчика тоже платит свою цену за пребывание на чужой земле. Так, свобода западного мира, которая манила всех членов семейства, впоследствии становится внешним фактором, разрушающим семью изнутри. Западная свобода для отца рассказчика реализуется в необузданном потреблении алкоголя, так как он доступнее, чем в Индии. Свобода для средней сестры рассказчика, Мунизы, выражается в неподчинении семейному уставу: отец теряет свой авторитет и постоянно подвергается нападкам с её стороны, что, с учётом патриархального уклада мусульманской семьи, является серьёзным нарушением традиций.

Для рассказчика свобода заключается в британском паспорте, который обеспечивает свободу передвижения и даёт возможность вырваться из семьи. Наблюдая ссоры между отцом и дочерью, рассказчик, с одной стороны, не понимает, почему сестра противится родному человеку, но, с другой, – сам хочет избавиться от «искривлённых лиц» родни [1, с. 211]. При этом английский вариант фразы – «*face-pulling*» [3, с. 202] – намекает скорее на кривлянье, попытки изобразить то, чего на самом деле нет: так, сестра пытается выглядеть старше и самостоятельней, а рассказчик – отрицать свою связь с кровными узами – узами семьи.

Поскольку аяя Мэри в итоге выбирает Восток (Индию), она отказывается от так называемой гибридной идентичности и остаётся носителем восточного культурного кода. В противовес айе рассказчик ещё ребёнком выбирает Англию. И только по прошествии времени, с позиции уже повзрослевшего персонажа, делается акцент на отказе от какого-либо выбора, поскольку само требование самоопределения в пользу исключительно одной идентичности (восточной или западной) мнится рассказчику жестокой пыткой и навязанным извне выбором. Это подводит его к необходимости принять мультикультурное «я», не

ограниченное рамками одной культуры. Однако, даже видя в этом выход, герой не прекращает говорить о ментальных узах, связывающих его с культурными первоисточниками.

«Ухажёрчик» завершает книгу рассказов С. Рушди «Восток, Запад» и является в некоторой степени итогом всего сборника. Несостоявшийся, по сути, культурный диалог «своего» и «чужого», являющийся одним из важных пластов проблематики в творчестве писателя, в рассказе тесно связан с мотивом потери самоидентичности, а осознание её утраты приобретает драматический характер. На уровне поэтики это реализуется в языковой страте (что напрямую связано с проблемой коммуникации и выстраиванием диалога) и трансформации (стирании) имени как изначального маркера первичной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рушди С. Восток, Запад: [рассказы] / Салман Рушди; [пер. с англ. Т. Чернышевой]. – СПб.: Амфора, 2009. – С. 181 – 222.
2. Салганик М. О благотворности сомнений. Сальман Рушди – «Стыд» и другие романы / М. Салганик // Иностранная литература. – № 9. – М.: Известия, 1989. – С. 225-233.
3. Rushdie S. East, West / S. Rushdie. – London: Vintage, 1995. – P. 175 – 211.

АННОТАЦИЯ

Чуванова О. И. К проблеме культурного диалога: рассказ С. Рушди «Ухажёрчик» («The Courter»)

В статье рассматриваются особенности реализации диалога в ситуации столкновения культурных кодов Востока и Запада, а также формирования мультикультурной «пограничной» личности в рассказе постколониального британского писателя индийского происхождения Салмана Рушди «Ухажёрчик».

Ключевые слова: культурный диалог, идентичность, Восток, Запад, С. Рушди.

SUMMARY

Chuvanova O. I. To the problem of the cultural dialogue: a short story «The Courter» by S. Rushdie

The article takes a close look at the peculiarities of the dialogue in the situation of the confrontation of the Eastern and Western cultural codes, and also of the formation of a multicultural «borderline» identity in the short story «The Courter» by the postcolonial British writer of the Indian origin Salman Rushdie.

Key words: cultural dialogue, identity, East, West, S. Rushdie.



**МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОГО
НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА**

**«ТВОРЧЕСТВО В. РАСПУТИНА: ДУХОВНОСТЬ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПОИСКИ»,**

**посвященного 80-летию со дня рождения писателя,
прошедшего 15 декабря 2017 года
в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков
(г. Горловка, ДНР)**



**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ТВОРЧЕСТВА
В. РАСПУТИНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНО-
ПРАВСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ ЭПОХИ**

A. Shorokhov
(Moscow, Russia)

Russian Question in Valentin Rasputin's works
On the last writer's tale «Ivan's mather, Ivan's daughter»
...To Valentin Grigorievich Rasputin's 80th birthday

*“Waves of times had flooded us
and our fate was momentary!”*
Alexander Block

Valentin Grigorievich Rasputin has an amazing gift distinguishing a conscientious Russian writer from a Western-fashion writer in full degree for he embodies in word and makes visual the most poignant pain of his time in each of his large works. This pain begins to move and live itself inside us already as something that received its completely independent being. I stress it: in each large work! It is a rare regularity even in Russian literature.

I think that in the first place it is conditioned by another rare writer's gift – his literature creativity is internally consistent and sounds along his entire way opening today, that cannot be said even about such masters as Tolstoy and Leskov. Also this Rasputin's consistency may be peculiarly explained: in difference from his predecessors he was not forced to spend a considerable part of life in search for and obtaining of the «Russian way» as his predecessors which was hindered by noblemen and social-democratic upbringing by virtue of his class and time conditions. As a peasant son and a carrier of thousand-years Russian ethnos he was directed to this way just by place and time of his birth – a certain peak of Russian civilization which had won victory in the Second World War. All he had to do was not to turn off the way, that demanded (and demands) great courage. But we are speaking about something different now. To properly comprehend the last Rasputin's tale one must clarify the obvious fact that it becomes understandable in sufficient degree only when a man sees it through all important tales of this writer. It is here where he finishes to speak what he began to tell about in «Live and remember» and in «Farewell words to Matoraya» in particular.

1. Flooded ground

What happens to heroes of Rasputin's tale, the Vorotnikovs, is the last pile of Russian outcome after which something must occur or nothing may occur already. At last the pile may reach our consciousness deafened by squeal and clanging of our time. It may help to understand: **the Russian does not exist outside of its ground!** It is enough to remember some facts: more than five billions of men escaped from Russia only during the revolution years. Where are they? What happened to them? Their successors didn't know Russian in their second generation already and tried to merge with surrounding nations with all their might! Do you know anything about, for example, a «Russian diaspora» in the USA? But the quantity of Russians immigrated to it during different epochs is less perhaps than the corresponding quantity of Irishmen! And this doesn't show the so called weakness or «washing away» of the Russian type of man as we are told today by some «well-wishers». Being applied to «people most intractable around the world» such thoughts are funny. No! It means only that Russians lose their great national power when they lose their ground. Let's recall at least the usual folk motive: a Russian bogatyr must touch ground and get marvelous power from it to be victorious over his adversary. His enemy, on the contrary, tries to lift the bogatyr into the air to prevent it, tries to tear him off the native ground. It is not just a beautiful image, it is the **civilization diagnosis!** It is stated at the beginning of our history for thousands of years forward!

In Rasputin's tale «Ivan's daughter, Ivan's mother» we see the summary of Russian outcome which began in years of Revolution and Collectivization and completely ceased in after-war decades when the peasant Russia ceased to exist: the quantity of urban people exceeded the quantity of agrarians for the first time during the last thousand years. Just the same «people» which was the synonym of **national identity** in Russian literature during two last centuries had disappeared, dissolved in turmoil of big towns.

The result of this «Russian Exodus» is two-fold. From a psychological viewpoint it is characterized by **ontological perplexity**: «What people are we?», «Why does this happens to us?», «What has broken inside us?» ask themselves heroes of Rasputin's tale. The national result of Russian outcome seems to be more comforting: successors of Iafeth* who become «impressively swarthy» in towns (that was impossible in peasant families because of 100 per cent Russian population of villages) did not bother themselves much about their national identity. They form in some sense the background of the tale for the recent «outcomers» from village, the Vorotnikov husband and wife, who met with the norm «husband-wife» in their childhood so they perhaps are exclusions in a surrounding urban life. In any case

in central provinces Russian outcome occurred one-two generations earlier.

Well, how will people live near flooded parent graves and churches, on flooded ground, with «flooded memory»? Rasputin puts such questions in «Farewell words to Matoraya». In the tale «Ivan's daughter, Ivan's mother» he shows *how* this people lives.

2. Civilization substitution

For truth's sake one must admit that after-war Soviet Union which «digested communism» secretly legalized basic principles of Russian civilization under the international hubbub as much as it could; a camouflaged civilization revolution happened after Russian escape from villages at least on the level of widely spread slogans about «people-toiler», «labour valour» and official propaganda of productive work. Thus new citizens including Tamara and Anatoly Vorotnikovs still weren't faced with piercing, alien to them air for other people already «productively breathed» – the previous generations, literally saying, breathed the Russian air into the soulless insularity of the Soviet epoch.

However everything has its end. In the 90s Russia legalized everything that was formed at beginning of the 80s already. It was made at one stroke, in Russian style. That is why the tale heroes perceived the collapse, landslide in coming of the «new life». Look steadfastly at the life which began to seethe at the beginning of the 80s, note all age appetites of new «workers»: party and comsomol officers, industrial «managers», workers in the trade and service field with their thirst for legalization and multiplication of their property which was illegal both in Russian and in Soviet sense. If heroes of the tale would see all this, the following events wouldn't be such surprise for them. But «a peasant needs thunder to cross himself and wonder» – that is also about our nature. That is why the most stable feeling that pursues Anatoly and Tamara Vorotnikovs is a feeling of new, biting, alien air of «new life». It is the air of commercial civilization which was almost openly enthroned in the last years of Soviet power: the spirit of speculation and profit, protection and bribes. It turned out to be that in the «country of victorious socialism» not only foreign trousers and video but also places, positions, scientific grades and many others are for sale. However not everything was for sale. Possibility to sell everything openly was a true shock for the heroes of the tale and for many of us. What happened may be named as **civilization substitution** – the commercial spirit of descendants of Sim was openly enthroned and manifested itself on canonic territory of farmers, descendants of Iafeth. No wonder that just Arabs and Jews took to the «new political and economic reality» like a duck to water. This explains

the unprecedented rush of Caucasians and Beyond-Caucasians to greatest Russian towns (just towns!). Even century hate between Sim's descendants (Arabs and Jews) that emerged from their many-century competition in trade was forgotten. Fields of trade were simply divided: one got super-profitable trade of raw materials, another – product and matter markets.

It is market as model of contemporary world that becomes the central place in the tale of Rasputin. A firm Russian family, the Vorotnikovs, who withstood elements of market as long as they could, also were involved in its all-absorption crater. Collision of civilizations – the market (which is winning) and the peasant (who has lost himself) in catastrophe. «Men of market» rumbled and raped Sveta, the elder daughter of the Vorotnikovs, who flitted as a butterfly in the smell of khalva and luster of the all-world second-hand market. This Azerbaijanian trader who, most probably, illegally came to Russia not long ago feels himself to be the «victor» and boss of the «new life» who can pay to a «necessary» man in custom and to the prosecutor. So he is free from influence of law and rapes and bribes openly. I remind that all this occurs in the country where 80 per cent of population remains «passported» Russians.

The point is not in a desperate impulse of the mother who «shut» the savage rapist but in questions that torture Tamara Ivanovna: Didn't she see where all this could lead? Didn't she understand what life attracted her daughter? She replies to herself: no, she didn't! She was in some moral stupor during all last years. But it would be too simple to explain all our troubles by this «moral stupor». Sergei Kara-Murza asks in one of his articles: **could Eltsin's regime have lasted almost ten years if it had not been supported by silent consent of all society?** “No, it could not!”, – he replies. So not only 2% of oligarchy and 20% of officials of all levels but a greater part of population could join in the «new life»! They got the possibility «to have», some – more, others – less. Officials «had» from tradesmen, the latter – from usual citizens, who «had» from each other, doctors – from patients, a teacher – from a schoolboy, a tutor – from a student, etc. Even Rasputin's bomzh who is sheltering in hostel got the possibility «to have» – he lets a room that doesn't belong to him and he isn't interested, who will be raped or killed in this room. He even created specific «philosophy» for this case. Not only Chubais and Abramoviches but ensigns Petrovs and mechanics Sidorovs literally pilfered the country in box-rooms and are transformed in resellers. But an obvious paradox emerged – while this country, in general, began to live worse, everybody began to live better. Such was paying for refusal of divine status, earth power and historical perspective. Remembering of what was said already, what defined Russian civilization during thousand years, one understands

that such easy transition of majority of Russians to service for alien civilization of traders must frighten!

3. Two ways

Here it is appropriate to mention what underlies any civilization with its principles and makes it as a whole to be unrepeatable. Certainly, I mean religion. Recall that Iafeth's sons who inhabited 1/6 of world ground in evangelic parables were commanded just to till their ground! Just Russian farmers (7/8 part of country population) acquired the **religious** definition «peasants» as **class** definition! Every Russian will easily hear the initial notion «Christians» here.

Note for comparison that Koran not so much salutes agricultural work but, in opposition, blesses trade, not to mention Talmud according to which usurer's operation is the only important deal. So Sim's descendants master just their deal when they make financial speculations. And nothing must be said here about respect to «aliens» who are unable to gain (just so Russian aboriginal population are perceived)! Really Russians even don't trade; they only sell while there is something for sale: reminders of power flesh, big and small property, positions, titles. They don't see that more united and skilled traders-resellers occupy not only markets, but positions in administrations, cathedrae and posts involving their uncountable sombre relatives. Here the second paradox appears: remaining in majority Russians live as emigrants in their own country and are forced to adapt themselves to alien norms of civilization. Painful internal monologues of Rasputin's Russian heroes are smattered by this offhanded unexpected new reality. But still Tamara Ivanovna and her son Ivan who put such questions very often are best among people trying to understand what occurs, not bending down their soul to please «the new». Majority of people don't think at all but bend (everybody in his own manner) and even – recall Kara-Murza's words – with pleasure received from momentary sausage-dresses happiness! They don't understand that to compete in skill of getting profit with people who have being doing it during thousands of years is senseless, and unavoidable extinction awaits their children and grandchildren who lost earth and bosom, posts and perspective of education! In one of his works great Russian philologist Ivan Fiodorovich Buslaev tells ancient Novgorod legend about a «pious» merchant-usurer who repented and bequeathed all his money to building of cathedral. Then when masters who worked in this cathedral asked the bishop where the benefactor is to be represented he answered firmly: «In Hell, of course!». So terrible was the sin of usurping, of profit got from unhappiness of another man, wealth from emptiness, for our ancestors!.. Having a look at the «bank civilization» surrounding us one involuntary thinks: whether our ancestors didn't understand something or we did ... «What will happen further to

people who quickly (during the time less than a century) lost their native ground and their native air?», – ask themselves the heroes of the tale. And one answer appears: a great «shock» bringing down to earth some swirling Russian heads will occur; otherwise aliens who are better adapted to enthroned Soviet second-hand market will take our places. Rasputin does not tell this directly but leads us up to it. We need only to recall *how* God cured Russians from historical amnesia. Patients tried to be Frenchmen in 1812 and Germany social-democrats – in 1941-45. Looking to clear maneuvers of our «strategic partners» along our borders one may suppose that «new Russian Americans» will get the same remedy. And here is time for the author to ask why Heaven doesn't allow Russia to be forgotten, to disappear just when many great empires and civilizations passed into oblivion after considerably smaller tests and shocks. The only possible answer to the question is the following one: only because Russia today, as well as a hundred and two hundred years ago, carries *completeness of Christ faith* and must show it to the insane world until the last times, must testify about Christ! That is why God does not need Russia without Christ. So the late archbishop Ioann said.

In accordance with this the second *peaceful* way of cure from ontological amnesia that grasped all Russians is shown in the image of Ivan, son of Tamara Ivanovna. It is just a generation of Russian young people who are now 23-27 years old. Certainly such people are considerably lesser in quantity than their coevals who are deafened by «box» and «freedom» but presence of this generation in our life one can feel already. The writer only hints at it at the end of the tale and there one must mark Valentin Grigorievich's art conscience: he does not know them, does not know in the same entire all-penetrating knowledge as Tamara and Anatoly – and becomes silent. I dare to continue from the place where the artist puts a full stop. I have many friends, relatives and simply «spiritual relatives» in this generation. They are 25-29 years old but each of them has two (more often – three) children. In weekends and holidays all their families are in church, in mornings and evenings – in prayer. They know **why they are Russians**, for what they are here.

Даст Бог, к своим сорока-пятидесяти годам они вырастят и воспитают по пять-семь крепких духом и телом русских мальчиков и девочек, те – своих. Это – и есть та будущая Россия, о которой пророчил Св. Серафим Саровский. А зрители «Фабрики звезд» и «Последнего героя» – вымрут. Сами собой, без СПИДа и эпидемий. Просто потому, что, посмотрев «ящик», они идут выгуливать своих тысячедолларовых пудельков, а их место у пульта занимает одно единственное, изнеженное и обреченное чадо. Жизненный минус.

Что же касается распоясавшихся «гостей», то поставить их на место смогут только Иваны и воспитанные ими дети, и сделать это будет не так трудно, как представляется многим сегодня – ведь дикари отравляются комфортом западной цивилизации гораздо быстрее. Необходимо просто помнить, что полтора века назад, когда русские покоряли среднюю Азию и Закавказье, у нас в центральных губерниях было в среднем по семь-восемь детей в семье, у туземцев – три-четыре.

P.S.

Кстати, у Распутина в конце повести Иван едет строить храм в родовом своем селе, то есть возвращается на землю. Он еще не определился, что будет дальше. Но, помня о том, что прокормить большую семью в городе практически невозможно, а также о той немыслимой хрупкости и уязвимости, которая характеризует современную городскую цивилизацию, несложно предположить, что движение назад, на землю станет еще одним из признаков становления России новой. А земли, доставшейся от предков, у нас еще, слава Богу, много!

Примечание

**По статистике каждая пятая москвичка выходит замуж за кавказца*

М.Н. Ивахненко
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1

**«ПОЧВЕННИКИ» И «ЗАПАДНИКИ»: В. РАСПУТИН
И В. АКСЕНОВ**

История русской литературы 2-й половины XX – начала XXI веков все еще состоит из фрагментарных описаний творчества тех или иных писателей, освещены еще не все тенденции историко-литературного развития. Уже поэтому ощутима необходимость восстановления по возможности более полной картины литературного процесса во всем ее сложном многообразии, в частности тех художественных явлений, тех тенденций развития, которые начали формироваться в середине прошлого века. В этой связи представляет интерес творчество В. Аксенова и В. Распутина, чья литературная деятельность началась в 60-е годы XX века. Творчество писателей, хотя и принадлежало к разным течениям (В. Распутин – «почвенник», а

эмигрант В. Аксенов – «западник»), отличалось самобытностью, остротой, современностью описываемых проблем и вызывало у исследователей литературы неоднозначные мнения. Индивидуальность авторского стиля писателей становится понятна в контексте рассмотрения современной им литературной ситуации в целом и взаимоотношений почвенников и западников в частности. Следует также отметить противоречивость версий почвенничества и западничества, которые были едва ли не главными для российских и советских литературных традиций.

Произведения и В. Аксенова, и В. Распутина отличаются оригинальным авторским мышлением, органичным жанрово-стилевым синтезом, что в целом было характерно для русской литературы рассматриваемого периода. И творчество писателей может быть верно понято лишь в этом историко-литературном контексте. Завершение XX века как историко-литературного цикла позволяет выявить те качества и свойства, которые определяли его сущность. Исследователи современной русской литературы (Г. Белая, В. Воздвиженский, М. Голубков, А. Никуликин, Г. Торунова, А. Чагин и др.) рассматривали разные периоды литературного процесса XX века, но, на наш взгляд, наиболее оптимальной является периодизация русской литературы, предложенная Н. Лейдерманом:

- первый период (1890-е – конец 1920-х гг.) состоит из двух циклов – «серебряного века» (до 1917 г.) и цикла формирования того художественного феномена, который получил название «советская литература» (с 1917 г.). На переломе между этими циклами выделяется особый микроцикл (1917 – начало 1920-х гг.) – момент культурного взрыва.

- второй период (начало 1930-х – середина 1950-х гг.) состоит из следующих субпериодов: «тридцатые годы», «период Великой Отечественной войны», «первое послевоенное десятилетие». Характеризуется утверждением господства соцреализма как творческого метода и литературного направления и сопротивлением его диктату в запрещенной литературе.

- третий период (середина 1950-х – середина 1980-х гг.) состоит из следующих субпериодов: «шестидесятые годы» или «оттепель» (примерно 1954–1968), «семидесятые годы» (примерно 1968–1985). Характерен кризисом соцреалистической культуры, расшатыванием соцреалистического канона, актуализацией реалистической традиции, вторым рождением модернизма и авангардных тенденций.

- четвертый период (середина 1980-х – 2000-е гг.) характеризуется кардинальными социокультурными изменениями, становлением русского постмодернизма, поисками

новых «космографических» моделей мира (постреализм, натуралистический сентиментализм) [7].

Очевидно, что вести разговор о В. Аксенове и В. Распутине следует в контексте третьего и четвертого периодов классификации, предложенной Н. Лейдерманом, поскольку начало творческой деятельности обоих писателей приходится именно на 60-е годы XX века – период «оттепели», когда либерально настроенные писатели стремились найти новые средства идеологического, эмоционально-эстетического воздействия на читателя, преодолеть догмы сталинского времени, расширить изобразительно-выразительные возможности литературы. В этих условиях художественные эксперименты, обращение к элементам карнавальной поэтики становились своего рода противовесом официальному советскому дискурсу. 60-е годы XX века стали своеобразным рубежом для тех, кто искренне поверил в «оттепель», когда казалось, что можно улучшить современное общество, воплотив в нем идеалы справедливости и свободы. Произведения писателей той поры создавались во время подъема демократической мысли в стране, поэтому специфическим признаком этого периода был приподнято-оптимистический пафос повествования. «Общество, литература были охвачены иллюзиями, и казалось, что можно преодолеть мрачное прошлое сталинизма, можно продвинуться как-то вперёд, что можно сделать шаг в сторону либерализации, в сторону более счастливой, более свободной жизни» [3, с. 77]. В этих словах уже заложены причины историософского противостояния внутри русской культуры – конфликта между «почвенниками» и «западниками».

Почвенничество – литературное течение и направление общественной и философской мысли в России 1860-х годов. Основные принципы почвенничества были сформулированы Аполлоном Григорьевым, братьями Михаилом и Федором Достоевскими, Николаем Страховым. Несмотря на то, что почвенничество представляло собой разновидность европейского философского романтизма, полное его отождествление со славянофильством не вполне корректно. В непримиримом противоборстве славянофильства и западничества представители почвенничества признавали положительные начала этих течений, но претендовали на собственную независимую «нейтральную» позицию, веря в «русскую идею», в русскую самобытность. Современная точка зрения на почвенничество опирается на то понимание, которое вкладывали в него идеологи направления в XIX веке: «почва» – это физическая и духовная реальность, связанная с русской деревней, крестьянством, питающая

национальную культуру и формирующая национальный характер. Это вечно здоровая, органически развивающаяся сердцевина нации; вера, быт, обычаи, традиции, язык русского народа, соборность. Во второй половине XX века почвенничество возродилось в «деревенской прозе» и публикациях на историко-патриотические темы (Д.С. Лихачев и А.И. Солженицын, В.Г. Распутин и В.П. Астафьев, В.И. Белов и В.М. Шукшин). Писатели продолжили исследование понятия почвы, органики крестьянского образа жизни, рассматривая эти категории с философских, нравственных, государственных позиций. Почвенническое направление в литературе второй половины XX века, отождествляемое с «деревенской прозой», – это русская литература, явленная в лице представителей крестьянства и показавшая целую эпоху национальной русской жизни – жизни крестьянства. Писатели продолжили традиции почвенников XIX века, актуализировав «охранительный» аспект их теории, необходимый в современных условиях распада русской крестьянской цивилизации.

Западничество – сложившееся в 1830-1850-х годах направление общественной и философской мысли (П.Я. Чаадаев, В.С. Соловьев, И.С. Тургенев, В.Г. Белинский, А.И. Герцен и др.). Западники, в частности, выступали за отмену крепостного права и признание необходимости развития России по западноевропейскому пути. По мнению многих критиков, западникам чужды ценности русской культуры, они ориентированы на западные образцы, которые им представляются общечеловеческими. Всё органично русское для западнического сознания имеет отрицательное значение, положительным признаётся то, что отражает западные образцы. Образы возрождения России могла бы предложить почвенническая позиция, предназначенная воплощать общечеловеческие идеалы в национальной реальности. Многие в позиции почвенников – защитная реакция на западническую антирусскую утопию.

Оба писателя – и В. Аксенов, и В. Распутин – ярко вошли в литературу. Их поколение принято называть «шестидесятники» – появились они во времена «оттепели» и быстро стали классиками. В. Распутин – «почвенник», представитель «деревенской» литературы. В. Аксенов – «урбанист», «западник», но западник прогрессивный, «... то есть совсем другое крыло идеологически – не в смысле пропаганды, а такого коренного идеологического порядка» [4, с. 18].

Творческий путь В. Аксенова начинается с рассказов и повестей, которые создавались в русле «оттепели» и в которых он

надеялся утвердить положительные идеалы. Со времени первой публикации и вплоть до эмиграции в 1980 году в критике шла полемика вокруг новаторской прозы писателя и его своеобразной творческой манеры повествования. После появления повести «Звездный билет» в 1961 году В. Аксенов обрел репутацию писателя, творчество которого в целом соответствовало канонам соцреализма. Но одновременно он стал и одним из первых в поколении «шестидесятников», кто ощутил надлом в прежней системе ориентиров и духовном настроении молодых людей. Известный и противоречивый в начале 60-х годов, он был ещё в состоянии действовать в рамках параметров советской литературы вплоть до начала 1978 года, когда журнал «Новый мир» опубликовал его роман «В поисках жанра». Однако дело «Метрополя» разорвало его и без того хрупкие связи с официальной советской литературой, и в 1980 году он присоединился к третьей волне эмиграции.

О В. Распутине В. Аксенов вспоминал: «Первая вещь Распутина, которую я прочитал, была «Живи и помни». О ней тогда очень много говорили. < > Мы к этому времени под давлением определенных кругов фактически замолчали, а «деревенская» литература набирала силу с каждым годом. Они были кумирами не каких-то консервативных кругов, а именно либеральной интеллигенции: “Смотрите, на что замахнулся, какие темы поднимает! Как смело говорит о том, о чем вообще нельзя говорить!”» [1]. В. Распутин вошел в нашу литературу сразу, почти без разбега и как истинный мастер слова. Путь его в литературу определился наилучшим образом: в короткий срок молодой писатель стал вровень с большими мастерами прозы. В. Распутин очень тонко чувствовал каждого своего героя, его проза – талантливая, с первых строк любого произведения виден большой художник. Грусть-тоска по родине, матери, жизни присуща творчеству Распутина. Но грусть эта – светлая, небесная. Д. Быков пишет: «“Мы считали Распутина талантливейшим в поколении”, – сказал Александр Жолковский, хотя симпатий к почвенникам от него ожидать трудно. И Шкловский < > в статье 1979 года назвал Распутина “большим писателем на распутье”. И Вознесенский назвал его “матерым творянином с проломленным черепом” – это было во времена, когда вся хорошая литература, невзирая на разногласия, еще чувствовала себя в одной лодке... < > Распутин заслуженно считался живым классиком и репутацию эту подтверждал. < > Лучше «Прощания с Матёрой» в русской прозе 70-х нет ничего – есть вещи на том же уровне, есть Трифионов и Аксенов, но это те вершины, где уже не бывает сравнений» [2].

В. Распутин не однажды заявлял о своей приверженности почвенничеству. Для Распутина понятия «почвенники» и «деревенщики» синонимичны, а то и тождественны. Он считал, что «главной нотой почвенников» XX века было ощущение тяжелых и неисправимых перемен, происходящих с русской древней, а значит – с русской землей. В крестьянской жизни Распутин видел великие физические, нравственные и духовные запасы. Именно здесь существовали органические формы народного бытия. В рассуждении писателя о крестьянском бытовании понятие организма являлось основным, что сближает его с мыслителями почвеннического направления. Земля для писателя – источник и материальных ценностей, и нравственных, и духовных. Такое сакральное видение почвы сближает Распутина с мыслителями XIX века. У В. Аксенова иное мнение по поводу почвенников и «деревенской прозы»: «... Принадлежность к этой группе вовсе не означала близость к почве. “Деревенщики” обижаются, когда их так называют, – мол, Лев Толстой тоже писал о деревне, но его же не называют “деревенщиком”. Но речь о масштабе осмысления действительности, о взгляде» [1].

По мнению литературоведов, «существование западников и почвенников действительно в наших традициях – Герцен и Достоевский, Распутин и Аксёнов... Они всегда были рядом и не мешали друг другу жить» [7]. Сегодня, в силу меняющейся геополитической ситуации, противоречия между почвенниками и западниками резко углубились. «В дореволюционный период почвенники и западники были писателями, активно полемизирующими, порой находящими общий язык. В советский период они дискутировали даже на партсобраниях, разя друг друга цитатами из решений последнего Пленума ЦК КПСС. Сейчас трагедия в том, что почвенники и западники перестали спорить. И даже не пытаются вступить в диалог» [7]. Судьба двух выдающихся русских писателей – В. Аксенова и В. Распутина – может стать подтверждением этому тезису. «“Прогрессисты-западники” полагали, что мир меняется от худшего к лучшему, и потому у Советского Союза есть возможность стать ещё лучше, измениться “в лучшую сторону”, догнать и перегнать Запад, стать мировым лидером. < > “Почвенники” же были уверены, что Золотой Век лежит в далёком прошлом, и течение истории только разрушает прекрасный идиллический мир гармонии и всеобщей любви. В результате сложилась парадоксальная ситуация. Ретроградов, призывавших к остановке истории и возвращению к первобытному образу жизни, воспринимали как борцов с Советской Властью, а прогрессистов, пытавшихся спровоцировать что-то вроде “бархатной революции”, считали советскими конформистами» [8].

Литературе любого периода свойственно развиваться по своим собственным законам, но монолит литературы XX века усилиями главенствующей идеологии был расколот на множество глуб. Во-первых, русская литература ощутила влияние двух окончившихся мировых войн. Во-вторых, вторая мировая война расколола мир на два «полюса»: социалистический лагерь, возглавляемый СССР, и капиталистический лагерь, лидером которого стали США. Конечно, такая политическая, экономическая и культурная «двухполюсность» мира не могла не сказаться на развитии культурного и литературного процесса. Если в СССР и странах социализма усиленно насаждался социалистический реализм (почвеннические идеи, в том числе), то на Западе преобладало разнообразие векторов культурно-литературного развития, что не могло не сказаться на взглядах прогрессивных писателей (западнические идеи у писателей-соцреалистов как предтеча очередной волны эмиграции). Период послеоттепельного двадцатилетия – период разложения тоталитарной системы. Параллельно с официальной литературой, всё двадцатилетие развивается и литература неофициальная. Представители первой по-прежнему следуют соцреализму, а во второй происходит окончательное возрождение и дальнейшее развитие критического реализма, модернизма, включая его радикальные разновидности, зарождается русская ветвь постмодернистской литературы. И, несмотря на разногласия внутри русской культуры и литературы, первоначально оба ее крыла – западническое и почвенническое – были все же национальными. Они были творчески необходимы друг другу; русская культура XX века развивалась как бы в магнитном поле между этих двух полюсов, питаясь его энергией, которая иногда выходила из-под контроля в дальнейшей борьбе между полюсами, несшими в себе действительно несовместимые духовные заряды. Но только в постоянной борьбе возможно развитие, что и показала в дальнейшем литература XXI века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов В. Радиодневник писателя: страницы будущей книги [Электронный ресурс] / В. Аксенов // Журнальный зал. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2017/4/radiodnevnik-pisatelya-stranicy-budushej-knigi.html>.
2. Быков Д. Жертва: Уроки Распутина [Электронный ресурс] / Д. Быков // Новая газета. – 2015. – № 27. – Режим доступа : <https://www.novayagazeta.ru/articles/2015/03/16/63427-zhertva>.
3. Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье / Дж. Глэд. – М. : Изд-во «Книжная палата», 1991. – 320 с.

4. Ерофеев В. Право на свой остров (Беседу записала Е. Веселая) / В. Ерофеев, В. Аксенов // Огонек. – 1990. – № 2. – С. 18–19.
5. Кузина А.Н. Традиции почвенничества в русской литературе второй половины XX века [Электронный ресурс] / А.Н. Кузина // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2011. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-pochvennichestva-v-russkoy-literature-vtoroy-pолоviny-hh-veka>.
6. Лейдерман Н.Л. Периодизация русской литературы XX века и текущий литературный процесс [Электронный ресурс] / Н.Л. Лейдерман // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания». – Режим доступа : http://www.pspu.ru/sci_liter2005_leiderman.shtml.
7. Поляков Ю. Кто они – современные классики? [Электронный ресурс] / Ю. Поляков // Аргументы недели. – 2016. – № 45 (536). – Режим доступа : <http://argumenti.ru/toptheme/n565/473781>.
8. Хусаинов Ф.И. О западниках и почвенниках 1960-х годов [Электронный ресурс] / Ф.И. Хусаинов // LiveJournal. – Режим доступа : <https://f-husainov.livejournal.com/359885.html>.

АННОТАЦИЯ

**Ивахненко М. Н. «Почвенники» и «западники»:
В. Распутин и В. Аксенов**

В статье рассматриваются вопросы авторского стиля, национальной идентичности В. Распутина и В. Аксенова – писателей одного поколения, но разных взглядов на литературу. Внимание уделяется противоречию во взглядах «почвенников» и «западников» на примере творчества известных писателей.

Ключевые слова: почвенник, западник, деревенская проза, самобытность, авторский стиль.

SUMMARY

**Ivakhnenko M. N. «Pochvenniks» and «Zapadniks»:
V. Rasputin and V. Aksenov**

The article deals with the questions of author's style, national identity of V. Rasputin and V. Aksenov – the writers of one generation, but different views on literature. Attention is given to the contradiction in the views of «pochvenniks» (nativists) and «zapadniks» (westerners) on the example of these famous writers' works.

Key words: nativist, westerner, village prose, national identity, author's style.

А.Ю. Большакова
(г. Москва, РФ)

УДК 821.161.09

ЖИВИ И ПОМНИ: ПОЭТИКА В. РАСПУТИНА

Валентин Распутин – один из ярчайших представителей того литературно-философского направления, которое наши критики и литературоведы то извинительно, то пренебрежительно и даже язвительно называют «деревенской прозой». Момент извинительности заключается во всяческих оговорках и приседаниях: мол, термин это рабочий, необязательный и т. п. Момент уничижительности исходит из подхваченной нашими смердяковыми от науки и литературы формулировки Маркса об идиотизме деревенской жизни. Сразу оговорюсь: оба представления не несут в себе какой-либо серьезной теоретической аргументации и совершенно неверны. Якобы неточный термин «деревенская проза» абсолютно точно схватывает суть обозначенного им литературно-философского феномена и абсолютно точно указывает на ту социально-историческую почву, из которой произросли наши выдающиеся прозаики и поэты второй половины XX в. Впрочем, не только наши, если иметь в виду, может быть, не в полной еще мере осознанное значение таких писателей, как Валентин Распутин, Виктор Астафьев, Василий Белов, Евгений Носов, Василий Шукшин...

«Что стало с нами после»? [4, II, с. 303] – задается Распутин вопросом в рассказе «Уроки французского». Сказанное, кажется, так и звучит в ряду классических вопросов XIX в.: «*что делать?*» и «*кто виноват?*». Но вслушаемся в этот вопрос попристальней. Не вчитаемся, а именно вслушаемся. И мы уловим несколько иное: «*что стало **с нами** после?*» – т. е. что ушло в сновидения, грезы, в область мифов и преданий о былом. Ведь главная особенность прозы Распутина состоит в том, что его слово является поэтическим в подлинном смысле. А поэтическое слово в первую очередь обращено не к зрению, а к слуху. И вот здесь это качество проявляется в соответствии с той эмпирической данностью, в которой жил Распутин – человек, не заставший ни Отечественной войны, ни коллективизации, ни царских времен, а мог услышать лишь их эхо. И сам стал *эхом русского народа, эхом трагедии русского крестьянства*.

Отсюда жесткий распутинский императив: «*живи и помни*». Без памяти нет жизни, а без жизни нет памяти: нет того духовного мира, который составляет смысл нашей жизни. Этот

императив («живи и помни») и этот вопрос («что случилось с нами»? или «что стало с нами»?) прослеживается буквально во всех произведениях писателя: «Прощание с Матерой», «Живи и помни», «Последний срок», «Дочь Ивана – мать Ивана»...

Память и время

Характерным для В. Распутина и других представителей деревенской прозы стало *ретроспективное* постижение русской души: того, что дорого сердцу каждого русского. Возросла роль внутренних, психологических параметров времени – с опорой на *память* как высшую субстанцию народного бытия. *Память Слова*, в первую очередь.

Вот заглядывает в хранилище народного Слова – книгу пословиц русского народа и церковнославянский словарь – герой повести В. Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана». И... Оживает растревоженная память, в своих бесконечных анналах хранящая культурно-генетический код нации.

«Все эти слова, все понятия эти в Иване были, их надо было только разбудить... все-все знакомое, откликающееся, давно стучащееся в стенки... Это что же выходит? Сколько же в нем, выходит, немого и глухого, забитого в неведомые углы нуждается в пробуждении! Он как бы недорожженный, недораспустившийся, живущий в полутьме и согбенни. “Душу мою озари сияньми невечерними”, – пропел Иван, заглядывая в словарь и опять замирая в восторге и изнеможении.

Нет, это нельзя оставлять на задний план, в этом, похоже, коренится прочность русского человека. Без этого, как дважды два, он способен заблудиться и потерять себя. Столько развелось ходов, украшенных патриотической символикой, гремящих правильными речами и обещающих скорые результаты, что ими легко соблазниться, еще легче в случае разочарования из одного хода перебраться в другой, затем в третий и, теряя порывы и годы, ни к чему не прийти. И сдаться на милость искужа заведенной жизни. Но когда звучит в тебе русское слово, издалека-далёко доносящее родство всех, кто творит его и им говорил <...> когда есть в тебе это всемогущее родное слово рядом с сердцем и душой, напитанным родовой кровью, – вот тогда ошибиться нельзя. Оно, это слово, сильнее гимна и флага, клятвы и обета; с древнейших времен оно само по себе непорушимая клятва и присяга. Есть оно – и все остальное есть, а нет – и нечем будет закрепить самые искренние порывы» [5, с. 189-190].

«Странная, поздняя гордость отпущена русскому. Поздняя гордость, позднее сожжение и любовь к прошлому» [3, с. 24], – с привкусом печали признается деревенская проза в своих

ностальгических прозрениях. На страницах Распутина, Абрамова, Астафьева, Белова, Шукшина, Носова, Екимова, Лихоносова звучит сожаление о том, чего не вернуть или возможно вернуть лишь в воображении: в воспоминаниях о том, что не ценилось, будучи настоящим, со-временным. Усилиями литературы «последнего поклона», «последнего срока» воссоздается особый строй восприятия времени русскими: с их культивацией «светлого прошлого», тяготением к вечным формам и идеалам, мифическому правремени. Такая воображаемая *«поездка в прошлое»* связана, однако, не только с возвышением этого прошлого, но и – переоткрытием исторической правды: правды частного времени (духовной биографии) героя, какой бы горькой она ни была.

Инверсия времени в деревенской прозе – ее движение от настоящего к прошлому, в даль памяти – направлена на поиск национальных *первоначал*, неких исходных точек в самодвижении русской души, истории, мира. Туда, в глубь веков, «в темные годы» курных изб и теремов, где *«началось русское летоисчисление»* [3, с. 30]. Туда, где и теперь, уже *«в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры»* (В. Распутин «Изба») [4, II, с. 607].

Миф остается мечтой, погружение в бездны *вечности* – непреходящим состоянием поэтической души. Но темпоральная *инверсия* открывает возможности прошлого как настоящего и настоящего как прошлого, предугадывая пути будущего. Воспроизводимые Распутиным в «Последнем сроке», «Век живи – век люби», «Дочери Ивана, матери Ивана», Астафьевым в «Оде русскому огороду», «Затесях», Лихоносовым в «Люблю тебя светло», «Осени в Тамани», Личутиным в «Домашнем философе», «Фармазоне», «Беглеце из рая» потоки сознания выводят на первый план субъективное восприятие времени. Повествовательная динамика разворачивается вне традиционно линейной хронологии, подчиняясь *«пространству сознания»*, *памяти воображения*.

Приведу образец подобного письма, из распутинского эссе «Видение», где возникает «прощальный пейзаж» души одинокого старого человека, медленно перебирающего нить своих воспоминаний, впечатлений, обольщений и прозрений...

«...Теперь-то я знаю, что обман в бесконечность кончился, никого из оставшихся в нашем корню старше меня нет, и глаза мои все чаще обращаются внутрь, чтобы различить прощальный пейзаж <...>

Я вижу себя в небольшой, вытянутой к окну комнате с двумя боковыми стенами <...> Это не комната воспоминаний; да и я словно бы лишен возможности оглядываться назад. Я нахожусь здесь для какой-то иной цели. И внутри комнаты, и за окном, и человеческими руками, и нечеловеческими. Все обставлено с печальной и суровой однозначностью; продолговатая, суженная обитель для одного переходит в суженный, вытянутый вперед мир, окружающий уходящую дорогу.

Но нельзя наглядеться на этот мир – точно тут-то и есть твои вечные отчие пределы» [4, II, с. 626-629].

В ностальгических повествованиях «Прощание с Матёрой» и «Последний срок» Распутина, «Последний поклон» и «Ода русскому огороду» Астафьева, «Плотнические рассказы» Белова, «Осень в Тамани» Лихоносова, в прозе Личутина используется прием «перевернутой» композиции: движение от настоящего к прошлому – в отличие от привычного течения линейного времени от прошлого к настоящему. С погруженности повествователя в воспоминания начинаются не только «Уроки французского» Распутина, но и «Пастух и пастушка» Астафьева, «Письма из русского музея» Солоухина, «Память лета» Екимова, «Проводы солдата» Яшина...

Поиск точки отсчета «русского летоисчисления» деревенской прозой рождает авторскую ориентацию на летописное восприятие времени, вовсе не ушедшего безвозвратно. Времени не столько «потерянного» или «утраченного», сколько ушедшего в глубь народной памяти. Занявшего свое – *предопределяющее* дальнейший ход событий – место в глубинах национальной памяти. Можно предполагать, что время в мире В. Распутина и других представителей деревенской прозы находится в противоречии с привычным представлением, согласно которому прошлое (как более ранний период) находится сзади, а будущее – впереди.

«Сейчас мы представляем будущее впереди себя, прошлое позади себя, настоящее где-то рядом с собой, как бы окружающим нас. Летописцы говорили о “передних” князьях – о князьях далекого прошлого. Прошлое было где-то впереди, в начале событий, ряд которых не соотносим с воспринимающим его субъектом. “Задние” события были событиями настоящего или будущего», – отмечал Дм. Лихачев в «Поэтике древнерусской литературы» [2, с. 254].

Сходная ориентация во многом объясняет экскурсы деревенщиков в «даль памяти», их мысленные «поездки в прошлое», увлеченность воспоминаниями, намеренную

ретроспективность и явное упорство в освоении уходящей – в небытие исторических мифов – крестьянской Атлантиды.

«Пышно, богато было на матёринской земле – в лесах, полях, на берегах, буйной зеленью горел остров, полной статью катилась Ангара. Жить бы да жить в эту пору, поправлять, окрест глядячи, душу, прикидывать урожай – хлеба, огородной большой и малой разности, ягод, грибов, сякой дикой пригородной всячины» (В. Распутин «Прощание с Матёрой») [4, II, с. 51-52].

Исчезновение этого Золотого века, вроде бы соотносясь с авторским настоящим, на самом деле уже состоялось: стало фактом прошлого. Но пора расцвета, традиции и стабильности остается жить в национальном сознании как нечто *предшествующее* (расположенное впереди) по отношению к *следующему* (печальному распаду, который должен случиться позже).

Очевидно, именно такое восприятие прошлого как *предшествующего* (ср. роль приставки *«пред»*, семантически соединяющей разные, казалось бы, понятия – *«предшествующий»* и *«предстоящий»*, к примеру), расположенного впереди настоящего, обусловило преобладание циклического (родового, сезонно-природного) времени в деревенской прозе. Прошлое повторяется, модифицируется, проецируясь на авторскую современность и будущее (фабульно-событийное) развитие, предопределяя его и словно переносясь в него на правах повторяющегося фрагмента бытия и события, (не)осуществленного желания, идеала.

Миф и реальность

Как показывает ностальгическая деревенская проза, горизонт темпоральных ожиданий (героев, автора, читателя) нередко ориентирован на мысленное возрождение «счастливого минувшего», реконструкцию мифопоэтического правремени, имеющего «абсолютное значение (счастливое, благодатное время)», когда, говоря словами исследователей времени, *«золотой век»* (понятие, центральное еще в древних темпоральных схемах. – А.Б.) рисуется как *утраченный миф прошлого»* [6, с. 231].

«Пышно, богато было на матёринской земле... Жить бы да жить в эту пору... Ждать сенокоса, затем уборки, потихоньку готовиться к ним и потихоньку же рыбачить, поднимать до страдованья, не надсажаясь, подступающую день ото дня работу, – так, выходит, и жили многие годы и не знали, что это была за жизнь» (В. Распутин «Прощание с Матёрой») [4, II, с. 51-52].

Восстановление утраты происходит в двух сопряженных темпоральных сферах – *памяти и мифа*. Распутинское «Прощание с Матёрой» особенно показательно в плане

виртуозного использования такого приема, как *историческая инверсия* (М. М. Бахтин), локализирующая в прошлом идеалы будущего. Подобные средства «возврата в прошлое», а тем самым – отстаивания духовных приоритетов настоящего, в своем максимуме, направлены на достижение главной цели: *утверждения идеи человеческой самоценности в цепи времен*.

В «Прощании с Матёрой», где властвует мифологическое время, утверждение человеческой самоценности – через сопротивление разрушительной направленности века (ныне уже минувшего), – происходит на фоне своеобразной интерпретации древних мифов об Атлантиде и всемирном потопе. Повествование о затоплении острова Матёра и деревушки, носящей его название, окутано атмосферой ожидания. Кажется, время и пространство крестьянской Атлантиды застыло в преддверии *последнего срока* своего бытия. Исторический хаос и крестьянский космос насыщаются голосами бранных своих обитателей, коренных жителей Матёры, эсхатологическими отзвуками родового прошлого, игрой природных сил – вплоть до фантазмагорического смещения (см. мифологизированный образ Хозяина острова). Иллюзия циклической бесконечности («*Остров собирался жить долго*») наталкивается на разрушительную реальность «прогресса»:

«Сомневаться больше в судьбе Матёры не приходилось, она дотягивала последние годы. Где-то на правом берегу строился уже новый поселок для совхоза, в который отводили все ближайшие и даже неближайшие колхозы, а старые деревни решено было, чтобы не возиться с хламом, пустить под огонь. Но теперь оставалось последнее лето: осенью поднимется вода» [4, II, с. 6].

В контексте властвующего (в повествовании о судьбе крестьянской Атлантиды) мифического правремени стираются грани между прошлым и настоящим: в едином, непрекращающемся потоке циклической повторяемости («*И опять наступила весна, своя в своем нескончаемом ряду...*» [4, II, с. 3]). Мифологическое время в «Прощании с Матёрой», однако, рождает и представление о будущем как о чем-то бесконечно длящемся. Ведь «*все это бывало много раз, и много раз Матёра была внутри происходящих в природе перемен, не отставая и не забегая вперед каждого дня*» [4, II, с. 3]. Циклическая свернутость мира как мифа, внутринаходимость мифологической модели в поэтическо-природном космосе задает вневременную атмосферу распутинского повествования. Время в нем словно застыло («*все это бывало много раз*» [4, II, с. 3]): чем был мифомир вчера, какой он сегодня, – тем будет и завтра. Потому и предполагаемая

названием завершенность неокончательна: ведь подобная ситуация прощания (ср. интерпретацию мифа об Атлантиде в мировой культуре) может длиться тысячелетиями, повторяясь с новой силой на новых витках истории.

Финальное исчезновение острова в художественной ирреальности повести (*«Всё сгинуло в крошечной тьме тумана»* [4, II, с. 189]) так же иллюзорно, как и всё более отодвигающееся – всем сюжетно-композиционным развитием «Прощания» – «реальное» затопление Матёры. Получается, что с начала до конца в произведении властвует некое *иллюзорное время* (Ж. Гурвич) [9, с. 27] – внешне неизменное, но таящее возможность неожиданных кризисов. Темпоральная установка, заданная с самого начала сопротивлением *общего* хода времени – ситуативной неизбежности (распада, затопления): *«И как нет, казалось, конца и края бегущей воде, нет и веку деревне: уходили на погост одни, нарождались другие, заваливались старые постройки, рубились новые»* [4, II, с. 5]...

Своеобычная интерпретация в распутинской повести мифа о *«рае потерянном»* – *«рае обретенном»* несет в себе философское значение. Течение времени в его разных состояниях соотносится с вечностью ради познания смысла каждого явления бытия. Миф предстает как темпоральная константа, обнаруживая лик вечности в изменчивой современности. *«С момента, как миф передал истории свое более глубокое и богатое звучание, он стал достоверней, чем сама действительность: миф полностью высветил трагизм случившегося»* (М. Элиаде) [7, с. 74].

Образы памяти и бессознательное

Другой аспект мифа о *«вечном возвращении»* составляют пронизывающие повествования В. Распутина (как, впрочем, и всю деревенскую прозу) образы памяти, воспоминаний и грез о былом: давно ушедшем и воссоздающемся в настоящем и будущем. Ведь *«жизнь нельзя исправить, а можно только создать заново»* (М. Элиаде) [7, с. 126] – пусть на миг, в мечтах и воображении, но и в читательской памяти, открытой в бесконечное будущее. Появляющееся в такой прозе *«переживаемое время»* – и соответствующий ему *«переживаемый символ»* – делает последний средоточием *родовой памяти* как национального достояния (это может быть символ родового дома, родного двора, подворья). *Феномен памяти*, сопрягаясь с *психологическим временем* автора (повествователя) и героев, формируется на пересечении настоящего и прошлого: именно здесь и точка пересечения таких традиционных, казалось бы, писателей, как Распутин, с Набоковым, Прустом, Джойсом, Газдановым, Соколовым и другими писателями-модернистами.

Еще у Солженицына в «Матрённом дворе» старая крестьянка доверяет повествователю сокровенные воспоминания о «потерянном рае» довоенной России и своего личного (несбывшегося в военном расколе) счастья. Переносится мыслями в прошлое умирающая крестьянка Анна в «Последнем сроке» Распутина. Вторя своей песне, погружается в картины бывшего фронтовик Сергей Митрофанович в «Ясным ли днем» Астафьева. Воспоминания о погибшем, не сбереженном ими сыне преследуют стареющую чету в «Домашнем философе» Личутина. Но чаще всего *память* выступает как *идеальная модель сознания и бессознательного*, давая убежище нереализованным стремлениям, тайным образам желаемого (личностного развития, собственной судьбы), но и предоставляя ментальное убежище для сожаления, обиды, горечи от прожитого. Так изработанная крестьянка Анна у Распутина испытывает внезапную горечь при сравнении своей судьбы с *«какой-то другой, непонятной, неизвестной старухе жизнью»* уехавшей в город дочери:

«А что старуха видела в своей жизни? День да ночь, работу да сон. Вот и крутилась, будто белка в колесе, и все, кто жил с ней рядом, тоже крутились ничем не лучше, считая, что так и надо» [4, I, с. 339-340].

Однако углубление в сферу *личной памяти* (автора, героя) сопряжено у Распутина с проникновением в пласты *прапамяти*, первооснов национального бытия. Так, «Последний срок» пронизан переходами от воспоминаний героев о своем детстве, юности – к авторским обобщениям на бытийно-философском уровне. Порой оба темпоральных пласта соединяются, свертываясь в единой модели мироздания как традиционного для деревенской прозы символа дома, хранилища родовой крестьянской памяти:

«В какой-то момент старухе почудилось, что она находится в старом, изношенном домишке с маленькими закрытыми изнутри окнами, а звездное завораживающее сияние проходит сквозь стены, сквозь крышу. Каждое из окошек – это воспоминание о ком-нибудь из ребят: здесь о Люсе, здесь о Варваре, а это об Илье, о Михаиле, о Таньчоре. Сверху еще один ряд совсем маленьких заколоченных окошек, которые трогать ни к чему, – это воспоминания о тех, кого уже нет в живых. Как лунатик, старуха бродит от окошка к окошку, не оставляя после себя тени, и не знает, какое из них ей открыть, куда посмотреть, кого выбрать. Вся жизнь тут, в этих окошках» [4, I, с. 453].

В распутинском рассказе «Век живи – век люби» размышления философско-психологического порядка, сопряженные с проникновением в прамать, архетипические

пласты бессознательного, передоверены автором юному герою, ищущему самостоятельного ответа на мировоззренческие вопросы. На первый план, в результате саморефлексии героя, выходит представление об изначально данной человеку – т. е. врожденно архетипической, передающейся по наследству – памяти... об общем будущем и о собственной судьбе.

Установки крестьянского бессознательного (герой находится в родовом доме сельской бабушки) проявляются в ментальном опыте героя («вспоминании» мест, только что увиденных в данный момент, и т. п.). Словно перед нами разворачивается уникальный эксперимент с родовой памятью – «задержанной», сохраненной в генетическом коде потомка, неосознанно стремящегося к тому, что можно обозначить как *«возвращение подавленного времени»*.

«Не существует ли в нём (т. е. в человеке, рефлектирует распутинский герой. – А. Б.) всю жизнь от начала и до конца память, которая и помогает ему вспомнить, что делать. Быть может, одни этой памятью пользуются, а другие нет или идут наперекор ей, но всякая жизнь – это воспоминание вложенного в человека от рождения пути» [4, II, с. 380].

Философия времени у Распутина и других представителей деревенской прозы, показывают подобные образцы, многомерна – как многомерно и загадочно само неуловимое время. Так, В. Личутин и К. Воробьев, признавая существование особой темпоральной материи, задаются вопросом: *куда исчезает время?* Причудливая текучесть темпоральных форм в «Прощании с Матёрой» Распутина или, скажем, в «Домашнем философе» Личутина рождает ассоциации *«время – река»* и создает ощущение условности человеческих представлений о времени.

Именно память в «деревенской прозе» – сущностный показатель *многомерности, серийности времени*¹². Ф. Абрамов особо отмечает этот момент в незавершенном романе «Чистая книга», характеризуя свою «идеальную» героиню – старицу Махоньку:

«И еще одно богатство Махоньки – ее память, способность жить одновременно в разных мирах. Самый страшный враг человека – время. Оно не дается ему. Он не может преодолеть его. Махонька из породы тех редких людей, которые научились преодолевать время. Она может путешествовать из одной эпохи в другую» (мысленно, конечно. – А.Б.) [1, с. 110].

¹² См. концепции Дж. МакТаггарта и У. Дана: согласно последнему, наряду с обычным житейским измерением времени, существуют иные – связанные с различными внутренними состояниями человека, изменениями его сознания [8].

Своим умом пытается дойти до обобщающих прозрений старая крестьянка Дарья («Прощание с Матёрой»). В своих внутренних беседах с ушедшими от нее родичами осмысливает она ситуацию разрыва с былым матёринским укладом. В ее сознании – на грани родового бессознательного, через видения грядущего Божьего суда, – возникает, как и у умирающей старой крестьянки Анны из «Последнего срока», взгляд извне, из глубин родовой памяти.

«Устала я, – думала Дарья. – Ох, устала, устала. Щас бы никуда и не ходить, тут и припасть. И укрыться, обрести долгожданный покой. И разом узнать всю правду. Тянет, тянет земля. И сказать оттуль: глупые вы. Вы пошто такие глупые-то? Че спрашивать-то? Это только вам непонятно, а здесь все-все до капельки понятно. Каждого из вас мы видим и с каждого спросим. Спросим, спросим. Вы как на выставке перед нами, мы и глядим во все глаза, кто че делает, кто че помнит. Правда в памяти» [4, II, с. 152].

В «Прощании с Матёрой» мы видим древний земледельческий мир, словно застывший на пороге своего исчезновения, – и все усилия автора направлены на сохранение его в нашей душе: *«Пышно, богато было на матёринской земле...»*. Повторю вещие слова старой крестьянки Дарьи: **«Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни»**.

Это национальное культурное наследие, которое должно всегда быть с нами, – как и имя, и творчество великого русского писателя Валентина Распутина!

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Ф. А. Чистая книга: незаконченный роман / Ф. А. Абрамов. – СПб.: Нева, 2000. – 254 с.
2. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
3. Лихоносов В. И. Люблю тебя светло / В. И. Лихоносов. – М.: Советский писатель, 1985. – 448 с.
4. Распутин В. Г. Собрание сочинений в 2-х томах (Серия «Русский путь») / В. Г. Распутин. – Калининград: ФГУИП «Янтарный сказ», 2001. – 1312 с.
5. Распутин В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана: Повесть, рассказы / В. Г. Распутин. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. – 464 с.
6. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время. В поисках утраченного / И. М. Савельева, А. В. Полетаев. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 800 с.
7. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / М. Элиаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 250 с.

8. Dunne J. W. An Experiment with Time / J. W. Dunne. – L.: A & C Black, Ltd, 1927. – 208 p.
9. Gurvitch G. The Spectrum of Social Time / G. Gurvitch. – Dordrecht: D. Reidel Publishing, 1964. – 152 p.

АННОТАЦИЯ

Большакова А. Ю. Живи и помни: поэтика В. Распутина

Статья посвящена выявлению архетипической памяти литературы, актуализированной в прозе классика XX в. В. Г. Распутина. В центре внимания – проблемы культурного бессознательного и мифопоэтики писателя в контексте истории и художественного времени.

Ключевые слова: литературный архетип, бессознательное, память, миф и история, переживаемое время.

SUMMARY

Bolshakova A. Yu. Live and Rememder: poetics of V. Rasputin

The article focuses on the identification of the archetypal memory of literature, updated in the prose of the classic of the 20th century V. G. Rasputin. At the centre of the author's attention are problems of the cultural unconscious and mythopoetic of this writer in the context of history and time.

Key words: literary archetype, the cultural unconscious, memory, history and myth, artistic time.

Н.С. Цветова

(г. Санкт-Петербург, РФ)

УДК 82.06

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ «СВЕТ» В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «В ТУ ЖЕ ЗЕМЛЮ...»

В.Г. Распутин относится к тому немногочисленному разряду писателей, кому почти всегда удавалось содержание горячих эпохальных споров о прошлом, настоящем и будущем перевести в детали, в модусы, транслирующие высшее, надбытовое знание, которое «сквозит и тайно светит», как писал Ф. И. Тютчев (Ф. И. Тютчев. Эти бедные селенья...). «Тайное свечение» неокончательных и неоднородных художественных смыслов, формирующихся непрерывно на различных ступенях, в статике и динамике, в превратностях творческого процесса, в стилевых и жанровых поворотах, определяет развитие сюжетов не только уже вошедших в фонд русской классики распутинских повестей,

но и поздних его рассказов «Нежданно-негаданно», «Изба», «Женский разговор», «Под небом ночным», «В непогоду». В 2005 году Распутин объединил эти рассказы в цикл. Открыл цикл рассказом «В ту же землю».

Сильную позицию начала в этом собрании занял рассказ, воспринятый первоначально критикой как исследование окончательного распада человеческой общности на непреодолимых основаниях: один полюс – признанные боги («кумерсанты»), второй – «нижний густой народ» [4, с. 252]. Полюса эти разделены и временем и пространством. Знаков этой, казалось бы, окончательной разделенности в тексте много.

Но «мерцание художественного смысла» (выражение С. Т. Ваймана) не только у В. Распутина, но и у большинства «деревенщиков», связано со смысловой структурой текстов, которая в случае Распутина формируется через семантику ключевых словесных образов, функционирующих как художественные концепты. Именно художественный концепт, как правило, является средством овладения тайной мира и человека, связан со смысловым ядром текста, существующего в пространстве национальной культуры как высказывание [5, с. 422].

В рассказе «В ту же землю» ключевым становится концепт «свет», который получает несколько воплощений в зависимости от смены светоносного источника. Известно, что первые люди принимали за источник света и тепла солнце, которому поклонялись как заглавному божеству. В русской культуре концепт *свет* с момента возникновения соотносится с сакральным, ибо первым Божественным деянием по созданию жизни на земле было отделение света от тьмы. П.Я. Черных считает, что словосочетание «*свет духовный*» используется в русской речи примерно с одиннадцатого века [9, с. 145]. Справедливость этой точки зрения подтверждается Т.И. Вендиной, доказавшей, что в средневековье «*свет*» становится «сущностным атрибутом Бога» [1, с. 241]. Е. Сергеева обнаруживает все необходимые литературно-культурные предпосылки для причисления этого концепта к зонотопосам, истоки которого в образах церковного гимна «Свете Тихий (Пришедшие на запад солнца, видевшие свет вечерний...)» [6, с. 64].

С другой стороны, С. Максимов, писал, что существовало и особое, совмещающее языческое и христианское начала, географическое, пространственное выражение особого отношения наших предков к свету – стремление селиться на просторе, не оставлять подле жилища ни одного деревца, чтобы кругом было светлое место.

Современные авторитетные толковые словари настаивают на актуальности многих лексико-семантических вариантов и омонимов: *свет* – с одной стороны, 1) лучистая энергия, воспринимаемая глазом и делающая видимым окружающий мир; 2) место, откуда исходит освещение; 3) источник освещения; 4) рассвет, восход солнца; 5) светлое место, пятно на картине, передающее наибольшую освещенность какого-либо участка изображаемого; 6) блеск глаз под влиянием какого-либо чувства; 7) символ разума, просвещения или добра, счастья; 8) ласковое, приветливое обращение к кому-либо, с другой – 1) земля со всем существующим на ней; 2) окружающие люди, общество; 3) избранный круг лиц, принадлежащих к привилегированному классу. Сегодня существительное «свет» демонстрирует широкую сочетаемость: *новый свет, ближний, Божий, грешный, белый, тот-этот, Старый, солнечный, красный, злой свет* в *гласах, нравственный, розовый, радужный* и т.д. [7, с. 724].

Очевидно, что свет участвует в создании, в возникновении особых явлений, смыслов, состояний. В. Распутин бросает это слово в стихию художественности, почти не затрагивая сферу логического. Ему удастся создать концепцию выживания, которая полностью не входит ни в один из знакомых объемов человеческого сознания, ядром которой становится новая, целостная художественная единица: свет, возникнув на первой странице, медленно растворяется в тексте и в финале занимает господствующее положение в текстовом пространстве.

В сильной позиции начала текста – троекратное упоминание о свете: в описании поглощенного «мраком» города: *«едва пробивающийся» «ночной свет»* в *«двух одиноких»* окнах квартиры бывшей Прасковьи – Пашуты.

Слабый свет во «мраке» ночи – знак неопределенный, пока пробуждающий только тревогу. Семантика его эволюционирует, символика усложняется, и это усложнение проявляется вечером того дня, когда не стало матери героини. Этот день Пашута провела в страшных и странных скорбных заботах. А вечернее ощущение ей самой показалось обманным: *«И почему-то до рези устали глаза, будто она часами непрерывно смотрела на яркий свет»* [4, с. 250].

Пашута упорно идет по тому пути, который ей был предписан материнской смертью, возвращает *«все, достойное памяти»* [4, с. 251]. И первый реальный результат – утреннее преображение: *«Рассвело мутным болезненным светом»* [4, с. 253]. Свет не обманул ожиданий – героиню согрел *«живой огонь»* [4, с. 253] в деревянном домике единственного близкого человека Стаса Николаевича. Но ненадолго. Гордая, разучившаяся доверять

людям женщина оставила себя без права, как ей тогда казалось, на проявление слабости: и *«угрюмая тяжелая завесь»* [4, с. 254] быстро лишила ее дневного, природного света: *«А его уже и не было, света-то. Задержнуло его низким сырым небом, забило все точащимся сеевом. В окне стоял полумрак. Размыто, как высокая гора, темнел лес за пустырем, куда предстояло ехать»* [4, с. 265].

Опять надвигается темнота. Но переживание раннего наступления привычного мрака Распутин переводит на принципиально иной, бытийный уровень с помощью неродной внучки Пашуты пятнадцатилетней Таньки, которая воспринимает *«надвигающуюся темноту»* как проявление *«происходящей вокруг неотвратимости»* [4, с. 265], угрожающей открытой, доброй девочке непереносимым для нее одиночеством.

Суть этого перевода становится очевидной в тот момент, когда Пашута очерчивает контуры материнской могилы, и Серега начинает работу. Распутин пишет так: *«Стемнело до чуть сквозящей темноты и остановилось. Небо по-прежнему было глухо затянуто, по-прежнему моросило уже не бусом, а мелким тихим дождичком, но различимый отсвет чего-то огромного, излучающегося сквозь любую преграду стоял над землей подобно свечению единой всечеловеческой жизни»* [4, с. 267]. Мистическое свечение воспринимается как отклик вечности на греховное решение Пашуты похоронить мать за пределами кладбища. И Распутин немедленно подчеркивает природу и масштаб этого отклика: одновременно с возникновением странного свечения природа – *«непогода пригасила электрическое зарево города»*.

Серега работает при свете фонарика. Но Пашута в какой-то момент перестает замечать фонарик – ей уже открывается иной свет. Только после этого открытия, вернувшись домой, в конструкции материнской *«телоприемной обители»*, *«высокой и просторной»* [4, с. 271], она находит солнечную символику. Оказывается способной понять *«чувствительную душу»* Таньки, которая увидела *«нездешний свет»* на *«успокоенном»* лице старенькой бабушки, настроиться на постижение прощального молчаливого обращения Анисьи Егоровны – *«того обосветного, что говорилось ей»* [4, с. 272].

Нет ни в одном из существующих толковых словарей этого прилагательного – *обосветное*, т. е. принадлежащего двум мирам. Но художественный смысл, сопряженный с концептом «свет», потребовал возникновения нового слова, установления новых связей, новых лексических соотношений, в которых отражает писательское видение реальности, в которой нет границ между миром реальным и дольным.

Момент прощания Анисьи Егоровны с последним ее земным пристанищем становится для Пашуты и Таньки моментом обретений – обретения друг друга, новой, расширенной реальности – момент обретения света, освобождающего зрение, которого лишен современный человек. *«Никто сейчас ничего не видит»* [4, с. 273], – заключение Пашуты, сделанное в день похорон матери. К этому моменту свет в ее сознании уже имел не только природное происхождение – *«На улице серело»* [4, с. 273]. Очень похожий образ мистически, неуловимо синтезируется из абсолютно разнородных элементов В.П. Астафьевым в «попытки исповеди» *«Из тихого света»*. Когда-то С.Т. Вайман в иной связи привел, на наш взгляд, очень значимую для понимания такого ощущения аналогию. Однажды Рильке заметил отсутствие в картинах Сезанна серого цвета. Более того, его собеседники приняли на себя смелость утверждать, что в сезанновских пейзажах, насыщенных охрой и натуральными жжеными землями, этот цвет и вовсе появиться не мог. И тогда одна из собеседниц поэта, фрейлейн Фольмелер, удивленно ощущаешь исходящий от них мягкий и нежный серый цвет. Рильке был вынужден согласиться: внутреннее равновесие сезанновских красок создавало особую атмосферу, порождавшую это ощущение – ощущение принадлежности серого цвета некой скользящей и сквозящей, почти нефиксируемой на материальном уровне сфере [2, с. 81]. Но нефиксируемое зрением в обычной бытовой ситуации реально, более того, становится предвестием главного превращения: *«светало, светало. Над городом обозначилось небо»* [4, с. 274]. А в самый момент прощания появляется *«небесный свет»*, который несут первые густые снежинки. И прилагательное *небесный* теряет статус логического определения, превращается в эпитет, включенный в смысловую структуру «света» как художественного концепта.

Завершается рождение нового смысла в сильной финальной позиции. Пашута после разговора со Стасом Николаевичем *«впервые вошла одна под образа, с огромным трудом подняла руку для креста <...>. В высокое окно косым снопом било солнце <...> истаявая на круглой медной подставе, горели свечи. Неумело Пашута попросила и для себя свечей, неумело возжгла их и поставила»* [4, с. 279]. Так завершается ее восхождение к свету: мистическое переходит в сферу духовную, духовное начинает определять реальное: героиня после совершившегося процесса узнавания близких обретает способность нести свет миру, окружающим ее людям. Совсем не случайно В. Распутин в финале меняет стилевой регистр – использует глагол *«возжечь»*,

который чаще всего, по Далю, употребляется в переносном значении [3, с. 227], а в словаре под ред. Д.Н. Ушакова помечен как безнадежно устаревший [8, с. 335].

Так В. Распутин демонстрирует верность самому себе, неподчиненность прагматическим задачам. Поднимаясь над конкретными событиями и ситуациями, он привлекает внимание к тем процессам, которые происходят в душе человека, улавливает неосознанное через вновь актуализированные традиционные для национальной культуры условности, которые у Распутина превращаются в «смыслоразличающие ориентиры». Он показывает возвращение героини к жизни через обретение смысла ее, которым она признает неодинокость в любви к тем, кто нуждается в ее участии и попечении, от кого светлеет жизнь, как от пятнадцатилетней Таньки. Так замыкается сюжет небольшого рассказа, выводящего читателя на размышления о главном – о любви, избавляющей человека от «бессветной» смерти [4, с. 261], размышления важные для определения собственных жизненных стратегий. Очевидно, что сопряжение разных концептуальных уровней происходит по законам субъективной распутинской эстетики, определяющей содержание слова писателя, и в полном соответствии с его психологическими качествами, личными убеждениями и литературной программой, которые стоят за словом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вендина Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.
2. Вайман С. Т. Неевклидова поэтика. – М.: Наука, 2001. – 479 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1955. – 700 с.
4. Распутин В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана. Повесть, рассказы. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2005. – С. 233-280.
5. Палиевский П. Внутренняя структура образа / Теория Литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 72-115.
6. Сергеева О. А. Обратная перспектива образа «тихого света» (на материале русской поэзии XIX в.) // Материалы Кирилло-Мефодиевских чтений. Вып. 1. – СПб.: СПбГУКИ, 2006. – С. 55-64.
7. Современный толковый словарь русского языка. Автор проекта и гл. редактор С. А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 2006. – 960 с.

8. Толковый словарь русского языка. Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 1. – М.: Русские словари, 1994. – 1562 с.
9. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2 т. Т. 2. – М.: Русский язык, 1994. – 560 с.

АННОТАЦИЯ

Цветова Н. С. Художественный концепт «свет» в рассказе В. Распутина «В ту же землю...»

Статья посвящена смысловой структуре одного из поздних рассказов В. Распутина. Автор считает, что смысловой доминантой этого произведения является художественный концепт «свет», имеющий принципиально разные варианты текстового воплощения.

Ключевые слова: рассказ, художественный концепт, свет, логический, природный, духовный.

SUMMARY

Tsvetova N. S. Art-concept «light» in the story by V. Rasputin «To One's Last Home ...»

The article is devoted to the semantic structure of one of late stories by V. Rasputin. The author considers that the semantic dominant of this work is the art concept «light» that has essentially different options of the text embodiment.

Key words: story, art-concept, light, logical, natural, spiritual.

*Н.В. Сафронова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82-3.09

СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ В.Г. РАСПУТИНА

Русская литература берет свое начало в глубокой древности и несёт в себе самобытные черты славянской культуры. С давних времен в основе ее лежит духовная вера. Этот отличительный признак наблюдается на протяжении всей истории формирования русской литературы. Таким образом, концепция духовности и бездуховности прослеживается в творчестве многих русских писателей.

XX век не стал исключением в череде бесконечных духовных исканий и борьбы за православную веру. В этот период появляется необходимость возрождения морально-духовных ценностей.

Уровень самосознания русского человека значительно снизился в этот период. Товарно-денежные отношения становятся основным мерилем всех житейских неурядиц. На фоне такой волны абсолютной бездуховности и начал свой путь Валентин Григорьевич Распутин.

Его личность и творчество стали благотворной почвой для всевозможных исследований: монографий и статей, а также диссертационных работ. Особый интерес вызывают наблюдения, опубликованные в 80-90-х годах: В. Курбатова, Н. Тендитник, С. Семеновой.

С. Семенова наиболее детально характеризует анализ нравственно-философской основы повестей В. Распутина. Ее монография «Валентин Распутин» (1987) представляет собой научное исследование с подробным анализом многих произведений писателя. В работе показано влияние творчества Ф.М. Достоевского, И. Бунина и М. Шолохова на авторский стиль В. Распутина. Исследуя повести писателя, С. Семенова обратила особое внимание на особенности его прозы. «Она обозначает мировоззренческие позиции писателя, практически в каждом произведении наблюдая результаты нравственных исканий автора и, вместе с тем, обнаруживая постоянное углубление идей, пронизывающих его художественный мир» [2, с. 11]. Кроме повестей, С. Семенова изучает также рассказы из цикла В. Распутина «Век живи – век люби», находит в них новые художественные аспекты, которые являются предвестниками совершенствования художественного стиля писателя.

В 80-е годы появилась также книга Н. Тендитник «Валентин Распутин: Очерк жизни и творчества» (1987). Она систематизировала знания о писателе: «В целом же, в книге сделан обзор всего пройденного за это время творческого пути писателя с определением эстетических принципов, главных нравственно-философских идей и анализом основных произведений писателя» [2, с. 12].

В 1990 году появляется работа ещё одного литературоведа И. Панкеева «Валентин Распутин: По страницам произведений». В ней содержится цикл бесед, в ходе которых рассматривается философская проза В. Распутина.

Однако самым прогрессивным исследованием творчества писателя становится книга В. Курбатова «В. Распутин: Личность и творчество» (1992). Данный литературовед рассматривает произведение сквозь приму того, каковы философские и литературно-критические размышления писателя. «Однако уже в монографии, а особенно в более поздних публикациях критика можно обнаружить борьбу двух тенденций в его подходе к

современному В. Распутину: с одной стороны, ностальгическое желание увидеть в новых работах уже известного всему миру мастера с твердым, установившимся почерком, а с другой стороны, постоянное обнаружение все новых отдельных творческих черточек и деталей, открывающих иного, незнакомого писателя» [2, с. 12].

В начале XXI века интерес к творческой личности и прозе В. Распутина значительно возрос. Появилось большое количество диссертаций, в которых исследователей интересовал философский аспект прозы писателя. Одна из таких работ – «Валентин Распутин: художественно-творческая эволюция» (2002) И.И. Калимуллина. В ней автор связывает нравственно-философские поиски писателя с «...идеями и реалиями общественной формации, искусством своего времени, глубокое проникновение в современных ему человека и общество привели к выработке единой, цельной системы взглядов на мир, выразившейся в литературных произведениях. Органичность этой связи проявляется и в художественно-творческом эволюционировании В.Распутина как художника и мыслителя, развитии его как творца перманентно обновляемой художественности» [2, с. 13].

И.И. Калимуллин в своем исследовании приходит к выводу – В. Распутин рисует тот мир, который скоро «канет в Лету», так было в «Прощании с Матёрой» и в других. Внутреннее ощущение уходящих нравственных ценностей пронизывает все произведения. «В. Распутин окунается в публицистику, надеясь отстоять дорогие ему идеалы и остановить разрушение национальных социокультурных и исторических святынь» [2, с. 13].

Литературовед в работе говорит о том, что повесть «Деньги для Марии», первая из поздних повестей, показала глубину нравственного движения общества. По его мнению, черты национального характера в полной мере воплощены в ней. Нравственно-этические принципы общественной жизни – основа повести. В ее сюжете мы наблюдаем разрушение крестьянской общины с родовыми ценностями и, в финале, целую деревню, уходящую под воду.

Проблему русского характера в творчестве В. Распутина изучала Т.Ф. Гришенкова. «Результатом глубоких размышлений В. Распутина о природе русского национального характера стало убеждение в том, что духовно-нравственные ориентиры русского народа были оплодотворены православием. Писатель убежден, что православие является той доминантой в русском национальном характере, без которой просто не мог бы

состояться особый, самобытный тип русского человека» [1, с. 14]. Основным понятием, связанным с русским характером, является национальная память. Для писателя это понятие включает в себя большое количество аспектов: это отношение к Родине, семье, дому, природе и т.д.

Возникает такое понятие, как «исторический человек» (человек социокультурной формации). После повести «Деньги для Марии», по словам И.И. Калимуллина, «...у него (исторического человека) стало меньше одной защитой: исчезла атмосфера добра, связанная с защитой из прошлого, обусловленная принадлежностью к крестьянской общине – к сельскохозяйственному сословию в целом. Теперь осталось лишь добро близкого пространства – семейного: от жены (мужа), брата» [2, с. 14].

В повести «Последний срок» ещё существует культурная традиция, после ее разрушения человек становится беззащитным, но всё ещё остается работа на земле как цель и средство в жизни. После повести «Прощание с Матёрой» теряется последняя связь человека со своей Родиной. Человек теряет свою связь с землей предков, а значит, лишается исторической памяти.

«Между памятью и ценностным содержанием личности прямая причинно-следственная связь. Память как отношение – к земле, дому, семье, к природе, к большой и малой Родине – является одним из основополагающих качеств народного характера у Распутина. Утрата этого качества ведет к бездуховности, безнравственности личности, общества в целом» [1, с. 15].

Таким образом, философскую прозу В. Распутина не следует рассматривать, анализируя отдельные произведения. Все повести образуют своеобразный цикл, в котором «... проявляются три сквозные линии: социально-философская, определяющая социокультурную среду, индивидуально-характеристическая, выстраивающая вертикаль народного характера, и психофилософии характеров или ноосферная, выстраивающая некую Мировую душу-память, объединяющую все индивидуальные души людей и подготавливающую новых людей-носителей «ноосферного» сознания» [2, с. 15].

В своей диссертации Г.А. Эмирова рассматривает очерки В. Распутина. В 80-90-е годы возникают рассказы и очерки В. Распутина, которые дополняют предыдущие его повести. В них отражены его философия и мировоззрение. В. Распутин продолжает то начало, которое было у многих замечательных писателей XIX века (А. Пушкина, Ф. Достоевского, Л. Толстого). «Тогда как многие современные писатели ищут эстетическую и коммерческую нишу для своего творчества, приспосабливаясь к западным стандартам литературной жизни, В. Распутин пытается

сохранить «учительную» линию русской литературы, используя для этого форму, содержание, особенности мышления, постоянно эволюционируя в художественно-творческом плане» [2, с. 15].

Творческая деятельность В. Распутина является не чем иным, как эволюцией свободы писателя. Она ему позволяла наблюдать за процессом развития отношений в обществе, не погружаясь в них целиком. В 80-90-е годы мировоззрение писателя вызывает жесткую критику, на которую ему приходится отвечать в публицистических статьях и в своей прозе.

«В. Распутин представил в своих произведениях художественную модель обессиливания общества, изживания социокультурной формацией основополагающих (системообразующих) традиций. Таким образом, он обосновал необходимость, неизбежность перехода от одной социокультурной традиции к другой» [2, с. 17].

В своей диссертации Г.А. Эмирова рассматривает очерки В. Распутина и подчеркивает озабоченность писателя уровнем нравственности и духовности в 80-е и 90-е годы. Писатель наблюдает у семнадцатилетней молодежи черты порочного равнодушия к культурным традициям. «Ряд статей и бесед, таких, как «Быть самим собой», «Не ишу героев на стороне», «Доверяя мысли героям», «Любовь к своему герою», «Очищение человека», «Передо мной оживают картины» раскрывает авторское воззрение на литературу, современность, на роль писателя в обществе» [5, с. 12]. Г.А. Эмирова также говорит о том, что В. Распутин обеспокоен проблемой сохранения русского языка и в своем очерке «Русское Устье» предсказывает смерть старорусской речи.

«Очерк «Вниз и вверх по течению» – следующая ступень в процессе формирования творческого почерка публициста. Действительность в очерке рассматривается сквозь призму прошлого (очерк весьма автобиографичен), через образы настоящего и будущего. У Распутина природа одухотворена и способна одухотворять» [5, с. 14]. В. Распутин был убежден, что нравственное возрождение человека происходит через общение с природой.

В прозе писателя мы наблюдаем продолжение традиций русской классической литературы, по которой важнейшую роль в общественной жизни играет литература и история. Сложные художественные построения повестей основаны на ломаных линиях времени. В. Распутин не полностью подвергается воздействию извне, т.е. всевозможным стереотипам.

«В. Курбатов, размышляя о том, что такое философия в России, что русская философия развивается не только учеными,

но и писателями, пишет о В. Распутине: «...пока философия осмыслительно ожидает устойчивости явления, писатель уже живет своим страдающим временем и ищет человеку более верного пути в теснине новой смуты. Художник, как встарь, выходит вперед и принимает на себя бремя еще беспризорной для философии мысли. И на переломах это виднее всего» [2, с. 15].

В своём содержании теория русского национального характера в творчестве В.Г. Распутина традиционна, она несет в себе основные черты художественных концепций личности человека, которые стали итогом поисков русской литературы XIX-XX веков, изменяя их в соответствии с творческой индивидуальностью писателя.

«Своеобразная человекоцентричность отечественной литературы, её сосредоточенность на парадоксе человека, на глубинной сути его природы и смысле явления в мир определили характер её самобытности в контексте мировой словесности» [1, с. 16].

«Валентин Распутин олицетворял собой нравственную чистоту – в литературе, в жизни, в политических исканиях. Наверное, именно эта нравственная чистота и его литературный гений, та искра Божия, которая в нем сильно и ярко разгорелась, позволяют называть его совестью русского народа» [3].

«Он и его произведения – одна плоть, одно импульсивное прикосновение к реальности, даже не импульсивное, а импульсное, когда каждое его слово – звук, звучащая нота бытия» [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гришенкова Т.Ф. Проблема русского национального характера в творчестве В.Г. Распутина): автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «русская литература» / Т.Ф. Гришенкова. – Тюмень, 2004. – 23 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/problema-russkogo-natsionalnogo-kharaktera-v-tvorchestve-vg-rasputina>
2. Калимуллин И.И. Валентин Распутин : Художественно-творческая эволюция: автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «русская литература» / И.И. Калимуллин. – Бирск, 2002. – 23 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/valentin-rasputin-khudozhestvenno-tvorcheskaya-evolyutsiya>
3. Кирьянова О. «Распутин имел право говорить и о хорошем, и о плохом в нас» [Беседа с писателем Сергеем Перевезенцевым] / О. Кирьянова. – Опубликовано: 29/03/2016 – Режим доступа: <http://www.pravoslavie.ru/77973.html>

4. Коппел-Ковтун С. Голоса на дороге. Воспоминания о Валентине Распутине [Беседа с омским литератором Г.Г. Минеевой] / Коппел-Ковтун. – Сибирь. – №2. – 2016. – 23 с. – Опубликовано: 29/03/2016 – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-v-rasputina-problema-khudozhestvenno-publitsisticheskogo-osvoeniya-deistvitelnos>
5. Эмирова Г.А. Творчество В. Распутина: проблема художественно-публицистического освоения действительности: автореф. дис. ... на соискание уч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «русская литература» / Г.А. Эмирова. – Махачкала, 2005. – 23 с. – Режим доступа : <https://omiliya.org/article/golosa-na-doroge-vozpominaniya-o-valentine-rasputine>

АННОТАЦИЯ

Сафронова Н. В. Современные исследования философской прозы В. Г. Распутина

Работа посвящена проблеме исследования философской прозы Валентина Распутина. Рассмотрены основные философские аспекты, понятие «исторический человек», мотив исторической памяти в повестях и очерках писателя. Обзорно приведены исследования современных литературоведов: В. Курбатова, Н. Тендитник, С. Семеновой, И. И. Калимуллина, Г. А. Эмировой и Т. Ф. Гришенковой.

Ключевые слова: «исторический человек», очерк, повесть, нравственные ценности, русский характер, философская проза, мотив памяти.

SUMMARY

Safronova N. V. The modern research of the philosophical prose of Valentin Rasputin

The work is devoted to the study of the philosophical prose of Valentin Rasputin. The author describes the main philosophical aspects of the concept of «historical man» the motif of historical memory in the novels and essays of the writer. An overview is given of the study of modern literature: V. Kurbatov, N. Tenditnik, S. Semenova, I. I. Kalimullin, G. A. Amirova and T. Grishenkova.

Key words: «historical man», essay, story, moral values, Russian nature, philosophical prose, the motif of memory.

*А. Кузбаева
(г. Актобе, Казахстан),
Е.В. Емельянова
(г. Актобе, Казахстан)*

УДК 822.22

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА В. РАСПУТИНА КАК ПУБЛИЦИСТА

В литературу Валентин Григорьевич Распутин вошел, по словам С. Залыгина, «сразу, почти без разбега и как истинный мастер слова» [1, с. 45]. С этим утверждением можно поспорить, в том плане, что разбег у В. Распутина все же был. Окончив историко-филологический факультет Иркутского университета, он несколько лет работал в молодежных газетах, писал о стройках, ездил по селам. Между первым рассказом «Я забыл спросить у Лешки», опубликованным в 1961 г., и повестью «Деньги для Марии» (1967) были еще две книги очерков – «Мостовые новых городов», «Край возле самого неба» – и книга рассказов «Человек с этого света». В своем творчестве В. Распутин развил традиции «деревенской прозы». Писатель заставил звучать типичные для этого направления проблемы по-публицистически остро и по-распутински психологично. Писать о деревне для В. Распутина не было данью моде, так как глубокий интерес к деревне установился в литературе уже позднее и именно благодаря В. Распутину, В. Астафьеву, В. Шукшину. Скорее это было потребностью духа вникнуть в существующие проблемы отношений город-деревня и шире между человеком и общественным устройством жизни. Уже в ранней публицистике В. Распутина обнаруживается единство социально-психологического и духовно-нравственного поиска писателя, развитое впоследствии и с особой силой в повестях и рассказах. У публицистики В. Распутина особый пафос – пафос распознавания правды. Социально-исследовательское начало в его публицистике наложило свой отпечаток на стиль и язык произведений. Язык публикаций В. Распутина максимально эмоционален, а стиль характеризуется привлечением большого количества текстов, взятых из различных источников – речей, статей, научных книг, документов.

Публицистика В. Распутина содержит элементы краеведения, этнографии, включает эпизоды экологических раздумий, в ней описываются нравы и обычаи. В очерках, статьях автор осуществляет экскурсии в историю культуры. На публицистике В. Распутина лежит отпечаток философских исканий и философских раздумий автора.

Публицистическая деятельность В. Распутина чрезвычайно многолика: от небольших статей на самые разнообразные темы до крупных, по меркам жанра, имеющих огромное культурно-историческое значение, очерков. Понятия «долг», «обязанность», «ответственность» – главные для позиции Распутина-публициста, равно как и для позиции Распутина-писателя, Распутина-человека.

В своих многочисленных публикациях В. Распутин настойчиво обращается к широкому кругу вопросов, касающихся проблемы формирования и существования человека в современном мире. Все выводы Распутина-публициста подтверждаются творчеством Распутина-писателя. В этом смысле публицистические выступления В. Распутина – прямое продолжение и дальнейшее развитие тех его взглядов, которые нашли свое яркое выражение в таких повестях, как «Прощание с Матёрой», «Последний срок», «Пожар», во многих рассказах. Корень большинства проблем, по мнению В. Распутина, заключается в оторванности человека «от родной стихии и родного духа» [4, с. 178].

Присутствие публицистичности в повести «Прощание с Матёрой» не вызывает сомнений. Убеждает в этом и глава шестнадцатая. Начинается глава с рассказа о том, что на уборку хлеба из города со своим пьяным и развращенным уставом нагрянула «орда» работников. Для матёринцев их приход – это ещё и задаток будущей жизни: отныне и им так жить, пусть не все уедут в город, пусть в поселок недалеко, но важно, что жить им уже без корней, а без них, по словам Распутина, любой ветерок может завертеть и унести. Матёринцам предстоит привыкнуть к производству, на котором сеют одни, пожинают другие, перемалывают третьи.

Отношение к урожаю у «городских» самое наплевательское. И бесхозяйственность, как и везде по стране, страшная (публицистические приемы: узнаваемость и характерность). Собрать хлеб собрали, а что дальше с ним делать не знают, пропадает уже собранный урожай. Польза от таких помощников никакая, зато никто не скажет, что не отреагировали на жалобы сельчан, не отказали в помощи. Земля для «городских» не кормилица, а всего лишь немодная сфера экономики. Распутина-публициста беспокоит отсутствие у земли хозяина. Ведь до известных переломов в жизни страны у земли всегда был свой радатель: мужик ли на земле, помещик ли. Крестьянская любовь к земле все же была искренней. А что теперь? Сцена уборки последнего матёринского урожая красочно и по-публицистически остро высвечивает эту насущную и на сегодняшний день проблему.

Взгляд Распутина на решение земельного вопроса вполне конкретен: «Нужно передать землю крестьянину в вечное пользование без права продажи...». Глава одиннадцатая выступает как убедительный аргумент в защиту права частной собственности на землю: «...всплеснулась жизнь в Матёре, когда начался сенокос... Мало кто, не слепой, не глухой, не осевший в конторе и не занятый на строгой прицепной работе, отказался поехать – привязчив человек, имевший свой дом и родину, ох как привязчив» [4, с. 260].

В период написания и выхода повести «Прощание с Матёрой» говорить о возможности частного землепользования было практически невозможно, и только талант В. Распутина позволил органично ввести в нерасторжимое единство художественного и политического (требование времени) публицистическую струю с явным демократическим подтекстом. Так называемые вечные проблемы в литературе, чтобы сохранить право на вечность, должны каждый раз соотноситься с современными обстоятельствами жизни, иначе их постановка рискует стать абстрактным моральным проповедничеством.

Такой представляется и его повесть «Прощание с Матёрой» (1976), отличающаяся сложной и многогранной философской концепцией. Верный своему принципу выявлять характеры персонажей в экстремальных ситуациях, В. Распутин ставит в ней жителей островной деревни Матёры перед испытанием на связь с традициями прошлого. Символично, что название деревни происходит от слова «мать» – дающая жизнь. Затопление острова в связи со строительством электростанции в наш век событие не исключительное и, прямо скажем, не драматическое само по себе. И персонажи повести, и читатели, конечно, чувствуют грусть, но не менее они осознают и необходимость затопления маленькой деревушки, оторванной от большого мира. Да и самого автора нельзя упрекнуть в приверженности к старому патриархальному миру деревни: в предыдущих повестях он реалистически и отнюдь неоднозначно оценивал не только старую, но и современную деревенскую жизнь. И все-таки автор идет на сознательную драматизацию сюжета, чтобы заострить нравственно-психологическую проблему.

В. Распутин, разумеется, как и все русские писатели, не противопоставляет якобы гармоническое прошлое настоящему. Забота В. Распутина в том и состоит, чтобы в поисках гармонии будущего не забыть ценностей, выработанных многовековой трудовой практикой человека.

В «Прощании с Матёрой» ощущается особый характер драматизма, обусловленный обозначившимися тенденциями в

современной жизни. В самом деле, драму затопления Матёры испытывают по-настоящему только старики, остальная часть населения без особого сожаления расстается со старой деревней. Так, например, представитель среднего поколения Павел не может отыскать в себе сильного чувства к своей горящей избе: «...Павел со стыдом вспомнил, как стоял он возле догорающей своей избы и все тянул, тянул из себя, искал какое-то сильное, надрывное чувство, – не пень ведь горит, родная изба – и ничего не мог вытянуть и отыскать, кроме горького и неловкого удивления, что он здесь жил. Вот до чего вытравилась душа!» [4, с. 288].

Драматизм повести не в экономических или неразрешимых в данном случае экологических проблемах (хотя они и есть в повести), даже не в тяжести расставания с обжитыми местами, а в легкости и стремительности забвения родной Матёры, того, что составляло в течение трех столетий основу бытовой и нравственной жизни сельчан.

Затопление Матёры, изображенное в повести, несет в себе конфликт всечеловеческого масштаба, который как предупреждение звучит в размышлениях старухи Дарьи о «загоревшем человеке» и о том, как «переломился век» и люди начинают беззаботно относиться к тому, что оправдывает человеческое существование. Проповедническая страстность видна и в самом способе художественного анализа жизненных явлений, в том, как укрупняет писатель характеры своих персонажей, и во всем другом, что Л. Выготский называл «эмоцией формы», которая является необходимым условием художественного выражения.

«Я не мог не написать «Матёру», как сыновья, какие бы они ни были, не могут не проститься со своей умирающей матерью. Эта повесть в определенном смысле для меня рубеж в писательской работе. На Матёру уже вернуться нельзя – остров затопило. Очевидно, придется вместе с жителями деревни, которые мне дороги, перебираться в новый поселок и посмотреть, что станет с ними там» [4, с. 234]. Эту задачу писатель выполнил в повести «Пожар» (1985), которая явилась своеобразным продолжением «Прощания с Матёрой» и, может быть, началом нового этапа писательской биографии В. Распутина.

Сразу же после появления в печати «Пожара» критика заговорила о публицистичности повести, отмечая, что эта особенность нарушила художественную пластичность произведения. В известной мере критику, видимо, следует считать справедливой. Автор почти демонстративно делает главного героя повести, Ивана Петровича, рупором собственных мыслей,

которые не всегда органично вытекают из остро событийного сюжета и характера лесспромхозовского шофера.

Интерес к публицистическим жанрам, а отсюда и публицистичность в беллетристических произведениях наблюдается, как правило, либо в критические моменты истории, либо в периоды, когда идет интенсивное осмысление дальнейших путей общественного развития. Активность публицистики говорит о подготавливающихся в глубинах жизни общественных и социальных переменах. И видимо, имея в виду уже опубликованную повесть В. Распутина, очеркист И. Васильев говорил: «...некогда сидеть за романом, закрывшись, когда кругом пожар. Жизнь такая пошла, надо на площадь выйти...».

В своей публицистике В. Распутин сумел поднять проблему сохранения человеческой личности в условиях растущих и всесторонних процессов отчуждения, когда человек, усложняя свой мир, все чаще вызывает к жизни такие силы, которые он уже не контролирует и которые становятся чуждыми его природе. Чем больше человек преобразует мир, тем в большей мере он порождает непредвиденные социальные факторы, которые начинают формировать структуры, радикально меняющие человеческую жизнь и реально ухудшающие ее.

В. Распутин – один из тех писателей, которые всегда держат перо на пульсе самых острых проблем России. Однако 90-е годы и последовавшие за ними преобразования заставили современников неоднозначно воспринимать его творчество и прежде всего публицистику. То, что писал Распутин в «застойные годы», не отвечало критериям соцреализма. Но «пришла» перестройка, и, казалось бы, писатель с демократической позицией должен был ощущать себя на гребне волны, но Распутин одним из первых развенчал миф о демократии с российским лицом.

Из публикации в публикацию переходит писательская боль за человеческое равнодушие, автор будит гражданское сознание, взывает к разуму, предостерегает от катастрофических последствий неразумного вмешательства в жизнь природы и об опасности разрушения духовного здоровья нации. Понятие «гуманизм» для писателя не пространная дефиниция, а предмет исследования, так как в современных условиях это понятие имеет совершенно иное, специфическое значение и толкование. В. Распутин придает большое значение воспитанию человека в традициях общечеловеческого гуманизма, что невозможно без преобразований, направленных на гуманитаризацию образования, которое противостоит технократическому мышлению, торжествующему всюду, где техника превращается в самоцель, а человек рассматривается

как винтик, как компонент технической или социотехнической системы.

Общечеловеческое неразрывно связано с национальным. Для писателя особенно важен интернационализм мышления, предполагающий глубокое и деятельное патриотическое чувство. В. Распутин считает нужным оговориться, что патриотизм вовсе не любовь к идее, а любовь к Отчизне, к земле родной, верность ее заветам, почитание праха и слова ее, страдание за все ее страдания и, конечно, вера в ее очистительный исход.

Глобальные преобразования в стране в конце 80-х – начале 90-х годов XX века, кризис всей государственной системы, а затем и полная замена неким режимом переходного периода тревожным эхом отозвались в творчестве В. Распутина. В этот период писатель активно печатается в прессе, выступает на радио и телевидении. Особенно беспокоит писателя нравственное «здоровье» молодежи, ставшей экспериментальным пластом. Молодежь пустилась в развлечения, в поиски «красивой жизни», но делает она это во многом из-за того, что недополучает духовной пищи в школе, в семье, за ее пределами. Даже российская глубинка вслед за столицами ощутила на себе разрыв связи поколений. Распутин говорит о духовном нашествии на страну. Он говорит, что «люди сами взращивают свою бездуховность и через детей теряют свое будущее». Публицист обращает внимание на то, что мы становимся обществом потребителей, главная профессия «купи-продай». Водка и наркотики несут страшные беды. Люди сбились с пути, и очень трудно будет, по словам Распутина, вернуться к настоящему пути. Публицист указывает на то, что это очень трудная задача, практически такая же сложная и важная, как победа в Великой Отечественной войне. И, конечно, легче победить фашистов, чем врага, который внутри нас самих.

Особое значение придает публицист В. Распутин вопросам религии, языка, литературы. В выступлениях В. Распутин наводит читателя на мысль о духовном самоочищении личности через приобщение к религиозным книгам, через реанимированную веру в Бога. К Богу Распутин приходит осознанно, со свойственной ему глубиной постижения первооснов и сущности религии. Но все же воспринимает писатель ее в несколько осовремененном ракурсе и видит будущее церкви в ее сближении с общественно-политическими институтами.

В последнее время публицист В. Распутин все чаще обращался к вопросам формирования личности современного писателя. Он однозначно резок в оценке современных молодых писателей. В деятельности «молодых» В. Распутин выделяет много негативного, в том числе отсутствие желания

экспериментировать, что так свойственно молодости, отсутствие поиска. Особо тщательно Распутин исследует связку «литература – современность» – наиболее сложный участок в отечественной литературе, особенно если учесть, что в анализе присутствует взгляд современного писателя на современную прозу.

Большое место в жизни писателя и в его творчестве занимает тема родного города. И главенствующее место в этой теме отдано автором Иркутску и защите его истории и культуры. Говоря о культуре, публицист выделяет в ней составную часть – культуру человека, важное место в которой, в свою очередь, занимает культура языка. «Язык писателя не только говорит о способе его художественного мышления, он свидетельствует также о степени проникновения в народную жизнь» [2, с. 39]. Распутин с горечью предрекает неизбежное отмирание старорусской речи. Проблема сохранения языка не стояла бы так остро, если бы, по мнению Распутина, государственная политика «не выбила деревню», потому что деревня – хранитель языка.

Публицистический арсенал творчества В. Распутина чрезвычайно богат. Но в череде публицистических жанров однозначно выделяется очерк, к которому автор обращался в процессе всей своей творческой деятельности. Проблематика очерков в творчестве В. Распутина пережила значительную трансформацию. Примером тому служат первые книги очерков «Костровые новых городов» и «Край возле самого неба».

Сегодня, проанализировав все последующее творчество В. Распутина, можно с уверенностью сказать, что книга «Костровые новых городов» была своего рода художественно-публицистическим экспериментом молодого писателя. И как большинство экспериментов не совсем адекватно выразила авторский замысел. В. Распутин слишком увлекся стилем пафосным, с сильным креном в сторону оптимистического видения будущего человечества. Но уже рассказы из книги «Край возле самого неба» демонстрируют постепенный, но возрастающий интерес писателя к «деревенской прозе» [2, с. 17]. Причем переход этот оказался не искусственным, вынужденным, он произошел естественно, сам собой, обозначив новые грани мировосприятия писателя. Следующей ступенью в творчестве В. Распутина является очерк «Вниз и вверх по течению». Его автор назвал «очерком одной поездки». Здесь просматриваются элементы мемуаров, очерка-пейзажа и психологического очерка.

У В. Распутина сильно ощущается взаимосвязь очерков и повестей: очерки перетекают в рассказы, те, в свою очередь, оформляются в повести. Все они нанизываются на

прочный стержень авторской мировоззренческой концепции, заключающейся в утонченном, чутком, гуманистическом и, в то же время, реалистическом миропонимании и мировосприятии.

Особое место в творчестве В. Распутина занимает очерк «Байкал, Байкал...». Его своеобразие заключается в особенной поэтизации. Как всегда у В. Распутина, в очерке «Байкал, Байкал...» присутствует гордость за необыкновенное озеро, «венец и тайну природы» и боль за бездумно и варварски губимые красоты первозданной чистоты. Той же болью пропитан и очерк «Земля твоя и моя» из книги «Сибирь, Сибирь...». Другим публицистическим шедевром можно назвать очерк «Моя и твоя Сибирь». Уже из названий становится видно, как тесна связь последних двух очерков. Но сходство названий – это еще не все, объединяет их тема и характер повествования. Схожи стиль, манера изложения, способ чередования исторических справок и личных впечатлений.

Книга очерков «Сибирь, Сибирь...» родилась под пером публициста не сразу, ее появлению предшествовали впечатления о Сибири, год от года все более углублявшиеся, приобретающие черты характерной публицистической проблемности. Форма очерка поставила писателя лицом к лицу с реальной, невымышленной действительностью и исторической памятью, с людьми современными и теми, кого уже нет среди живых, но поступки и слава которых живы в памяти людской.

В. Распутин вносит своеобразную исследовательскую струю в очерковое повествование. Его очерки почти при любой теме содержат в себе, как правило, элементы истории и культуры. Стиль очерков В. Распутина характеризуется привлечением большого количества текстов, взятых из различных источников – исторических материалов, научных заметок. Таковы, к примеру, в очерке «Русское Устье» выдержки из книг В.М. Зензинова и А.Л. Биркенгофа, цитаты из статьи Б.О. Долгих, заметки барона Майделя.

В. Распутин подчинил своей воле стихийный напор непредсказуемых жизненных впечатлений. В основе его очерков лежит всегда подлинный случай или ситуация, почерпнутые из непосредственного опыта и ценные своей достоверностью, узнаваемостью. Способность Распутина соединять традиционность с задачей и предметом сегодняшним, безусловно злободневным, поднимает публицистику этого писателя на исключительную высоту, придает ей совершенную четкость и актуальность. Именно так написан очерк «Моя и твоя Сибирь» [5, с. 254]. Особенно злободневен новый, переработанный и дополненный для публикации на страницах

«Российской газеты», вариант очерка. В очерке рассматриваются три аспекта проблемы Сибири: экологический, экономический и национальный. Конечная фраза очерка – итог многолетних раздумий автора. Корень всех проблем, уверен Распутин, заключается в отсутствии настоящего «хозяина», как у земли сибирской, так и у всей России в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Залыгин С.П. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 6. – М.: Худож. лит., 1991.
2. Распутин В. «Верую, верую в Родину!» // Лит. обозрение. – 1985. – № 9. – С. 17.
3. Распутин В. «Из проклятий ничего не добыть...» [Беседу вел И. Толстой] // Диалог. – 1980. – № 4. – С. 109.
4. Распутин В. Прощание с Матерой // Распутин В. Век живи – век люби. – М., 1985. – С. 288.
5. Распутин В. «Сибирь, Сибирь...» : сборник очерков. – М., 2000.

АННОТАЦИЯ

Кузбаева А., Емельянова Е. В. Особенности творчества В. Распутина как публициста

В статье авторы анализируют творчество В. Распутина как талантливого публициста, поднимающего проблему основополагающих ценностей человеческого бытия: отношение к земле, к Родине, к истории, становление нравственной личности в критических ситуациях.

Ключевые слова: социально-психологический и духовно-нравственный поиск, публицистический стиль, литературная абстракция, философская концепция, гуманизация образования, реалистическое мировосприятие.

SUMMARY

Kuzbaeva A., Yemelianova E. V. Peculiarities of the works by V. Rasputin as a publicist

In the article the authors analyze the works of V. Rasputin as a talented publicist who raises the problem of the fundamental values of human existence: attitude to the earth, to the homeland, to history, the emergence of a moral personality in critical situations.

Key words: socio-psychological and spiritual-moral search, journalistic style, literary abstraction, philosophical concept, humanization of education, realistic worldview.

И.В. Решетарова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1

«ЛИСТВЕНЬ ОСТАЛСЯ НЕ СЛОМЛЕН»

Проза Валентина Распутина, виртуозного мастера современной русской литературы, по достоинству оценена читателем. Повести и рассказы В.Г. Распутина, популярные не только в России, но и за рубежом, пронизаны любовью к родной земле, малой Родине, без которой не может быть настоящего человека. Произведения писателя затрагивают вечные вопросы добра и зла, совести, справедливости и долга, взаимоотношений поколений и взаимоотношений человека и природы. Они пропитаны такими категориями национального сознания, как русскость, русская идея и русская душа.

Творчество В.Г. Распутина относится к яркому литературно-философскому направлению 1960-80-х гг. второй половины XX века (наряду с произведениями Ф.А. Абрамова, В.П. Астафьева, В.М. Шукшина, В.И. Белова и др.), получившему название «деревенская проза». Произведениям В.Г. Распутина свойственно выражение активной жизненной и общественной позиции автора. По мнению Л.А. Колобаевой [1], его творческий метод обладает своеобразием и самобытностью. Исследователь полагает, что в распутинском философски-аналитическом реализме проявляются тенденции к синтезирующим, символическим способам художественного обобщения.

«Прощание с Матёрой» (1976) по праву отнесено к лучшим произведениям В.Г. Распутина. В этой повести писатель использует необычные элементы и образы, расширяющие и дополняющие смысл произведения, придающие обычным вещам глубину символа. Но эти элементы необычайно органично вписываются в ее реализм. Распутин умеет тонко подвести читателя к пониманию своего видения тех или иных проблем путем вкладывания этого самого видения в речь самих героев, формируя, таким образом, свой характерный, распутинский, тип повествования с его особенной близостью к герою.

«Прощание с Матёрой» – это тяжелая история о затоплении острова и одноименной деревни и о людях, насильно переселяемых из родных мест, ради грандиозной стройки – возведения Братской ГЭС, когда был покорен «Ангары своенравный поток» и создано искусственное море. На дно этого моря в числе прочих должна была уйти и Матёра – вместе с *лиственем*, березками и соснами, «*болотцем с лягушкой*» и даже кладбищем.

Традиционно в литературоведческой практике проза В.Г. Распутина анализируется с позиций авторского стиля и образа автора (работы С.Г. Семеновой, И.А. Панкеева, Н.В. Баландиной, В.В. Одинцова, С.В. Переваловой); анализа проблемы русского национального характера (Г. Гачев, В. Маркович, Л. Пумпянский); дискуссий о совместимости понятий нравственности и современности, постепенном разрушении нравственного и духовного уклада жизни (Е.В. Соловьева, Л.В. Соколова, И.В. Ходченкова).

Оставив в стороне урбанистическое наступление технического прогресса на «неперспективную деревню» и тревогу за национальный уклад деревенской жизни, готовый вот-вот исчезнуть под влиянием города, нами была предпринята попытка прочесть «Прощание с Матёрой» по-своему, увидеть другими глазами описание судеб, мыслей и чувств вынужденных переселенцев через прослеживание некоторых параллелей с сегодняшней социально-политической ситуацией в Донбассе. Так, цель данной статьи – рассмотреть символику и специфические черты повести В. Распутина «Прощание с Матёрой» и провести аналогии с социально-политической реальностью Донбасса 2014-2017 гг.

Автор «Прощания с Матёрой» внушает читателю идею, искусно вплетая её в повествование, о взаимной связи и зависимости народа от его прошлого, от памяти, от природы и от малой Родины. Для Распутина утрата человеком малой Родины равносильна утрате совести. Не может человек, оставшийся без корней и традиций, жить по-настоящему, ведь родная земля дает ему гораздо больше, чем он в состоянии осознать. Это понимают пожилые герои повести, это понимает старшее поколение наших соотечественников.

В произведении автор показывает читателю три поколения одной семьи: Дарью Васильевну, её сына и её внука. Дарья и другие «старинные старухи», героини повести, которым трудно смириться с уничтожением родных мест (изб, в которых они родились, родительских могил), всего привычного и простого уклада жизни, не мыслят своего существования без обжитого веками острова, даже под угрозой быть затопленными. Так же и донецкие старики, через полвека с лишним после описанных в повести событий, отрицательно качали головами в ответ на призывы покинуть зону начавшихся в 2014 году боевых действий. Ведь они прожили здесь всю свою жизнь, здесь жили их родители и деды, здесь теперь родительские могилы. На их памяти расстраивались эти улицы и возводились «хрущёвки» на месте осушаемых болот, здесь прошла их юность, здесь они

увидели первые шаги своих детей, а позже и внуков, здесь они и остались переживать тяжелое бремя войны.

В. Распутин в повести приводит яркое сравнение своих героев со старыми деревьями, которые пытаются пересадить. Не приживутся они на новом месте. В пример тому весьма символично описана смерть деда Егора, одного из героев, покинувших родные места, умершего вскоре после переезда из Матёры. Егор «... без улишного воздуха извесь уж прозрачный сделался, белый, весь потоньчел. И дале боле, дале боле. На глазах погасал» [3]. Деревенский житель не приспособлен к ленивой городской жизни, где и вода, и свет, и газ – всё прямо в доме, и не нужно никуда выходить. Человек ощущает себя бесполезным. Так и извела деда Егора тоска по дому, по любимому острову, по труду.

О разнице в укладе жизни говорит и хлёсткое описание Сони, приехавшей на уборку урожая картошки: «Там, в новом поселке, она так за лето изменилась, что Дарья порой смотрела на нее как на незнакомую: потолстела, одрябла, остригла на городской манер и закручивала в колечки волосы, отчего лицо сделалось большие и круглей; глаза заплыли и казались прищуренными и маленькими» [3].

Символичен также эпизод с разорением кладбища. Осквернение родовых могил «официальными лицами» из санитарной бригады становится для героев повести душевной трагедией. С нами случилось что-то страшное, будто бы пытаются достучаться до читателя Распутин. И это не вопиющая случайность, это не просто история одной деревеньки, происходит расчеловечивание, разрушение чего-то очень важного в человеке. Дарья, да и остальные, видят в этом знак полного одичания человека. Вот картина, представшая глазам Дарьи: «Воротца на кладбище были распахнуты, а сразу за воротцами, на первой же полянке, чернела большим пятном выжженная земля. Дарья вскинула голову и не увидела на могилах ни крестов, ни тумбочек, ни оградок – то, чему помешали старухи в начале лета, выступив войной против незнакомых мужиков, потихоньку под один огонь и дым сделано было теперь. Но теперь Дарья не почувствовала ни возмущения, ни обиды – один конец. Много чего было видано и вынесено с той поры – сердце закаменело» [3]. Как мы относимся к предкам, так и к нам будут относиться потомки. Читая эти главы, становится совершенно очевидно, что если однажды можно оправдать удар топором по кресту на кладбище, найдутся те, кто сможет оправдать расстрелы из тяжелого вооружения мирных городов.

Одному Богу известно, какие мысли роились в головах и какие муки терзали сердца и души наших стариков, когда под обстрел

попадали донецкие, горловские или дебальцевские кладбища. Возможно, боль, застывшую немим укором в потускневших глазах наших стариков, хотя бы отчасти, объясняют слова Дарьи, обращенные к родительским могилам: *«Не сердитесь на меня, я не виноватая. Я-то виноватая, виноватая, я уж потому виноватая, что это я, на меня пало. А я бестолковая, не знала, че делать. Ты мне, тятка, говорил, чтоб я долго жила... я послушалась, жила. А нашто было столь жить, надо бы к вам, мы бы вместе и были. А теперь че?»* [3].

Почти безжизненные глаза женщин, двигавшиеся желваки и сжимавшиеся до побелевших костяшек кулаки седовласых мужчин, осознававших свое бессилие, мужчин, еще совсем недавно сильных и поднимавших не только своих детей, но и вдыхавших жизнь в промышленные гиганты Донбасса, свидетельствовали о том, что они, как и распутинская Дарья, винили во всем происходящем себя. Винили себя в том, что не научили детей чему-то важному, чему-то, что помешало бы случиться беде. И, возможно, тоже вопрошали *«нашто было столь жить»*, раз довелось увидеть и пережить такое.

Дарья прожила долгую жизнь, многое поняла. Она пытается научить своей правде и сына с внуком: *«Я мало видела, да много жила. На че мне довелось смотреть, я до-олго на его смотрела»* [3], но она видит, что они уже другие, не такие, как она. Они не так любят свой дом, свой остров, не так заботятся о традициях, данных им предками. Ведь Павел, сын Дарьи, как будто уже и не уверен, что старики правильно поступают, защищая остров. Хотя, на самом деле, у него на душе не спокойно. Выросший на земле, Павел понимает, что новый посёлок не идеален – от воды пять километров, земля по сравнению с дедовской островной плохая. Он видит и знает, что мать не выживет без Матёры. Да и сам он никогда не сможет забыть место своего рождения и привыкнуть к новому.

Терзания сына Дарьи, продолжая параллели с сегодняшним Донбассом, отражают переживания поколения донбасских «Павлов». С одной стороны, вроде бы появилась возможность начать жизнь заново, на новом месте, пусть и довелось выехать не по доброй воле. Старший, необъятный и добрый друг Россия принимала многих. Но отправляла в глубинку – за тысячи километров от границы, то есть нужно было поделить жизнь на «до» и «после». С другой стороны – нельзя, не по-человечески и не по-христиански оставлять так далеко родителей, понимая, что возможности увидеться может уже и не представиться. Некоторых манила привычным довоенным укладом Украина, обещая беречь и чтить традиции, впрочем, тут же обманув,

унизив и обезправив. И метались тысячи людей через линии разграничения и границы.

Многие уехавшие возвратились, не сумев прижиться, а многие – потому, что здесь Родина. С Украины – ещё и потому, что опомнились и устыдились своего бегства, из России – потому, что захотели возродить свою малую Родину, поднять её из руин. Стоит оговориться, что здесь параллель с Матёрой нарушается – покидавшие остров всё-таки уезжали в будущее. Гибель деревни, какой бы жуткой она ни была, давала новую жизнь, из её смерти рождался город. Бежавшие же на Украину бежали в прошлое – липкое и зловонное, надеясь, что запах выветрится, а липкость отмоется.

Есть и те, кто не вернулся и не вернется – такие люди есть и у Распутина. Хранителям семейных и родовых ценностей писатель противопоставляет современных «обсесков», которых он рисует в крайне жесткой манере и наделяет уничижительными именами и фамилиями. Например, *Клавка Стригунова*, радующаяся исчезновению родной Матёры.

Иронично и колко написан образ болтуна и пьяницы Никиты Зотова, потерявшего стыд и совесть настолько, что лишился даже своего имени и откликался на *Петруху*. Для поддержания презрительного отношения к нему, автор даже вводит в текст глагол *петрухать*.

Порубщиков и *пожогщиков* Распутин наделяет не только «говорящими» именами, но и не менее «говорящими» характеристиками: *Воронцов – турист* (без какой-либо заботы шагающий по земле), а *Жук – цыган* (безродный человек, лишенный корней, перекаати-поле).

Лишь внука Дарьи Распутин наделил более или менее сложным характером. Андрей – это уже совсем новое поколение, которому хочется чего-то нового, другого, отличного от привычной жизни на острове. Ему будто и не жаль совсем своей малой Родины. Он уже не чувствует себя ответственным за род, за землю предков. Андрея привлекает праздник грандиозной стройки. Он неистово спорит с отцом и бабушкой, отмечая то, что для них обладает исконной и очевидной ценностью. Павел жалеет мать, понимает её горе, но не имеет ни времени, ни сил выполнить её просьбу – перенести в новый посёлок могилы дедов. А Андрей, её внук, уже и понять не может переживаний своей бабушки. Несмотря на свое несогласие с нею, его, тем не менее, интересует мнение Дарьи, «ему для чего-то был её ответ» о сущности и предназначении человека.

Распутину совершенно понятно, что разрушение страны, разложение нации, народа начинается с распада семьи. Исключительно зловеще, что и *порубщики*, и *пожогщики*

родились на Матёре, в деревне, как, например, Андрей, уезжающий строить ту самую плотину, которая и погубит Матёру и дом, где он родился.

Не всё хорошее утрачено Андреем, не полностью он растерял умение любить природу – *«минутное пустое глядение на дождь сумело снова сблизить»* Андрея, Павла и Дарью. Дарья тоже старается приучить себя к мысли о новом будущем, смириться с переездом. Дарья сердится, брюзжит, но пытаясь приспособиться к новому поколению и новой жизни: *«Мила закатилась и, покуда Соня провожала ее на берег, покуда слышно было, смеялась не переставая, будто кто-то неумный дергал за веревочку – и звенькал, заходясь, колокольчик. А Дарья думала: может, это и хорошо, может, так и надо, чтоб не знать ни тревог, ни печалей. Есть они – ха-ха, и нет – ха-ха! К таким и горе придет – не поймут, что горе, отсмеются от него, как от непоглянувшегося ухажера; никакая напасть не пристанет близко к сердцу, все в леготочку, все жизнь – потеха, И верно – чем плохо? Где бы такому научиться?»* [3].

В разнонаправленности характера Андрея прослеживается сложность человеческой природы. С одной стороны, стремящейся к познанию нового, а с другой – желающей сохранить свои корни. Нас, в свою очередь, его характер наталкивает на разведение типажей молодых людей в современных донецких реалиях. На тех, кто уехал в поисках «европейского чуда», и тех, кто остался принести обновление туда, где родились, доказать предкам, что достойны оставленного им наследия. Такое разведение не означает, что всех выехавших стоит рассматривать в упрощенном разрезе «хороший-плохой», ведь у каждого человека были свои причины, чтобы принять такое решение, как не стоит и идеализировать всех оставшихся. Однако, благодаря вот этим оставшимся и оставшимся Донбасс, как птица Феникс, поднимается из пепла.

В «Прощании с Матёрой» Распутин ужасается дикости, творящейся под лозунгами рациональности и законности. События, произошедшие здесь, на Донбассе, возвели дикость и зло в абсолют. Но земля донецкая не так беззащитна, как могла показаться на первый взгляд. Как в повести, гордо и величаво стоит *листвень*, еще один символ величественной российской природы, не поддавшийся ни топору, ни огню, ни пиле, так и Донбасс противостоит людям, пытающимся его уничтожить. Листвень был готов уйти только вместе с землей, породившей его таким могучим и красивым. А Донбасс выстоит и останется не сломленным. Молодое поколение позаботится, ведь за ним – родная земля, сила предков и правда.

«Прощание с Матёрой» требует от читателя внимания и довольно глубокого анализа подтекста, который играет особую роль в отражении авторских замыслов, нацеленных на философское понимание реальности и человеческих взаимоотношений. В заключение хотелось бы привести незамысловатые строки Николая Курилова (перевод М. Яснова), юкагирского писателя, земляка Валентина Распутина, простота которых, тем не менее, отражает всю палитру чувств русской души, любящей родную землю [2]:

Я узнал, что у меня
Есть огромная родня:
И тропинка, и лесок,
В поле – каждый колосок,
Звери, птицы и жуки,
Муравьи и мотыльки...
Все, что рядышком со мною, –
Это все мое родное!
Как же мне в краю родном
Не заботиться о нём!

ЛИТЕРАТУРА

1. Колобаева Л. А. Художественный мир В. Распутина / Л. А. Колобаева // Очерки истории русской литературы XX века. – Вып. 1. – М., 1995. – С. 134-151.
2. Колобок. Ежемесячное детское приложение к журналу «Кругозор». – № 10 (188). – М., 1987. – С. 10.
3. Распутин В. Г. Прощание с Матёрой [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.e-reading.club/bookreader.php/47686/Rasputin_-_Proshchanie_s_Materoii.html

АННОТАЦИЯ

Решетарова И. В. «Листвень остался не сломлен»

В статье рассматривается возможность нового прочтения символики и специфических черт повести В. Распутина «Прощание с Матёрой», описываются символы и главные герои повести и проводятся аналогии с социально-политической реальностью Донбасса.

Ключевые слова: символизм, повесть, аналогия, символ.

SUMMARY

Reshetarova I. V. The tsar larch remained undaunted

The article speculates on the new perusal of the symbolic meaning and specific features of the prose piece «Farewell to Matyora» by V. Rasputin. It also describes symbols and main characters of the prose

piece under analysis and draws an analogy with the modern Donbass socio-political situation.

Key words: symbolism, prose piece, parallel, symbol.

Э.В. Федяй
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.Г. РАСПУТИНА

Валентин Григорьевич Распутин – одна из центральных фигур литературного процесса второй половины XX в. Как писал С.П. Залыгин, «Валентин Распутин вошел в нашу литературу сразу же, почти без разбега и как истинный мастер художественного слова, а повторять, что произведения его значительны, что, минуя их, сегодня уже нельзя серьезно рассуждать о русской и всей советской прозе, нет, очевидно, никакой необходимости» [4, с. 98].

Стремительно войдя в русскую литературу, В.Г. Распутин также стремительно обрел и мировую известность. Его знаменитые повести «Живи и помни», «Деньги для Марии», «Прощание с Матерой», «Последний срок» переведены на многие языки народов бывшего СССР, а также на английский, финский, болгарский, чешский, испанский, норвежский, немецкий, венгерский, польский, французский языки [1, с. 45].

Творчество Валентина Григорьевича многогранно, богато живым разнообразием характеров героев, оно отражает современную картину мира, дает понять специфику деревенской жизни. В своих ранних рассказах, по словам Семеновой, Распутин как будто испытывает диапазон своих творческих возможностей, дает эскизные наброски потенциальных линий своего литературного развития. В более поздних рассказах, – отмечает исследовательница, Распутин достигает поистине замечательного, в некоторых отношениях нового для себя уровня «мастерства». Тончайший душевный анализ, донесенный до читателя изощренным в своей точности словом, глубокая философичность, начисто лишенная всякой риторичности, но утопленная в изобразительной, психологической ткани повествования, всегда свойственные таланту Распутина, здесь соединились с проникновенной личной интонацией и породили новое художественное качество, которое особенно волнует и убеждает [4, с. 34, 149].

Творческий мир Валентина Георгиевича Распутина – один из самых значимых и ярких в литературном процессе XX века. В своем творчестве ему удалось сохранить нравственную чистоту, целомудренность речи и стиля, высокий гуманизм авторских идей. Все это он воплотил, прежде всего, в образах человека и природы.

Художественный мир В. Распутина организован так, что в нем образ природы и образ человека не дополняют друг друга и не разъясняют что-то друг другу. Природа и человек у писателя становятся единым гармоническим целым. У человека нет места в природе, он сам – естественная составляющая природного мира. Соотношение образа природы и образа человека у В. Распутина особое: в его прозе происходит некое взаимопроникновение. Природа не фон, а смыслоопределяющая часть человеческого мира. В художественном мире повестей В. Распутина образы природы и человека отображаются совершенно уникальным образом. Писателю впервые в истории русской литературы удалось изобразить в своей прозе гармоничное слияние естественно живущего нравственного человека с окружающим его миром природы. Более того, человек, не растерявший свое родовое начало, является неотделимой частью того природного мира, в котором он живет. Распутинский герой живет в гармонии с миром природы, и этот мир чаще всего писателем не изображается, а называется. Такое гармоничное слияние автор передает самыми разнообразными художественными средствами [3, с. 45].

Тревога и боль писателя за судьбу родной земли с особенной силой отразились в его повести «Прощание с Матерой», которая приводит некий итог размышлениям В.Г. Распутина о трагической судьбе деревни перед неизбежностью технического прогресса, осуществляемого жестокими и варварскими методами.

В данной повести он показал, что пережили люди, у которых отняли землю, заставив задуматься, не слишком ли дорогой ценой достается научно-технический прогресс: «Надо – значит, надо, но, вспоминая, какая будет затоплена земля, самая лучшая, веками ухоженная и удобренная дедами и прадедами и вскормившая не одно поколение, недоверчиво и тревожно замирало сердце: а не слишком ли дорогая цена? Не переплатить ли? Не больно терять это только тем, кто тут не жил, не работал, не поливал своим потом каждую борозду» [2, с. 115].

«Прощание с Матерой» – твердое убеждение В.Г. Распутина в том, что человек является частью природы, а значит, не может считаться ее победителем. Вся его агрессия против природы – всегда проигрыш человека. Писатель показывает это одной из

самых ярких и трогательных сцен – прощанье Дарьи с могилами родителей: «Воротца на кладбище были распахнуты, а сразу за воротцами, на первой же полянке чернела большим пятном выжженная земля. Дарья вскинула и не увидела ни крестов, ни тумбочек, ни оградок... Она повернула влево и отыскала в глубине леса холмик, под которым лежали отец и мать, те, кто дал ей жизнь. Холмик был запачкан землей от вывернутого креста... Она прикрыла глаза, чтоб не видеть ни дыма, ни разоренных могил...» [3, с. 98].

Повесть «Пожар» тематически продолжает «Прощание с Матерой». Действующие персонажи живут в поселке после переселения из затопленной, подобно Матере, деревни. Жизнь их лишена ценностей, проявляющихся в отношении к месту своего обитания, природе, друг к другу, которая ведет к нравственному разложению: «И голо, вызывающе открыто, слепо и стыло стоял поселок: редко в каком палисаднике теплила душу и глаз березка и рябинка. Те же самые люди, которые в своих старых деревнях, откуда они сюда съехались, и жизни не могли представить себе без зелени под окнами, здесь и палисадники не выставляли. И улица редела и смотрела в стекла без всякой заминки. И тоже никакие постановления об озеленении толку не давали. Или уж верно: вырубая каждый год сотни гектаров тайги, распахивая налево и направо огромные просторы, не с руки и не с души прикрываться кустом черемухи от сквозного ветра и сквозного вида. Чем живем...» [3, с. 34].

Пожар в поселке – своеобразное наказание людям за грех пьянства, безверия, беспамятства. Философский пафос В.Г. Распутина, связанный с идеей сохранности природы и памяти, мира, дополняется мотивом творчества, столь необходимым для поиска новых путей созидания [1, с. 21].

Проблемы, которые поднимает писатель, всегда остры и социально востребованны. «Нравственность и духовность потеряли последний смысл и превратились в пустой звук», – восклицает автор.

В повести «Живи и помни» В.Г. Распутин ставит нравственную проблематику с наибольшей остротой. Главной идеей выступает нравственная ответственность человека за свои поступки. На примере жизни Андрея Гуськова писатель показывает, как легко оступиться, совершить ошибку, проявить слабость.

В тесной связи с образом Гуськова разработан в повести образ Настены. Если Андрей винит судьбу, то Настена винит себя: «Раз ты там виноват, то и я с тобой виноватая. Вместе будем отвечать». Время, когда Андрей вернется дезертиром и будет скрываться от людей, станет «последним сроком» для Настены,

не умеющей лгать, жить вдали от людей, по принципу, который выбрал Андрей: «сам ты, больше никто» [3, с. 76].

За что ей такое наказание? И Настена сама придумывает себе вину: «А может, она тоже повинна в том, что он здесь, – без вины, а повинна? Не из-за нее ли больше всего его потянуло домой?.. Он перед отцом и матерью не открылся, а перед ней открылся. И, может, смерть оттянул, чтоб только побыть с ней. Так как же теперь от него отказаться? Это совсем надо не иметь сердца, вместо сердца держать безмен, отвешивающий, что выгодно и что невыгодно. Тут от чужого, будь он трижды нечистый, просто не отмахнешься, а он свой, родной... Их если не Бог, то сама жизнь соединила, чтоб держаться им вместе, что бы ни случилось, какая бы беда ни стряслась» [3, с. 88].

Умереть должен Гуськов, а гибнет Настена. Это значит, что дезертир умирает дважды, и теперь уже навсегда.

Валентин Распутин говорит, что он рассчитывал оставить Настену в живых и не думал о таком финале, который есть сейчас в повести. «Я надеялся, что как раз у меня покончит с собой Андрей Гуськов, муж Настены. Но чем дальше продолжалось действие, чем больше жила у меня Настена, чем больше страдала от того положения, в какое попала, тем больше я чувствовал, что она выходит из того плана, который я для нее составил заранее, что она не подчиняется уже автору, что она начинает жить самостоятельной жизнью» [2, с. 104].

Идейная направленность повести «Живи и помни» – в неотделимости судьбы человека от общенародной судьбы, в ответственности человека за свои поступки, за свой выбор.

Повесть «Последний срок» продолжает указывать современному человеку на нравственное падение, бессердечие и эгоизм. Валентин Григорьевич показывает, насколько жалкой может быть жизнь таких людей, которые создали данный мир вокруг себя. Алкоголизм, старость, отношение к родителям, понятия совести и чести сплетены в единое отображение смысла жизни человека [1, с. 97].

Образ восьмидесятилетней Анны стал ярчайшим примером художественного исследования человеческой души, показанной писателем во всей ее величественной неповторимости, единственности и мудрости, – души женщины, постигающей и уже даже постигшей то, о чем каждый из нас хоть раз в жизни думал. Анна не боится умереть, более того – она готова к этому последнему шагу, ибо уже устала, чувствует, что «изжилась до самого доньшка, выкипела до последней капельки» [4, с. 101].

Задав с самого начала произведению философский настрой, сообщенный уже одним присутствием смерти рядом

с человеком, Валентин Распутин, не снижая этого уровня, когда речь заходит уже и не об Анне, но, может быть, именно из философской насыщенности черная тонкий психологизм, создает портреты детей старухи, с каждой новой страницей доводя их до филигранности. Складывается впечатление, что этой скрупулезной работой, этим воссозданием мельчайших подробностей их лиц и характеров он оттягивает и саму по себе смерть старухи: не может же она умереть, пока читатель не увидит воочию, до последней морщинки, тех, кого она родила, кем гордилась, кто, наконец, остается вместо нее на Земле и будет продолжать ее во времени. Так и сосуществуют они в повести, мысли Анны и поступки ее детей, то – изредка – сближаясь, почти до соприкосновения, то – чаще – расходясь до невидимых далей. Трагизм не в том, что они ее не понимают, а в том, что им и в голову не приходит, что действительно-таки не понимают. Ни ее, ни самого момента, ни тех глубинных причин, которые могут управлять состоянием человека помимо его воли, желания. Воспринимая смерть как неизбежное завершение биологического процесса, а не как самостоятельный процесс окончательного формирования некоей нравственной ценности, они тем самым переводят ее из таинства в привычную для них систему бытовых координат и судят уже по приниженным, усредненным, а потому и расхожим законам этой системы [4, с. 71].

Произведения В.Г. Распутина интересны для исследования еще потому, что в своем творчестве писатель сохранил лучшие традиции русской классической литературы. Читая В.Г. Распутина, наслаждаешься всем тем очарованием русского литературного языка, которым были написаны произведения и Пушкина, и Лермонтова, и Чехова, и Тургенева [1, с. 34].

История деревенского мальчика, который уехал учиться в райцентр, история женщины, которая любит своего мужа-дезертира, история старух, которые не могут оставить родную деревню, – все это не о дне вчерашнем, а о дне сегодняшнем. Ведь писал В.Г. Распутин прежде всего о людях, их эмоциях, переживаниях, о тех, кто оказывается на грани, порой на грани жизни и смерти.

В образах героев Валентина Григорьевича выражается огромное душевное богатство русского человека – доброта, любовь к Родине, сердечность, совесть, отзывчивость, сострадание, взаимопомощь, душевная щедрость, нестяжательство. В его творчестве человеческая разносторонность переплетается с тонким психологизмом. Состояние души героев Распутина – особый мир, глубина которого подвластна только мастерству писателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеносов В. Русская литература XX века. 11 кл.: Учебник для общеобразовательных учебных заведений: В 2 ч. – М.: Дрофа, 2007. – 512 с.
2. Панкеев И.А. Валентин Распутин (По страницам произведений) / И.А. Панкеев. – М.: Просвещение, 1990. – 286 с.
3. Распутин В.Г. Избранные произведения в 2 т. Т.2. Живи и помни. Прощанье с Матерой. Рассказы / В.Г. Распутин. – М.: Молодая гвардия, 1984. – 564 с.
4. Сирин А.Д. Свет распутинской прозы / А.Д. Сирин. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. – 256 с.
5. Фогельсон И.А. Русская литература второй половины 19 века. – М.: Материк Альфа, 2006. – 227 с.

АННОТАЦИЯ

Федяй Э. В. Художественный мир произведений В. Г. Распутина

Статья посвящена изучению художественного мира В. Г. Распутина. Проводится анализ особенностей создания образов человека и природы в произведениях писателя. Детально рассматривается концепция В. Г. Распутина, выраженная в понимании единства человека и природы, а также трагического ощущения разрыва этого единства.

Ключевые слова: В. Г. Распутин, творчество, художественность, нравственность.

SUMMARY

Fedyay E. V. The art world of V. G. Rasputin's works

The article is devoted to the study of the art world of V. G. Rasputin. Particular attention is paid the analysis of peculiarities of creating images of man and nature in the writer's works. The concept of V. G. Rasputin, expressed in the understanding of the unity of man and nature, and the tragic feeling of a rupture of this unity are considered in detail.

Key words: V. G. Rasputin, creativity, artistry, morality.

УДК 81'1(082)

ОБРАЗ БАЙКАЛА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА
В. Г. РАСПУТИНА

В современной лингвистике актуальной остаётся проблема взаимосвязи языка и культуры, проводятся исследования языковой картины мира, лингвокультуры этноса и её единиц, в частности, языкового образа (см. [Алефиренко 2005, 2010; Болдырев 2014; Воробьёв 2008; Красных 2013, 2003; Юрина 2005] и др.). Под языковым образом принято понимать, во-первых, результат познавательной деятельности человека, объективированный языковыми знаками и их комбинациями, во-вторых, единицу анализа и/или интерпретации смысла художественного текста.

Мы, вслед за Н. Ф. Алефиренко, определяем языковой образ как «вербализованное зрительное восприятие предметного мира, фиксирующее форму, цвет, свет, объём и положение в пространстве поименованного предмета» [2, с. 115]. Так, образ Байкала в творчестве В. Г. Распутина актуализирован как топонимом *Байкал*, так и лексическими единицами *на воде*, *море-озеро* и *море*, эксплицирующими визуальные характеристики объекта онтологического мира. Ср.: *«Резко очерчивались густой синью и дальние берега на той стороне Байкала; вода в море, притушенная скучным небом, едва мерцала дрожащим и искривлённым, как бы проникающим из-под дна свечением»* [7, с. 50]; *«В четвёртой стороне, на воде, один за другим взрывали оглушительно моторы...»* [7, с. 23]. Слова *море*, *озеро*, *вода* объективируют квалификацию Байкала как визуально воспринимаемого объекта онтологического мира, который имеет определённую протяжённость и границы. Ср.: *«Море – очень большое озеро»* [8, с. 299]; *«Озеро – естественный замкнутый в берегах водоём»* [7, с. 602]; *«Вода – водная масса реки, озера, моря»* [7, с. 191]. Итак, в языковой картине мира писателя образ Байкала является вербализованным восприятием крупного природного водоёма.

Анализируемый образ также дополняют когнитивные характеристики «положения в пространстве». Адъективы *северный* и *южный*, словосочетания *южная точка Байкала*, *на другом берегу Байкала* эксплицируют пространственные характеристики образа Байкала, зафиксированные в художественных и публицистических текстах В. Г. Распутина. Например: *«Тётя Вера жила в городе Нижнеангарске на*

северном Байкале» [7, с. 17]; «Он не видел северного Байкала во всей его суровой и первозданной красе» [7, с. 237]; «...по старой Кругобайкальской дороге, одному из самых красивых и ярких мест **южного Байкала**» [7, с. 234]; «От Иркутска её [железную дорогу] спрямили, выведя без зигзагов в самую **южную точку Байкала**» [7, с. 27]; «Не хватало ещё, чтобы... мне пришлось ночевать на виду своего домишки **на другом берегу Байкала**» [7, с. 97]. Следовательно, в языковом сознании писателя образ Байкал имеет чёткие границы и протяжённость в пространстве.

Ещё одной когнитивной характеристикой рассматриваемого образа является «описание погоды и состояние вод озера-моря». Ср.: «...Солнце, безветрие, тепло, Байкал **чист и застывшие-тих**, далеко в воде взблескивают и переливаются красками камни» [7, с. 235]; «**Байкал** раскачало где-то на севере и **вал** гнало многие десятки километров, но и здесь он шёл с такой **мощью**, прочерчивая раз за разом под **тихим** молодым месяцем **огнистые полосы пены**, и с таким гулом, что становилось ветрено и зябко от возникающего в тебе собственного холода» [7, с. 98]; «**Байкал успокаивался**. На нём ещё вздрагивала то здесь, то там **короткая волна** и, плеснув, соскальзывала, не дотянув до берега» [7, с. 102]. В примере Байкал *успокаивается* анализируемая характеристика объективирована предикатом *успокаивается*, т.е. «приходит в состояние покоя, неподвижности» [11, с. 522]. Данная характеристика эксплицируется также словосочетанием *короткая волна*, в котором прилагательное *короткий* указывает на «небольшой, малый» [9, с. 107] размер колебательных движений водной поверхности. В свою очередь, лексемы *чист* и *застывшие-тих* выражают представления о поверхности воды на озере. Краткая форма адъектива *чистый* указывает на отсутствие волнения: «Со свободной, открытой, ничем не занятой поверхностью» [11, с. 681]. Данное представление конкретизируется композитом *застывшие-тих*. Ср.: «Застывший – остающийся совершенно неподвижным» [8, с. 578]; «Тихий – спокойный, не бурный, без ветра, бури и т. п.» [11, с. 368]. Напротив, существительные *вал* («высокая волна» [8, с. 134]) и *мощь* («физическая сила» [9, с. 306]) эксплицируют представления о шторме при безветренной погоде, на что указывает словосочетание *под тихим молодым месяцем*. Особое зрительное восприятие волн в шторм объекта онтологического мира передано словосочетанием *огнистые полосы пены*, в котором эксплицированы когнитивные характеристики «цвет объекта» и «форма объекта». Ср.: «Огнистый – огненный, *цвета* (Здесь и далее выделено автором – Ю. Д.) пламени» [9, с. 586]; «Полоса – то, что имеет вытянутую, продолговатую *форму*» [10,

с. 268]; «Пена – беловатая пузырчатая масса на поверхности жидкости, образующаяся от сильного колыхания» [10, с. 39]. Таким образом, когнитивная характеристика «описание погоды и состояние вод озера-моря» эксплицирует представления о различных визуально наблюдаемых состояниях поверхности объекта.

Отметим, что данная характеристика тесно связана с акустической характеристикой. В примере *«Байкал раскачало где-то на севере и вал гнало многие десятки километров, но и здесь он шёл с такой мощью, прочерчивая раз за разом под тихим молодым месяцем огнистые полосы пены, и с таким гулом, что становилось ветрено и зябко от возникающего в тебе собственного холода»* [7, с. 98] она выражена лексемой *гул*, в значении которой зафиксирована сема «звук». «Гул – не вполне ясный, сливающийся шум» [8, с. 356]. На связь рассматриваемых характеристик в языковом сознании писателя указывает союз *и*, употребляющийся для «соединения однородных членов предложений, предложений, представляющих собой однородные сообщения» [8, с. 625]. Эта связь эксплицировано при помощи союза *и* и лексемы *грохот* и в примере *«Байкал может бушевать, казалось бы, ни с чего... Смотришь и не веришь своим глазам: тишь, безветрие и грохот воды»* [7, с. 237]. Вербальные знаки *тишь, безветрие* объективируют когнитивную характеристику «описание погоды и состояние вод озера-моря». Ср.: «Тишь – тихая, безветренная погода» [11, с. 369]; «Безветрие – «отсутствие ветра, тихая погода» [8, с. 69]. А существительное *грохот* эксплицирует представления об «очень сильном, раскатистом шуме» [8, с. 350], издаваемом водами озера. Союз *и* указывает на одновременность и однородность сообщаемого для языкового сознания автора. Таким образом, когнитивная характеристика «описание погоды и состояние вод озера-моря» и акустическая когнитивная характеристика образа Байкала тесно связаны в языковом сознании автора.

Однако в рассказах В. Г. Распутин акустическая характеристика образа Байкала реализуется и как отдельная доминантная визуальная характеристика анализируемого образа. Она эксплицирована вербальными знаками *стоны, сигналы, гуд, шуметь* и др. Так, в примере *«Привык различать дальние, как стоны, сигналы пароходов в море, шум ветра... и глухой, могучий гуд от Байкала»* [7, с. 18] рассматриваемая характеристика выражена лексемами *стоны, сигналы, гуд*, в значении которых зафиксирована сема «звук». Ср.: «Стон – заунывный, протяжный крик, гул, напоминающий этот звук» [11, с. 274]; «Сигнал – условный знак (световой или звуковой) для передачи какого-

либо сообщения» [11, с. 89]; «Гуд – длительный протяжный низкий звук» [8, с. 355]. Адъективы *дальний*, *глухой*, *могучий* объективируют воспринимаемое качество звуков. Слово *дальний* указывает на то, что звуки «доносятся издали» [8, с. 363]. Лексема *глухой* употребляется для передачи акустических характеристик звука: «незвонкий, приглушенный, неясный (о звуке)» [8, с. 318]. Вербальный знак *могучий* эксплицирует представления автора о силе и интенсивности звука: «очень большой, значительный (по силе, степени, величине)» [9, с. 285]. В другом примере «*Байкал шумел, и довольно сильно*» [7, с. 98] акустический параметр вербализован с помощью предиката *шуметь*, т.е. «издавать шум» [11, с. 736], а интенсивность звука объективирована наречием *сильно*, за которым в языковом опыте этноса закреплено значение «значительно по напряжённости, степени проявления, величине» [11, с. 93].

Итак, образ Байкала как природного объекта эксплицирован в художественных произведениях и публицистике В. Г. Распутина языковыми средствами, объективирующими когнитивные характеристики размера, формы, цвета, звука, положения в пространстве «поименованного предмета» (в терминах Н. Ф. Алефиренко).

Однако в языковом сознании писателя анализируемый образ актуализирован также при помощи синтаксических конструкций *святое море, святое озеро, святая вода, жемчужина Сибири, батюшка-Байкал*. Например: «“*Святое море*”, “*святое озеро*”, “*святая вода*” – так называли *Байкал* с незапамятных времён и коренные жители, и русские, пришедшие на его берега уже в XVII веке, и путешествующие иноземцы» [7, с. 232]; «...*протопопу* пришлось летом 1662 года переправляться с восточного берега *моря-озера* на западный, и он пишет о *Байкале*...» [7, с. 232]; «...и *Байкал*. Не зря его называют *жемчужиной Сибири*» [7, с. 234]; «Я поднимаюсь утром и, поклонясь в ту сторону, где *батюшка-Байкал*...» [7, с. 236]. Адъектив *святая* («обладающий высшим совершенством и силой» [11, с. 59]) объективирует отнесение озера к важным духовным ценностям индивида и этноса, а существительное *жемчужина* («то, что выделяется своими достоинствами среди других, является лучшим украшением, сокровищем чего-либо» [8, с. 477]) квалифицируется как указание на материальную ценность данного природного объекта. Отметим, что лексема *батюшка* также эксплицирует представления автора о важной роли Байкала в культуре этноса. В языковом опыте последнего за данной вербальной единицей закреплено значение «устаревшее, обычно почтительное обращение к отцу» [8, с. 65]. Следовательно, образ Байкала относится в сознании писателя к

концептуально-тематической области (термин Н. Н. Болдырева) «Ценности (материальные и духовные) культуры этноса».

Данный вывод подтверждается в очерке В. Г. Распутина «Байкал»: *«Как хорошо, что у нас есть **Байкал!** Могучий, богатый, величественный, красивый многими и многими красотоми, царственный и неоткрытый, непокорённый – как хорошо, что он у нас есть!»* [7, с. 240]. Прилагательные *могучий, богатый, величественный, красивый, царственный* эксплицируют положительные коннотации анализируемого образа в языковом сознании автора. Ср.: *«Могучий – очень большой, значительный (по силе, степени, величине)»* [9, с. 285]; *«Богатый – обладающий большим имуществом, большими материальными ценностями»* [8, с. 101]; *«Величественный – исполненный величия, торжественности»* [8, с. 148]; *«Красивый – приятный на вид, отличающийся правильностью очертаний, гармонией красок, тонов, линий и т. п.»* [9, с. 120]; *«Царственный – величественный, величавый»* [11, с. 633]. Кроме того, в рассказах и публицистике В. Г. Распутина озеро определяется как «венец и тайна природы» [7, с. 240].

Положительные коннотации анализируемого образа реализуются в произведениях В. Г. Распутина, в которых Байкал выступает одним из главных героев, присутствуя рядом с другими персонажами, помогая в раздумьях, производя впечатление. Ср.: *«Поезд останавливался не ради себя, а ради пассажиров на удобном и красивом береговом километре, и расписания составлялись так, чтобы о мог постоять, а люди могли поплескаться друг другу в лицо байкальской водичкой, поохать и поохать над всем тем, что есть вокруг, и ехать потом дальше с затаённой мечтой увидеть и почувствовать всё это снова»* [7, с. 26-27]; *«Байкал, казалось бы, должен подавлять человека своим величием и размерами – всё в нём крупно, всё широко, привольно и загадочно – он же, напротив, **возвышает** его. Редкое чувство **приподнятости и одухотворённости испытываешь на Байкале**, словно в виду вечности и совершенства и тебя коснулась тайная печать этих волшебных понятий, и в тебя вошла доля магического секрета всего сущего»* [7, с. 238]; *«А **очищающее, а вдохновляющее, а взбадривающее и душу нашу, и помыслы действие Байкала!**.. Ни учесть, ни пометить его нельзя, его опять-таки можно только почувствовать в себе»* [7, с. 239]. В данных примерах языковыми средствами репрезентирована оценка образа Байкала для человека в видении автора текстов. Следовательно, анализируемый образ в языковой картине мира В. Г. Распутина приобретает когнитивную характеристику «способность воздействовать на человека», объективированную лексическими единицами

поохать, похать, возвышает, синтаксическими конструкциями увидеть и почувствовать всё это снова, чувство приподнятости и одухотворённости испытываешь на Байкале, очищающее, а вдохновляющее, а взбадривающее и душу нашу, и помыслы действие.

Итак, образ Байкала в языковом сознании писателя объективирован как лексическими, так и синтаксическими средствами. Он включает когнитивные характеристики размера, формы, цвета, положения в пространстве, акустическую и состояние вод и погоды. Кроме того, анализируемый образ входит в сознании В. Г. Распутина в концептуально-тематическую область «Ценности (материальные и духовные) культуры этноса». Для писателя Байкал, прежде всего, «символ отношений человека с природой» [7, с. 240], а также источник духовных изменений индивидуума.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н. Ф. Лингвокультурология. Ценностно-смысловое пространство языка: учеб. пособие / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Флинта, Наука, 2010. – 224 с.
2. Алефиренко Н. Ф. Спорные вопросы семантики : монография / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Гнозис, 2005. – 326 с.
3. Болдырев Н. Н. Концептуально-тематические области языковой картины мира и их интерпретирующая функция / Н. Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. Вып. XVII. Актуальные проблемы взаимодействия мыслительных и языковых структур. – М. : Ин-т языкознания РАН ; Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. – С. 33 – 39.
4. Воробьёв В. В. Лингвокультурология : монография / В. В. Воробьёв. – М. : РУДН, 2008. – 336 с.
5. Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 375 с.
6. Красных В. В. Грамматика лингвокультуры, или что держит языковую картину мира? / В. В. Красных // Экология языка и коммуникативная практика. – 2013. – №1. – С. 122 – 130.
7. Распутин В. Г. Век живи – век люби : рассказы, очерки, повесть / В. Г. Распутин ; Вступ. статья С. Залыгина. – 2-е изд., доп. – М. : Мол. гвардия, 1988. – 382 с.
8. Словарь русского языка : [в 4-х т.]. Т. 1 ; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1985. – 696 с.
9. Словарь русского языка : [в 4-х т.]. Т. 2 ; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1986. – 736 с.

10. Словарь русского языка : [в 4-х т.]. Т. 3 ; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1987. – 752 с.
11. Словарь русского языка : [в 4-х т.]. Т. 4 ; Под ред. А. П. Евгеньевой. – 3-е изд., стереотип. – М. : Русский язык, 1988. – 800 с.
12. Юрина Е. Ю. Образный строй языка / Е. Ю. Юрина. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 2005. – 156 с.

АННОТАЦИЯ

Дмитриева Ю. Л. Образ Байкала в языковой картине мира В. Г. Распутина

В статье предпринята попытка описания языкового образа Байкала, объективированного языковыми средствами в художественных произведениях и публицистике В. Г. Распутина. Автор работы анализирует вербальные знаки, актуализирующие образ Байкала в языковом сознании В. Г. Распутина, а также рассматривает когнитивные характеристики, репрезентируемые вербальными средствами в произведениях В. Г. Распутина. Одной из существенных когнитивных характеристик признаётся «способность воздействовать на человека».

Ключевые слова: языковой образ, концептуально-тематическая область, когнитивные характеристики, языковое сознание, языковая картина мира.

SUMMARY

Dmutrieva J. L. Image of Lake Baikal in the language picture of the world of V. G. Rasputine

The article attempts to describe the linguistic image of Lake Baikal objectified by language means in V. G. Rasputin's works of art and journalism. The author analyzes verbal signs that update the image of Lake Baikal in V. G. Rasputin's language consciousness. The work deals with cognitive characteristics of the image of Lake Baikal in terms of size, shape, color, position in space. Verbal signs that objectify the cognitive characteristic «description of the weather and the state of sea-lake water» are thoroughly analyzed. In addition, it is stated that in the language consciousness of V. G. Rasputin the Baikal image is considered to enter the conceptual-thematic field «Values (material and spiritual) in cultures of the ethnos».

Key words: language image, conceptual-thematic area, cognitive characteristics, linguistic consciousness, language picture of the world.

**ТВОРЧЕСТВО В. РАСПУТИНА
В ПЕРЕВОДАХ НА ИНОСТРАННЫЕ ЯЗЫКИ**

В.А. Филатова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 81.347.78.034

**ВАЛЕНТИН РАСПУТИН В ВОСПРИЯТИИ
АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ**

Резонансное в «мировом духовном пространстве» творчество Валентина Распутина сразу завоевало внимание читателей в разных странах [5, с. 256]. Первые переводы его произведений, согласно перечню переводов, который приводится на официальном сайте музея В. Распутина, датируются 60-ми годами прошлого века. В 1967 году рассказ «Мужчины» был переведён на эстонский и латышский, а в 1968 г. рассказ «Мама куда-то ушла» на литовский и польский [2]. Появившиеся позже научные исследования говорят о неослабевающем интересе к творчеству писателя в Китае (Ян Цзюйхуа, 1991; Сим Со Ен, 2001; Ма Сяоди, 2015), в Польше (Д. Герчиньска, 1997 г.), в Германии (О. Бадрызлова, 2005 г.). «Географическое представительство», как пишет С. Р. Смирнов, авторов работ о В. Распутине обширно – Беларусь, Индия, Китай, Польша, Сербия, США, Франция и др. [5, с. 256]. И состоялось оно благодаря кропотливой работе переводчиков.

Цель нашей статьи – проанализировать интерес англоязычных переводчиков к творчеству и личности В. Распутина; их желание понять и донести до читателей своей страны русскую культуру, русский менталитет через произведения «современного классика» на уровне перевода и в переводческом метатексте (статьях, пояснениях, предисловиях, интервью).

Первой переводчицей на английский язык считается Антонина Буис, которая в 1978 году перевела повесть В. Распутна «Живи и помни», позже – «Прощание с Матёрой». А. Буис, по мнению еженедельника *Publishers Weekly*, авторитетного американского издания, посвящённого книжному бизнесу, считается «лучшим литературным переводчиком с русского» [1]. Интерес ко всему русскому связан с тем, что А. Буис имеет русские корни. Её дед, богатый русский купец Корзинкин, в 1917 году уехал в свое поместье в Польшу, позже бежал от фашистов во Францию,

потом, потеряв все материальные ценности, в США. Его дочери, Антонина Воронина и Александра Краморова, выросшие в Америке, стали художницами и открыли художественную мастерскую под названием «Школа двух сестер» [1]. Воплотить мечту – приехать в Россию – удалось одной из них, матери А. Буис. Сама переводчица долгие годы жила в России, была первым директором-распорядителем Фонда Сороса в России, знатоком русской культуры и истории. В 2013 году она передала в дар Дому русского зарубежья им. А. Солженицына в Москве 16 работ своей матери и её сестры, благодаря чему в 2016 г. открылась их выставка «Школа двух сестер. Живопись А. Краморовой и А. Ворониной» [1]. А. Буис интересуется проблемой художественного перевода и принимает участие в чтениях, дискуссиях, выставках, которые проходят в Америке и связаны с этой тематикой [6].

Перевод – это искусство, которое многие читатели не полностью понимают, по мнению А. Буис, потому что когда «вы переводите книгу, вы в основном “пишете книгу”. <...> Но, «каждый автор должен звучать иначе; они не могут звучать как Буис» [10]. Трудность, с которой сталкивается переводчик, пытающийся донести русскоязычное произведение прагматичным американцам, состоит ещё и в том, что они, выбирая произведение, должны для себя ответить на вопрос – чему они научатся, затратив время на прочтение того или иного произведения. В советский период русские читали больше, чем кто-либо другой, считает А. Буис, потому что: а) больше нечего было делать и б) все они умирали от желания узнать, что происходит во внешнем мире. Американцы, будучи всегда самодостаточными, не были заинтересованы в том, чтобы узнать о происходящих событиях за пределами своей страны [10].

Но «уполномоченным самим писателем переводчиком творчества Распутина с русского на английский» является Джеральд Майклсон [5, с. 257], американский славист, пушкиновед, специалист в области русской литературы, профессор Университета Канзаса, г. Лоуренс, США, почетный профессор филологического факультета Санкт-Петербургского университета, который вместе с женой, переводчицей Маргарет Винчелл, перевёл повесть «Пожар», несколько рассказов и очерков, сборник размышлений писателя о своей родине «Сибирь, Сибирь». С. Р. Смирнов указывает, что «работа над переводом «Пожара» на английский язык началась по переданной писателем машинописи еще до выхода произведения в русской печати» и называет это степенью доверия писателя к переводчику [5, с. 257]. Как известно из переводческого предисловия к англоязычному

изданию книги “*Siberia, Siberia*”, в марте 1985 года В. Распутин был как раз с визитом в Канзасском университете и в это же время готовил к изданию в «Нашем современнике» повесть «Пожар», которая и была опубликована в июле 1985 года [9, с. 27].

После публикации книги “*Ivan’s Daughter: Short Stories and a Novella*” в 2016 г. Маргарет Винчелл дала интервью американскому издательству *Slavica Publishers*, в котором рассказала об их дружбе с писателем, рабочих отношениях и методах перевода. Знакомство с В. Распутиным началось в 1982 году, когда, устав получать отрицательные ответы от Союза советских писателей на приглашение Распутина в Канзас, они сами отправились в Иркутск и встретились с автором, который, как оказалось, хотел посетить США. Во время визита в Россию супружеская чета познакомилась с местными достопримечательностями, включая озеро Байкал, и семьей писателя. Ответный визит состоялся в 1985 году, во время которого В. Распутин не только путешествовал, но и дал серию блестящих лекций в Лоуренсе. Именно тогда переводчиками было принято решение сделать его работы более известными в англоязычном мире.

Представляя американским читателям книгу “Сибирь, Сибирь”, Д. Майклсон в предисловии называет В. Распутина самым талантливым и влиятельным русским прозаиком последних тридцати лет советской эпохи, за исключением Александра Солженицына, получившего Нобелевскую премию по литературе в 1970 году. Переводчик указывает, что Распутин создал не менее дюжины шедевров малой прозы, ставшей «современной классикой». Список включает в себя пять повестей: «Деньги для Марии» («*Money for Maria*», 1966), «Последний срок» («*Borrowed Time*», 1970), «Живи и помни» («*Live and Remember*», 1974), «Прощание с Матерой» («*Farewell to Matyora*», 1976) и «Пожар» (*The Fire*, 1985) и ряд коротких рассказов, которые глубоко трогательны, даже когда они читаются многократно [9, с. 1].

Среди отличительных черт прозаических рассказов Распутина Д. Майклсон называет широкий охват трагических человеческих судеб, пронизательный психологический и социальный реализм его персонажей, яркость и суровую красоту описаний природы, глубину философских отступлений автора, настойчивость и целостность его творческого сознания и, прежде всего, изобретательность его языка. Его герои говорят живым и красочным сибирским языком, а неторопливое повествование напоминает реку Ангару. При чтении повестей или рассказов Распутина читатель получает почти висцеральное удовлетворение от каждого уровня структуры: выбор глагола,

синтаксис предложения, организация абзаца, полнота главы и архитектура работы в целом [9, с. 1]. Язык для Распутина – главное хранилище коллективной системы ценностей страны. В его произведениях – образные высказывания, пословицы, народные песни, сказки и анекдоты [9, с. 8].

Пять его повестей и лучшие рассказы, взятые вместе, образуют, по мнению Д. Майклсона, эпос сибирской деревенской жизни в двадцатом веке, который охватывает несколько поколений и описывает последствия двух мировых войн, революции и гражданского хаоса, сталинского террора и коллективизации и – в последнее время – принудительное преобразование сельского хозяйства в промышленную экономику, включая строительство массивных гидроэлектростанций и наводнение некогда густонаселенных берегов рек, преобразование процветающей сельской культуры почти до неузнаваемости.

Распутин преподносится американским читателям не только как выдающийся русский писатель, но и как политический деятель, позицию которого в области государственной политики можно обобщить следующим образом: Россия не должна растрчивать свои природные ресурсы, пытаясь решать неотложные экономические и политические проблемы; и, несмотря на свои печальные ошибки, страдания и разрушения, которые Россия пережила на протяжении всего 20-го века, она по-прежнему имеет культурную и духовную основу и уникальную роль в мировом сообществе.

Д. Майклсон отмечает также патриотизм В. Распутина, по мнению которого художник должен избегать любой ценой таких подводных камней, как безразличие к родине и презрение к его святыням. В более позднем интервью Майклсон называет писателя «апологетом Православия» несмотря на то, что по целому ряду причин он не может «войти в Церковь в таком смысле, как Достоевский», но добавляет, что они вместе много раз бывали в храмах в Москве [3].

«Профессор Джеральд Майклсон», – как писала о нём О.Г. Сидорова, – «владеет русским языком с той степенью свободы, которая <...> может быть доступна лишь носителям языка» [4, с. 267]. Но, отвечая на вопрос о возможности адекватного художественного перевода, он всегда даёт отрицательный ответ. Парадокс заключается в том, что художественный перевод «абсолютно необходим, несмотря на то, что он невозможен», поэтому нужен компромиссный вариант [3].

Подобной точки зрения придерживается и его жена, М. Витчелл. Когда точные соответствия невозможны, переводчик должен найти аналогичные выражения или «полагаться на

компенсацию» [8]. Например, аллитерация невозможна в одном месте, может появляться в другом; сибирский крестьянский диалог можно до некоторой степени передать некоторыми особенностями сельской речи Среднего Запада; подростки должны звучать как подростки, но без словесных причуд и эфемерного сленга. Проза Распутина представляет больше, чем обычные трудности, из-за сибирского диалекта и реалий, архаичных и фольклорных выражений и даже слов, составленных автором [8].

В своей переводческой деятельности Маргарет Винчелл старается придерживаться двух правил с максимальной точностью и эффективностью: 1) оставаться как можно ближе к стилю и значению исходного текста, не жертвуя естественностью; 2) найти уникальный голос каждого персонажа и следовать ему [8]. Такой писатель, как Распутин, выбирает каждое слово, сознательно или бессознательно, с осторожностью; обязанность переводчика – выяснить почему и подобрать эквиваленты на своём языке [8]. Преимуществом перевода произведений В. Распутина для М. Винчелл было общение с живым автором. На протяжении многих лет она просила в письмах или при личном общении пояснить ей диалектные слова и незнакомые понятия, например, такие как «механика строительства бревенчатой избы» [8]. Несмотря на то, что В. Распутин не владел английским языком, похвалы её переводам М. Винчелл воспринимала как вознаграждение за «бесчисленные часы борьбы с его сложной прозой» [8]. Запоминающейся чертой в манере письма В. Распутина переводчица считает его изысканное понимание женской психологии, близость к детям всех возрастов, дар к передаче разговора.

Д. Майклсон не только переводит произведения Распутина, но и поясняет американским студентам на лекциях культурологические различия между двумя странами. Например, после обсуждения рассказа «Василий и Василиса», слушатели выразили удивление, что молодые люди продолжают жить со своими родителями в одном доме, потому что это все еще распространено в русских деревнях, а иногда и в городах. Объяснения требует и употребление понятных русскоязычным людям слов, например «дядя» («тётя»). В рассказе «Век живи – век люби» пятнадцатилетний подросток идёт в тайгу с мужчинами, которые не являются ему кровными родственниками, но обращается он к ним «дядя», как это принято в России [7].

Книги В. Распутина, как и другие произведения, которые переводит Д. Майклсон, издаются не так широко, как ему

хотелось бы, потому что «в любой капиталистической стране издательства заинтересованы в том, чтобы у них была прибыль, чтобы производился целый ряд бестселлеров» [3]. М. Винчелл также считает, что каждый, кто интересуется литературой других культур, должен «смотреть за пределы Западной Европы и Латинской Америки в Россию, которая имеет одну из богатейших литературных традиций в мире» [8]. Но если классика девятнадцатого века пользуется популярностью и постоянно переиздается, то советские и постсоветские произведения лишены подобного внимания.

Благодаря интересу к русской культуре, истории, языку, людям, талантливые переводчики пытаются представить произведения выдающегося русского «современного классика» В. Распутина в своей стране, несмотря на трудности, связанные с переводом, и недостаточный коммерческий спрос на книги современных русских писателей в Америке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Открытие выставки «Школа двух сестер. Живопись А. Краморовой и А. Ворониной» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bfrz.ru/?mod=news&id=2438>
2. Переводы произведений В. Г. Распутина // Музей В. Г. Распутина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vgrasputin.ru/perevody-proizvedenij>
3. Русская литература от Пушкина до Пастернака: взгляд из-за океана [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.grad-petrov.ru/broadcast/russkaya-literatura-ot-pushkina-do-past/>
4. Сидорова О. Г. Интервью с американским русистом / О. Г. Сидорова // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 39. – С. 266–274.
5. Смирнов С. Р. Вослед Валентину Распутину. Рецензия на книги: Творчество Валентина Распутина: Ответы и вопросы: Моногр. / Т. Е. Автухович и др.; Под ред. И. И. Плехановой. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2014. 395 с. Творческая личность Валентина Распутина: Живопись – чувство – мысль – воображение – откровение: Сб. науч. тр. / Под ред. И. И. Плехановой. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2015. 503 с. / С. Р. Смирнов // Сибирский филологический журнал. – 2016. – № 2. – С. 255 – 259.
6. Федоровская И. Проблемы перевода текстов на страницах русскоязычной прессы Америки / И. Федоровская, Н. Месяц [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38226/13-Fedorovskaya.pdf?sequence=1>

7. Dr. Jerry Mikkelson. Siberian Literature: Rasputin [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.siberiaclass.org/siberia-yesterday-and-today/valentine-rasputin>
8. Interview with writer and translator Margaret Winchell [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://slavica.indiana.edu/Interview_with_Margaret_Winchell
9. Siberia, Siberia. Valentin Rasputin. Translated, and with an introduction by Margaret Winchell and Gerald Mikkelson; photographs by Boris Dmitriev. – Evanston, Northwestern University Press, 1996. – 438 p.
10. Telling Russian stories in English [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.rbth.com/literature/2012/07/23/telling_russian_stories_in_english_16573.html

АННОТАЦИЯ

Филатова В. А. Валентин Распутин в восприятии англоязычных переводчиков

В статье рассматривается восприятие малой прозы и личности современного русского писателя Валентина Распутина англоязычными переводчиками А. Буйс, Д. Майклсоном, М. Винчелл. Доказывается, что в переводческом метатексте (статьях, предисловиях, интервью) В. Распутин преподносится как самый талантливый и влиятельный русский прозаик последних тридцати лет советской эпохи.

Ключевые слова: Распутин, повести, рассказы, художественный перевод, переводчики.

SUMMARY

Filatova V. A. Valentin Rasputin in the perception of English-speaking translators

The article considers the perception of shorter fiction (malaia proza) and personality of the contemporary Russian writer Valentin Rasputin by English translators A. Buis, D. Mikkelson, M. Winchell. It is proved, that in the translator's metatext (articles, introductions, interviews) V. Rasputin is considered as the most gifted and influential Russian prose writer of the last thirty years of the Soviet era.

Key words: Rasputin, novellas, short stories, literary translation, translators.

УДК 81'255'4(821.161.1)

ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.Г. РАСПУТИНА НА ЗАНЯТИЯХ ПО ПЕРЕВОДУ

Художественные произведения являются неотъемлемым материалом при подготовке переводческих кадров. Работа с ними способствует не только расширению кругозора, фоновых знаний, словарного запаса, но и помогает формировать различные переводческие навыки, необходимые в работе будущих переводчиков. Произведения В.Г. Распутина могут стать хорошим подспорьем в такой работе.

Исследованиями произведений В.Г. Распутина занимались и продолжают заниматься многие ученые. Большая часть изысканий посвящена рассмотрению христианских, народно-поэтических, фольклорных элементов, проблем русского национального характера и самосознания, образа женщины и семьи, концепции человека, экологических проблем, присутствующих в произведениях данного автора (О.А. Барышева, Т.Ф. Гришенкова, А.В. Игнатьева, И.П. Калинина, И.И. Калимуллина, А.Г. Костина, И.В. Новожеева, Е.В. Петушкова, М.А. Сорокина и др.). Однако, целью нашего исследования является рассмотрение возможных вариантов применения произведений В.Г. Распутина при подготовке будущих переводчиков.

Важно отметить, что произведения В.Г. Распутина переведены на многие языки, например, английский, арабский, болгарский, китайский, литовский, норвежский, польский, хинди и др. Нас же интересуют возможности работы с оригинальными версиями произведений и их англоязычными вариантами для дисциплин переводческого цикла.

В.Г. Распутин является одним из наиболее значительных представителей «деревенской прозы» (наряду с А.И. Солженицыным, В.М. Шукшиным, В.П. Астафьевым и др.). Выделение его произведений в группу такой прозы говорит о насыщенности этих произведений различными группами лексики, связанной именно с деревенской жизнью, а также имеющей специфическую национальную или региональную окраску: названия предметов одежды (напр., *валенки, полушубок, доха, фуфайка, ичиги, оренбургская шаль* и др.), названия сельскохозяйственного инвентаря (напр., *вилы, топор, вожжи, сеялка, жатка, оглобля* и др.), названия

частей деревни, предназначенных для того или иного вида деятельности (напр., *баня, телятник, амбар, гумно, хомутарка, мельница* и др.), названия предметов быта (*самовар, половики, чан, лавка, топчан* и др.), названия построек или частей жилья (*изба, зимовейка, стайка, поленница, предбанник, каменка* и др.), названия продуктов питания или напитков (*коврига, сало, самогонка, тарасун, тарак, шаньги* и др.), названия средств передвижения или их частей (*обоз, кошевка, сани, ходок, оглобля* и др.), названия мер длины или площади (*верста, гектар*), названия топографических объектов (*яр, перелесок, запрудок, пашия, просека, ключик* и др.) и т.д. Отдельно можно выделить группу советских реалий (*колхоз, облигации, ударница, райцентр, сельсовет, власовец, раскулачивать* и др.).

Наличие таких групп слов интересно для подготовки переводчиков, с одной стороны – для формирования фоновых знаний студентов, с другой – для формирования иноязычной переводческой компетенций студентов. Работа с указанной лексикой может проходить, например, на занятиях по дисциплинам «Письменный перевод с основного иностранного языка на родной» и «Письменный перевод с родного языка на иностранный язык (английский)», в программу которых включен перевод реалий, идиом, имен собственных и т.д.

Предлагаем выделить три направления использования материала произведений В.Г. Распутина на занятиях по переводу: 1) для формирования фоновых знаний студентов, 2) для формирования и развития навыков перевода, 3) для формирования и развития навыков выполнения предпереводческого и переводческого анализа.

Для формирования фоновых знаний студентам можно предложить любое из представленных ниже упражнений:

1. Самостоятельно изучить определенный набор слов, используя толковые словари:

Изучите следующие слова, используйте толковые словари для поиска значений неизвестных вам слов: гумно, хомутарка, прясло, стерня, елань, запруда, торосы.

2. Объяснить значение указанных слов на английском языке

Объясните по-английски значение следующих слов: поленница, амбар, топчан, закрутки, коврига, каменка.

3. Соединить слова с их значениями

Соедините слова из первой колонки с подходящими значениями из второй колонки:

- | | |
|-------------|---|
| 1) ходок | а) одна из досок, составляющих деревянный пол |
| 2) куржак | б) лёгкая небольшая повозка |
| 3) половица | в) плотный забор из бревен, толстых жердей или из досок |
| 4) заплот | г) крытая площадка для молотьбы |
| 5) гумно | д) иней |

Указанные выше примеры упражнений не являются единственными возможными. Каждый преподаватель перевода имеет в арсенале определенный набор упражнений для формирования фоновых знаний будущих переводчиков и может включить в такие упражнения материал произведений В.Г. Распутина.

Для формирования профессиональной переводческой компетентности, а именно формирования и развития навыков перевода, студентам предлагаются всевозможные переводные упражнения. Такие упражнения позволяют формировать и развивать различные навыки письменного или устного перевода специально отобранных текстов. Можно предлагать упражнения, начиная с перевода слов и словосочетаний, в отрыве от контекста, например:

Переведите предложенные слова на английский язык. Определите способ их перевода: навильник, протай, елани, развезень, назем, потяга.

Переведите предложенные словосочетания на английский язык. Определите способ перевода: вороной стригунок, рогожный куль, поширкать пилой, четушка самогонки, крещенские морозы.

Следующий вариант – упражнения, в которых учитывается микроконтекст:

Переведите следующие предложения, обратив внимание на подчеркнутые слова. Определите способ их перевода:

1. Прокалившись за неделю, отстал с деревьев куржак, и лес совсем помертвел, снег по земле заскрип и крошился... [1, с. 7]. 2. Она не пошла по телятнику, где в снегу была вытоптана дорожка, а по общему заулку спустилась к Ангаре и повернула направо, откуда под высоким яром виднелась за горотьбой крыша бани [1, с. 8]. 3. Днем Настена возила с гумна солому на колхозный двор и всякий раз, спускаясь с горы, как замороженная посматривала на баню [1, с. 8].

Указанные выше упражнения обязательно должны быть расширены за счет привлечения англоязычных версий произведений В.Г. Распутина, например, для выполнения обратного перевода:

Переведите следующие слова на русский язык. Предложите, где возможно, синонимический ряд. Сравните свой вариант с оригинальным: bathhouse, sheepskin, bench, gun, shotgun, powder, shells, forest spirit (Оригинал: баня, овчина, лавка, «тулка», ружье, провиант, патроны, лесий [1]).

Переведите следующие предложения на русский язык. Сравните Ваш вариант с оригинальным: 1. She took the biggest loaf of bread from the storeroom, wrapped it in clean canvas, and stealthily took it out to the bathhouse, leaving it on the shelf in the front corner [4, с. 5] (оригинал: Выбрала в амбаре самую большую ковригу хлеба, завернула ее в чистую холстину и тайком отнесла в баню, оставив хлеб на лавке в переднем углу [1, с. 8-9]). 2. Nastyona heard him grope for the old hook on the door and hang up his sheepskin jacket, pulled off his felt boots, and undress [4, с. 16] (оригинал: Настена слышала, как он нашарил по памяти деревянный костыль у двери и повесил на него полушубок, как стянул у порожка валенки и стал раздеваться [1, с. 18]).

Переведите предложения на английский язык, обращая внимания на устойчивые выражения. Сравните Ваши варианты с существующими вариантами перевода: 1. Ты не тяни kota за хвост [1, с. 216] (перевод: Don't you start pulling the wool ...[3]). 2. Но она, сирота казанская, неизвестно откуда взялась [1, с. 13] (перевод: But she was an orphan from who knew where [4, с. 10]). 3. Вот, что в ненастную пору подливало ей масла в огонь [1, с. 13] (перевод: ... and there were times when her anger overflowed [4, с. 11]). 4. За какой-то год Андрей полностью переменялся к Настене, стал занозистым, грубым, ни с того ни с сего мог обругать, а еще позже научился хвататься за кулаки [1, с. 14] (перевод: In less than a year, Andrei changed toward Nastyona and became grumpy, rough, and started yelling at her for no reason, and then learned to use his fists [4, с. 11]). 5. В «поиске» <...> вообще не до хитростей – тут уж либо пан, либо пропал, а поддержишься, побережешься – погубишь и себя, и всех [1, с. 23] (перевод: There's no time for niceties anyway – it's all sink or swim, and if you hold back and try to cover yourself you'll destroy yourself and the others too [4, с. 22]).

Необходимым является перевод отрывков, в которых учитывается широкий контекст, например:

Переведите отрывок, обратив внимание на подчеркнутые слова. Определите возможные подходы для передачи данных слов: Атамановка лежала на правом берегу Ангары и была всего на тридцать дворов – не деревня, а деревушка. Несмотря на свое звучное название, лежала она одиноко и потихоньку

да помаленьку, еще с довоенных лет, хирела: уже пять изб – и избы крепкие, не какие-нибудь развалюхи, – стояли мертво, с заколоченными окнами. Почему мелели деревни в войну, и объяснять нечего, тут причина на всех одна, но из Атамановки люди начали сниматься еще раньше, особенно молодые, из тех, кто не успел зарасти своим хозяйством. Их сманивали к себе поселения побольше да пошумней, с видом на будущее, а у Атамановки его не было. Она построилась когда-то на отшибе, до самой ближней деревни по своей стороне, до Карды, где располагался сельсовет, к которому была приписана Атамановка, насчитывалось больше двадцати верст. Правда, до Рыбной на другом берегу Ангары было ближе, но Рыбная всегда держалась своих нижних соседей: там сельсовет, магазины, начальство, в ту сторону район, туда и шли со всякой нуждой, а в Атамановку заплывали редко. Мимо Атамановки шлепали пароходы, провозили новости – многое проходило мимо нее, маячившей на берегу тускло и сиротливо. Даже о войне здесь узнали только на другой день [1, с. 11].

Сравните и проанализируйте оригинал и перевод. Определите, какие лексико-семантические и грамматические трансформации применил переводчик. Найдите одну смысловую ошибку, допущенную переводчиком. Предложите свой вариант перевода:

Перед рождеством в Атамановку	Just before Christmas the
нагрянули	representatives from the rural soviet
председатель	descended upon Atamanovka –
сельсовета из Карды Коновалов	и конопатый участковый
	Konovarov and pockmarked
милиционер по фамилии Бурдак,	local policeman Burdak, whom
которого за глаза звали Бардаком.	they used to call Bardak (brothel)
От Ангары они повернули	behind his back. From the Angara
жеребца прямо к избе Гуськовых.	they turned their sleigh straight for
Настены дома не было [1, с. 15].	the Guskov house. Nastyona was
	not at home [4, с. 12-13].

Сравните и проанализируйте оригинал и перевод. Определите, какие способы передачи имен собственных использовал переводчик:

1. ... Дарья увидела, что из	1. ... Darya saw that all the people
деревни прибежал народ. Тут	from the village had come running
были и Катерина, и Татьяна, и	up. There were Katerina and
Лиза, и ребятишки, Вера, дед	Tat'iana, Lisa and the kids, Vera,
Егор, Тунгуска, Богодул, кто-то	old man Egor, Tunguska, Bogodul
еще [1, с. 214].	and some others [3].

2. Свое название Атамановка 2. The village got the name получила от другого, еще Atamanovka from another, earlier более громкого и пугающего – one – Razboinikovo (Robberville). от Разбойниково. Когда-то в Back in the old days the peasant старые годы здешние мужички men never missed the opportunity не брезговали одним тихим for a quiet and easy way to make и прибыльным промыслом: money: they held up the gold проверяли идущих с Лены prospectors coming down from золотишников. <...> От устной the Lena River. <...> The name молвы название «Разбойниково» Razboinikovo finally found its way перекочевало в бумаги, но еще into official documents, but even до Советской власти кому- before Soviet rule someone in the то в волости оно показалось district found the name improper неприличным, и его заменили and it was changed to Atmanovka «Атамановкой» – и смысл вроде [4, с. 8-9].

остается, и уши не коробит [1, с. 11].

Необходимо отметить, что, например, в произведении «Живи и помни» события происходят во время Великой Отечественной войны, следовательно, можно выделить еще один пласт лексики – связанной с воинской службой и войной (*война, провиант, патроны, ружье, фронт, дивизия, фронтовик, фуражка, бомбежка, контузия* и др.). Данная группа лексики может быть использована на занятиях как по профилирующим дисциплинам (Письменный перевод с родного языка на иностранный язык (английский), Письменный перевод с основного иностранного языка на родной, Устный перевод), так и по дисциплинам вариативного блока (Лингвистические аспекты деятельности военного переводчика, Аудиовизуальный перевод), например:

Переведите отрывок, обратив внимание на подчеркнутые слова. Определите способы передачи данных слов: Гуськов дремал, и ему мерещились короткие и обрывочные, не соединенные в целое, беспорядочные сны. То капитан Лебедев, командир разведроты, отправляя взвод в поиск, почему-то предупреждает его, Гуськова, что, если он перебежит к немцам, его обменяют на генерала и не расстреляют, нет – много чести! – а будут казнить три дня и три ночи – ох как будут казнить! То на ничейной полосе там же, на Смоленщине, вдруг появляется атамановская мельница, на которую он определен мельником, и в него, не жалея огня, бьют с обеих сторон – лишь из-за него теперь и продолжается война, и победит в ней тот, кто его подшибет. Затем он видит себя в новосибирском госпитале, где хирург, уса́тый медицинский подполковник, зовет его в свой кабинет пить спирт и за спиртом предлагает ему подменить

только что скончавшегося важного полковника. И опять он на фронте, уже при гаунице; он теряет ящичек с прицелом, и его отдают под трибунал. Длинное-длинное узкое поле, залитое ярким светом прожекторов; он идет по этому полю, задыхаясь от жары, а свет все накаляется и накаляется, синее и пышет огнем [1, с. 121].

Далее студентам предлагается осуществить обратный перевод подчеркнутых слов на русский язык, например:

Переведите следующие слова и словосочетания на русский язык: captain, tribunal, sight, colonel, hospital, to put to death, searchlight, commander, reconnaissance company, to be at the front, howitzer, medical lieutenant colonel, hit, to win a victory, to shell, fire, general, to shoot, platoon, to desert to, the Germans.

В качестве следующего упражнения студентам необходимо составить предложения со словами из двух предыдущих упражнений для последующего перевода этих предложений одноклассниками:

Составьте одно предложение на русском языке и одно на английском языке, используя слова из двух предыдущих упражнений. Предложите одноклассникам осуществить устный перевод Ваших предложений. Проанализируйте переводы, сформируйте лучший, по Вашему мнению, вариант перевода.

Необходимо отметить, что несколько произведений В.Г. Распутина были экранизированы – по ним сняты полнометражные и короткометражные художественные фильмы, а также короткометражные мультфильмы, например, «Живи и помни», «Прощание» (по роману «Прощание с Матёрой»), «Рудольфо», «Встреча», Уроки французского», «Маленький остров» (по роману «Прощание с Матёрой»), «Деньги для Марии», «Не могу», «Особый случай», «Последний срок», «Василий и Василиса», «Последний рубеж».

Считаем, что кинематографические версии могут быть использованы на занятиях по дисциплине «Аудиовизуальный перевод». Студентам можно предложить подготовить субтитры к отрывку из одного фильма. При этом можно варьировать группы субтитров в зависимости от направления перевода (внутриязыковые или межъязыковые субтитры), от категории зрителей с учетом физических ограничений (для зрителей с нормальным слухом, для зрителей с ограниченными слуховыми возможностями или для глухих зрителей), например:

Подготовьте межъязыковые субтитры к предложенному отрывку из фильма «Деньги для Марии» для зрителей с ограниченным слухом.

Подготовьте внутриязыковые субтитры к предложенному отрывку из фильма «Деньги для Марии» для зрителей с нормальным слухом.

В целом для субтитрования существует еще одно разделение на категории – в зависимости от возраста зрителей (для детей или взрослых), однако сложность произведений данного автора позволяет нам говорить, возможно, о неприемлемости просмотра некоторых фильмов детской аудиторией. При этом, например, рассказ «Уроки французского» внесен в школьную программу по «Русской литературе» для 6 класса. Следовательно, художественный фильм, снятый по данному произведению, может быть предложен к просмотру детям, а также студентам для подготовки субтитров, например:

Подготовьте внутриязыковые субтитры предложенного отрывка из кинофильма «Уроки французского» для детей, не имеющих слуха.

Подготовьте межъязыковые субтитры предложенного отрывка из кинофильма «Уроки французского» для детей, не имеющих ограничений по слуху.

Кроме подготовки субтитров к определенному отрывку, студентам можно предложить просмотреть фильм, выбрать из него и составить список тех или иных лексических единиц. Например, выбрать все реалии, указать, визуализированы они или нет, предложить стратегию перевода отобранных единиц, предложить вариант перевода данных единиц без контекста, предложить выбрать предложения, в которых были использованы реалии, затем подготовить субтитры для данных предложений. То же можно делать с идиомами, но в этом случае еще добавляется этап поиска существующих эквивалентов идиом по словарям, а затем подготовка версии для субтитров.

В дополнение к субтитрам студентам можно предложить продумать вариант передачи отобранных единиц для закадрового перевода.

Интересным подходом к подготовке переводчика в сфере аудиовизуального перевода считаем использование еще одного типа продукта, снятого по материалам произведений В.Г. Распутина. Например, по роману «Прощание с Матёрой» был снят короткометражный мультфильм без слов «Isten veled, kis sziget» («Маленький остров») [2]. Студентам можно предложить подготовить субтитры к данному мультфильму на основе оригинального текстового произведения. Необычным заданием может быть подготовка интертитров к данному мультфильму.

Остановимся на третьем направлении использования произведений В.Г. Распутина – предпереводческом и переводческом анализе. Оба вида переводческого анализа, как отдельные задания, могут быть использованы: 1) во время практических занятий, 2) для самостоятельной работы, 3) при прохождении переводческой практики. Кафедра зарубежной филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков» предлагает студентам выполнение предпереводческого анализа на занятиях и в качестве домашнего задания по письменному переводу, как с родного языка на иностранный, так и с иностранного на родной, на занятиях по художественному переводу, отраслевому переводу, переводу общественно-политической и юридической литературы, интерпретации прозаического и поэтического текста. Выполнение предпереводческого анализа текста является основным заданием при прохождении учебной переводческой практики по получению первичных профессиональных умений и навыков. Переводческий анализ текста, так же как и предпереводческий, является неотъемлемым элементом всех дисциплин переводческого цикла и обязательным элементом при прохождении производственной переводческой практики по получению профессиональных умений и опыта профессиональной деятельности.

Указанное выше позволяет говорить о широких возможностях использования произведений В.Г. Распутина при подготовке будущих переводчиков. Считаем возможным более детальное рассмотрение описанных нами направлений, разработку групп упражнений, нацеленных на развитие навыков перевода определенных групп лексики (реалии, имена собственные, военная лексика и т.д.), или текстов, насыщенных такой лексикой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Распутин В. Г. Избранные произведения / В. Г. Распутин. В 2-х т. Т. 2. Повести ; Очерк. – М. : Худож. лит., 1990. – 447 с.
2. Isten veled, kis sziget [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=mFw--N-kt9Q>.
3. Rasputin V. Farewell to Matyora [Электронный ресурс] / V. G. Rasputin. – Режим доступа : <http://soviethistory.msu.edu/1961-2/bratsk/bratsk-texts/farewell-to-matyora/>.
4. Rasputin V. G. Live and Remember / V. G. Rasputin ; translated by A. W. Bouis ; foreword K. Parthé. – Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1992. – 216 p.

АННОТАЦИЯ

Вострецова В. А. Возможности использования произведений В. Г. Распутина на занятиях по переводу

В данной статье рассматриваются возможные направления использования произведений В. Г. Распутина при подготовке будущих переводчиков. Автор фокусирует внимание на отдельных дисциплинах переводческого цикла, предлагая примеры заданий с использованием произведений указанного писателя.

Ключевые слова: обучение, перевод, художественное произведение, идиомы, реалии.

SUMMARY

Vostretsova V. A. Using works by V. G. Rasputin during translation and interpretation classes

The article defines possible ways of using works by V. G. Rasputin in training interpreters and translators. The author focuses her attention on separate subjects of interpreter/translator training curriculum, providing examples of tasks based on the works by the above mentioned writer.

Key words: training, translation, interpretation, belles-lettres, idioms, cultural references.

*Е.В. Емельянова
(г. Актобе, Казахстан)*

УДК 821.161.1

ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ДИАЛЕКТНЫХ И ПРОСТОРЕЧНЫХ СЛОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. РАСПУТИНА

Творчество Валентина Распутина, одного из самых ярких прозаиков большой русской литературы XX века, недавно ушедшего от нас, привлекает внимание исследователей по многим причинам: и потому, что он в своих произведениях затрагивает острые проблемы современности, такие, которые заставляют спорить и даже отчаянно критиковать автора (в этой связи можно вспомнить шумную полемику вокруг публикации «Дочь Ивана, мать Ивана»), и потому, что он чуть ли не последний «деревенщик», и, конечно же, потому, что он принадлежит уходящему поколению великих писателей XX века, которому принадлежали Василий Шукшин, Леонид Леонов, Чингиз Айтматов и немногие другие. Произведения В. Распутина так интересны для исследования еще и потому, что

в своем творчестве писатель сохранил лучшие традиции русской классической литературы. Может быть, в современной литературе он оставался одним из последних хранителей этих традиций. Читая Распутина, наслаждаешься всем тем очарованием русского литературного языка, которым были написаны произведения и Пушкина, и Лермонтова, и Тургенева, и Чехова. В своем творчестве ему удалось уберечь то, что постепенно уходит из современной литературы эпохи потока сознания – нравственную чистоту, целомудренность речи и стиля, высокий гуманизм авторских идей. Произведения В. Распутина переведены более чем на 20 языков мира, не считая языков народов бывшего СССР. Некоторые рассказы, повести и романы изданы и в Германии, в связи с чем интерес к возможностям перевода на немецкий язык текстов произведений, содержащих лексические единицы, принадлежащие русским говорам Сибири, оправдан.

В ряду дискуссионных проблем теории перевода, одной из самых молодых отраслей науки о языке, важнейшими являются проблемы переводимости, эквивалентности, адекватности перевода, сохранения в переводе национального своеобразия подлинника. В русле этих проблем вопросы возможности перевода лексики русских народных говоров и, в частности, сибирской диалектной лексики представляются достойными внимания и весьма актуальными. Это связано, во-первых, с обособлением в последние десятилетия диалектной лексикологии в самостоятельную отрасль русистики [1, с. 19] и, во-вторых, с расширением международных культурных контактов, в частности, со всё увеличивающимся объёмом издаваемых за рубежом переводов художественных произведений советских писателей, среди которых широко представлены книги писателей-сибиряков. Наряду с диалектной лексикой заслуживают внимания и проблемы перевода диалектно-просторечной лексики, что обусловлено мнением некоторых филологов об условности границы между диалектной и просторечной лексикой, о возможности в некоторых случаях пренебречь их различием и относить просторечные слова к общей категории диалектных слов [2, с. 16].

Перевод диалектной лексики на иной язык сопряжён с рядом трудностей. В их числе – сложность понимания семантики русских диалектизмов зарубежными переводчиками. Причина этого – в узколокальном характере употребления диалектных единиц. Даже русский читатель, не знающий диалектной речи, может понять такие слова неправильно. Нередко трудности, возникающие на этапе постижения подлинника, ведут к фактическим ошибкам. Чаще всего неверно понимаются

семантические диалектизмы – «общенародные слова с иным, чем в литературном языке, значением» [4, с. 294]. Рассмотрим, как переведены некоторые из них на немецкий язык. Для анализа возьмем следующие слова и выражения из рассказа В. Распутина «Изба»: *изба, догляд, хоромина, табуниться, чурка, жернова городской перемолки, лучина, шурум-бурум, до подыма рук, амбар, сусек, каморка, тянуть жилы, пробить дорогу, изба осталась сиротой*. Когда диалектизм переводится словом литературного языка, речь может идти лишь о неполной эквивалентности, так как при тождестве денотативных значений у сопоставляемых лексических единиц коннотации не совпадают и совпасть не могут: при переводе диалектной лексики невозможно достичь «динамической эквивалентности» – «соответствия реакции получателя перевода реакции получателя оригинала».

В ходе анализа мы выяснили, что абсолютное большинство (85%) диалектных слов переведено словами литературного немецкого языка. Некоторые – стилистически маркированными словами, а именно: словами с пометкой «разговорное»: *изба* – Bauernhaus n, f; однако надо учитывать, что такой перевод отнюдь не является адекватным. В русском языке народов центрального и северного регионов изба – это бревенчатый дом, часто сложенный без применения гвоздей, в котором живут и крестьяне, и зажиточные хозяева, и бояре. В немецком варианте в первом случае – Bauernhaus – дом крестьянина (что в таком варианте может обозначать даже заезжий двор!), либо, во втором случае, – Hütte – хижина, лачуга, старое строение, которое почти разваливается, чего не скажешь об избе. Некоторые переводчики передают слово *изба* с помощью транслитерации – «бревенчатый крестьянский дом, состоящий из одной комнаты» – isba, f.

Фразеологизм «тянуть жилы», означающий в русском языке работу на пределе и даже за пределом человеческих возможностей, до последнего дыхания, переводчики употребляют в значениях «mit Mühe und Not arbeiten, schleppern» – работать не покладая рук, денотативно соотносенных с исходным фразеологизмом.

Слова, не имеющие аналогов в немецком языке, представлены в переводах различными способами.

Небольшое количество слов передано способом калькирования, буквальным переводом по частям: *жернова городской перемолки*, – Stadtmühle; *изба осталась сиротой* – Sauernhaus blieb als Weisenkind. Нужно заметить, что при таком способе перевода потеря информативности несомненна: в первом случае немецкому читателю понятно лишь то, что речь идёт об устройстве для обмолота муки в городе. Не передан и

контекстуальный смысл выражения. Не переданы и коннотации, ощущаемые читателем-сибиряком, в частности, тяжелые условия жизни в городе, особенно для человека, всю жизнь прожившего на земле. Так же непонятно будет и выражение о «сиротстве избы», то есть состояние без родителей.

В нашу задачу не входит обсуждение необходимости передачи в переводе всех семантических долей того или иного слова. Понятно, что это и не всегда возможно, а в некоторых случаях и не рекомендуется, так как при подробном описании слова к нему искусственно привлекается внимание читателя перевода, что, возможно, не входило в задачу автора произведения. Мы лишь отмечаем, что калькирование диалектных слов при переводе их на иностранный язык позволяет назвать предмет или явление, но не даёт о них никаких сведений, кроме минимальных.

Используется в переводах сибирской диалектной лексики перифрастический или описательный перевод. В этих случаях соответствие устанавливается между словом оригинала и словосочетанием перевода, объясняющим его смысл. Этим приёмом пользуются и для перевода слов, обозначающих референты, известные в обоих языках: *берестинка, вдосталь, летось, малец, матка, миром, порозь, пьянюга, пужливая, партейный, поспень, рядом, сказывать, сроду, сдуреть, сызмальства, чухаться, шариться*, и русские реалии: *амбарушка, катанки, кержак, крестовый дом, табуниться, тянуть жилы, до подыма рук амбар, хоромина, стёганка, сусек, четвертинка, челдон, чурка*. Относительно перевода диалектизмов *пятистенок* «деревянный дом, разделённый на две части капитальной стеной» и *крестовый дом* «большой квадратный дом с двумя крестообразно расположенными внутренними стенами, состоящий из четырёх комнат» следует сказать особо. Способ перевода, применённый к ним, можно назвать и описанием, и, одновременно, генерализацией, так как эти описания, являясь краткими и неполными, дают лишь самое общее представление о размерах жилищ: *пятистенок* – *großes Haus* – большой дом; *große Isba* – огромная изба; *крестовый дом* – *großes Haus* – большой дом; *Vielzimmtrhaus* – дом с множеством комнат.

В отдельных случаях при переводе диалектизма, означающего неизвестную читателям перевода реалию, используется не только перифрастический, описательный приём, но и подстрочный комментарий. Сопровождаются комментариями такие диалектные слова, как *кержак, сусек, туесок, челдон / чалдон, шурум-бурум*.

Анализируя возможность перевода с русского языка на немецкий текстов произведений В. Распутина, мы можем

утверждать, что между лексическими единицами (аллолексами) могут устанавливаться отношения эквивалентности (полной и неполной) и безэквивалентности.

Понимая полную эквивалентность как совпадение денотативных значений составляемых аллолекс, называющих понятия, общие для носителей русского и немецкого языков, и лишённых стилистической маркированности и эмоциональной стилистической окраски, мы отмечаем, что при переводе диалектизмов полной эквивалентности между двумя единицами быть не может.

Наиболее многочисленную группу составляют пары лексических единиц, внутри которых установились отношения неполной эквивалентности. Это русские диалектные и немецкие нормативные и стилистически маркированные слова, обладающие тождественными денотативными значениями, обозначающие универсальные понятия. Количество таких пар соответствует 58% от общего числа проанализированных диалектизмов и их переводов. Такие отношения устанавливаются чаще всего между фонетическими, акцентологическими, лексико-фонетическими, словообразовательными и грамматическими диалектизмами и их переводами.

Безэквивалентными относительно немецкого языка являются лексические единицы, принадлежащие русским говорам и называющие реалии – понятия, предметы, явления, характерные для быта, природы, культуры, социального и исторического развития русского народа и отсутствующие в практическом литературном немецком языке и в языке жителей немецкоговорящих стран. Для перевода таких слов используется транслитерация (1,6%), создаются или употребляются ранее созданные неологизмы, среди которых различаются семантические неологизмы (1,6%) и кальки (3,2%), применяются подстрочные комментарии незнакомых читателям перевода слов (6,4%), вместо того или иного слова, не имеющего точного соответствия (эквивалента) в немецком языке, переводчик пользуется приёмом описания (27,4%) или прибегает к словам, функционально близким или имеющим близкое или общее значение, использует приём генерализации (33,9%) или смещения (25,8%).

Иногда диалектные слова, неизвестные переводчику, ошибочно принимаются за общерусские лексемы с аналогичным фонемным составом, в результате чего возникает недопустимый, ошибочный перевод, искажающий замысел автора и нередко мешающий правильно понять содержание контекста. Чаще всего неправильно переводятся семантические диалектизмы.

Говоря об осмыслении творчества В. Распутина на уровне переводов, необходимо отметить тот факт, что на востоке Германии писателя переводили достаточно много, но каждый раз это были разные переводчики. Перевод повести «Живи и помни», рассказов В. Распутина, выполненный Э. Арндтом, в целом адекватно воспроизводит основной замысел оригинала и в достаточно полной мере передает особенности крестьянско-деревенского менталитета простых людей и своеобразие их речи.

На западе Германии творчество В. Распутина изучалось, в основном, в рамках проблем утраты идеала, отчуждения человека и поиска его идентичности. Эти актуальные в послевоенное время для ФРГ вопросы не только определили характер и аспект изучения творчества русского писателя, но и повлияли на перевод повести «Живи и помни» и рассказа «Изба». Увлекаясь проблемами идентичности, А. Кэмпфе, единственный переводчик В. Распутина на западе Германии, практически без внимания оставляет национальную специфику и авторские особенности произведения, что в итоге приводит к снижению адекватности перевода оригиналу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Коготкова Т. С. Русская диалектная лексикология. – М., 2009.
2. Лукьянова Н. А. Лексика современных говоров как объект изучения. Учебное пособие. – Новосибирск, 1997.
3. Распутин В. Изба // Живи и помни. Повести. Рассказы. – М., 2002.
4. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М., 2005.
5. Rasputin V. Leb und vergiß nicht. Aus dem Russischen von Erich Ahrndt // Leb und vergiß nicht. Novellen. Erzählungen. – Berlin, 1997.
6. Rasputin V. In den Waldern die Zuflucht. Aus dem Russischen von Alexander Kampfe. – Berlin, 2008.

АННОТАЦИЯ

Емельянова Е. В. Проблема перевода диалектных и просторечных слов в произведениях В. Распутина

В статье автор акцентирует внимание на проблемах художественного перевода диалектных и просторечных слов и сохранения в переводе национального своеобразия подлинника.

Ключевые слова: адекватность перевода, диалектная лексикология, семантические диалектизмы, перифрастический перевод.

SUMMARY

Emelyanova E. V. The issue of translating dialectical and vernacular words in works by V. Rasputin

In this article the author makes accent on problems of literary translation of dialectical and vernacular words and of saving national individuality of words.

Key words: translation adequacy, dialect lexicology, semantic dialectisms, periphrastic translation.

**АНАЛИЗ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
РАССКАЗ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»**

*Н.А. Белоконь-Пожарицкая
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82-3.09

**СВОЕОБРАЗИЕ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА АГАФЬИ
В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»**

Творчество В. Распутина достаточно исследовано и раскрыто в научных работах и монографиях А. Газизовой, Л. Дорофеева, А. Дырдина, В. Курбатова, В. Наривской, И. Плеханова, Н. Тендитника и др. Исследователей интересует вопрос национального характера героев, традиции древнерусской литературы, нравственная проблематика рассказов В. Распутина, публицистика писателя, проблема национального катастрофизма в произведениях В. Распутина.

Цель нашей работы – раскрыть особенности народного характера Агафьи в рассказе В. Распутина «Изба» в общечеловеческом и геокультурном контексте.

Анализ творчества В. Распутина дает основания считать, что геокультурные тенденции, определившиеся в русской литературе еще в 60-е годы XX века у писателей-деревенщиков, в конце концов, прописались как направление развития литературного процесса. Валентин Распутин обращается к этому вопросу намного позже, чем шестидесятники, когда в литературе писатель остался практически одиноким, так как к тому времени ушли из жизни Ф. Абрамов, В. Астафьев, В. Шукшин, В. Белов. Ярким примером выражения геокультурных интересов стала книга «Сибирь, Сибирь», которую исследователи творчества писателя считают ключевым произведением для современного В. Распутина. Книга состоит из очерков, статей, рассказов, повестей, то есть художественно-документальный синтез, в котором философские, эстетические и этические взгляды писателя получили выражение в геокультурном аспекте. Ирик Каллимулин [3, с. 20] рассматривает идейную направленность книги, как мессианскую для В. Распутина, для которой характерно два феномена: сибирского народного характера и Сибири как колыбели его формирования. Именно в книге «Сибирь, Сибирь» писатель дает художественно-документальное обоснование сибирского народного характера. Истоки сибирского характера

рассматриваются автором начиная с первопроходцев Сибири, что через народное творчество, фольклорные источники вошли в сознание нескольких поколений как героические. При этом героический смысл сибирского характера рассматривается автором как генезис, который пополняется, дополняется такими характерообразующими качествами, как выносливость, работоспособность, терпимость, моральная стойкость.

На страницах рассказа «Изба» мы знакомимся с героиней Агафьей, которой пришлось переехать вместе с избой на новое место, так как их прежняя деревня пострадала из-за нововведений научно-технического прогресса. Продолжает традиционное обращение к проблеме влияния человека на природный ход жизни, начатый еще в повести «Прощание с Матерой», В. Распутин передает интуитивное чувство безысходности сложившейся ситуации, которая повлекла затопление семейных гнезд, земель, а затем и душ героев, что приводит к трагедии родовой и личной жизни. Такую трагедию переживает и героиня рассказа «Изба».

Что нам известно о жизни Агафьи? На момент переезда ей было уже «за пятьдесят» [4], муж погиб на войне, дочь жила в городе, но спилась и с матерью не общалась, родители Агафьи умерли, и «осталась Агафья в родительском доме одинешенька» [4]. Жизненные перипетии и суровые условия жизни привели к тому, что героиня «потускнела и состарилась» [4], ее внешность и характер приобретают мужские черты. Маргинальный статус героини подчеркивается описанием ее одежды: «ни зимой ни летом не вылезала из телогрейки», характеристикой особенностей голоса «говорила с хрипотцой», а также героиня рано подавила в себе женское начало. Эту особенность характера Агафьи автор подчеркивает тем, что она не любила слушать бабы разговоры об изменах. На разных уровнях создания образа, В. Распутин акцентирует внимание на «омужланивание» героини: «Умела она справлять любую мужскую работу – и сети вязала, и морды для заезжков плела... и пахала, и ставила в сенокосы зароды, и стайку могла для коровы срубить». И одежда, и характер, и даже речь подчеркивают невнимательность Агафьи к себе, что также свидетельствует о нарушении внутренней целостности, а названные составляющие придают Агафье мужских черт. Эти детали усиливаются дальнейшим наслоением событий. Внимательный глаз читателя отмечает приобретение героиней мужских черт в мимике, жестах, физической силе. Неженская суровость и сошедшие на нет чувственные томления свидетельствуют о перенесенных душевных травмах: не случайно автор акцентирует внимание на объяснении одиночества Агафьи. Но это «омужланивание» является только маской, за которой

скрыта тонкая и глубокая натура женщины. Возможно, что драма Агафьи кроется за нереализованностью. Автор поэтизирует дружбу Агафьи и Савелия, даже изба тогда преобразилась, но из-за жизненных ситуаций Савелий был вынужден сменить место жительства, и героиня опять остается в одиночестве. Образ Агафьи срастается с образом дома, который пришлось перевозить и обживать на новом месте: «эх, на десять лет бы пораньше, она бы эту избеночку в леготочку скатала, они, бревенки-то, высохшие в стенах за пятьдесят от солнца и русской печины, не упрямые. Но не упрямые для матерого мужика, а для бабы?» [4].

В рассказе прослеживается образ дома как жилища, как духовного пристанища, как живого организма, как «малой Родины», как воплощения рода и династии.

Позволим себе краткий экскурс к образу «малой Родины» в литературе. Известно, что впервые к этому образу «малой Родины» в советской литературе К. Симонов, обратив взгляды читателя к образу родного края. Эту идею подхватили и писатели-деревенщики в 60-е годы, создавая образ «малой Родины» в художественных произведениях, публицистике, интервью. Так, Ф. Абрамов изображал архангельское село, В. Астафьев и В. Распутин повернулись к Сибири, а В. Шукшин воспевал Алтай.

Геокультурное содержание литературы многогранно, если В. Распутин сделал акцент в ранних повестях, например, на взаимодействии природы и человека, и это были только акценты природного фона или историко-культурного фона, что дало возможность передать картину бытия сибирского села. Все это вырисовывается в систему героев, которых объединяло не только место проживания – сибирский край, а и нравственное содержание, «философия бытия». И здесь у В. Распутина были прописаны мифологические и рациональные начала, что усиливали содержание созданных им характеров.

Именно через характер В. Распутин выходит на особенное видение Сибири, ее природные богатства, природные ресурсы, но вновь они воспринимаются через человеческий характер, их значимость возрастает через такой взгляд. Закономерным выводом В. Распутина является то, что природные богатства Сибири стали своеобразным толчком для формирования уникального сибирского характера. Только в таких сложных природных условиях он мог сформироваться, при этом В. Распутин сделал особенный акцент на природно-климатических условиях, закалявших человеческий характер.

Для героини рассказа «Изба» «малой Родиной» стал дом, который даже после смерти хозяйки не принимает новых постояльцев, сохраняя свой уклад. Во сне Агафья видела свои

похороны вместе с избой, которая стала «памятником ее жизни» и связующим звеном между земным и вечным.

Как отмечает А. Газизова в статье «Особенности «внутреннего» сюжета в рассказах В.Г. Распутина 90-х годов XX века»: «маргинальные герои В. Распутина способны к обретению своего внутреннего «я», к самоидентификации, к духовному прорыву из тотального неблагополучия реальных обстоятельств, и в этом – их оправдание» [3, с. 192]. В произведениях В.Г. Распутина периода 1990-х годов, на примере рассказа «Изба», наблюдается внимание автора к спасительному и назидательному воздействию невидимой духовной реальности, которая ведет за собой, преображает живых и мертвых.

Подводя итоги вышесказанному, следует отметить, что народный характер, воплощенный в образе Агафьи, формируется под влиянием геокультурного фактора, закален жизненными трудностями и природными условиями Сибири. Образ Агафьи – это обобщенный образ жителей русской деревни второй половины XX века.

В поисках цельного, совершенного героя В. Распутин испытывает своего героя на прочность, настойчиво размышляет о противоречии между идеалом и действительностью, которое трагически переживается людьми, помещает героя в состояние маргинальности, стремится осмыслить его в общечеловеческом и геокультурном контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Газизова А. Три высказывания о прозе В.Г. Распутина / А. Газизова // Творчество В.Г. Распутина в социокультурном и эстетическом контексте эпохи. Коллективная монография. – М. : Прометей, 2012. – С. 80-105.
2. Газизова А.А. Особенности «внутреннего» сюжета в рассказах В.Г. Распутина 90-х годов XX века // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – №3. – С. 192-199.
3. Каллимулин И. Валентин Распутин: художественно-творческая эволюция : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 «Русская литература» / Ирик Каллимулин. – Москва, 2002. – 20 с.
4. Распутин В.Г. Изба / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.libok.net/writer/4629/kniga/53310/rasputin_valentin_grigorevich/izba/read

АННОТАЦИЯ

Белоконь-Пожарицкая Н. А. Своеобразие народного характера Агафьи в рассказе В. Распутина «Изба»

В статье анализируется образ главной героини рассказа В. Распутина «Изба» с позиции своеобразия народного характера жителя сибирской деревни, влияние геокультурных факторов на маскулинизацию образа героя. Автор статьи раскрывает своеобразие маргинального образа персонажа. Также в статье затронуты особенности образа избы, как образа «малой Родины», ее значение в жизни главного персонажа рассказа.

Ключевые слова: народный характер, образ, персонаж, геокультурность, маргинальность.

SUMMARY

Belokon-Pozharitskaya N. A. Peculiarity of national character Agafia in V. Rasputin's story «The Log Hut» («Izba»)

The article analyzes the image of the heroine of the story by V. Rasputin «The Log Hut» («Izba») from the position of the originality of the national character of the inhabitant of the Siberian village, the influence of geocultural factors on the masculinization of the image of the hero. The author of the article reveals the peculiarity of the marginal image of the character. Also, the article touches on the features of the image of the hut, as an image of the «small homeland», its importance in the life of the main character of the story.

Key words: national character, form, character, geoculture, marginality.

*Л.Н. Любимцева-Наталуха
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.161

ПАФОС РАССКАЗА В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

Деревенская проза как литературное направление долгое время оставалась в центре внимания критиков и литературоведов: Л. Вильчек, Г. Белой, Е. Стариковой, В. Чалмаева, Ф. Кузнецова и многих других. Исследователи обращали внимание на философско-этический аспект прозы писателей-деревенщиков, рассматривали ее как самостоятельное направление советской литературы, противопоставляемое городской прозе. В конце прошлого века наметилась тенденция к переосмыслению наследия советской литературы. К очередному спору привела публикация в 1999 году рассказа В. Распутина «Изба». Литературовед Ю. Мальцев в работе «Промежуточная литература и критерии подлинности» обозначил деревенскую прозу как промежуточное звено между диссидентской и официальной, при

этом подчеркнув исключительность и оригинальность таланта В. Распутина: «Валентин Распутин поражает... выраженной писательской индивидуальностью, столь редкой сегодня не только в советской, но также и в промежуточной литературе, где доминирует описательство и все авторы, пишущие на сходную тему, похожи один на другого, как газетные репортеры» [2]. А. Агеев подверг сомнению представление о деревенщиках как о самобытных авторах, творчество которых оставалось бы интересным для будущих поколений читателей. В настоящее время произведения представителей этого направления признаны русской классикой, но по-прежнему вызывают полемику. Однако все критики и исследователи отмечали и отмечают глубокий трагизм поэтического мира писателя и его страстную веру в возрождение русской нации путем возврата к духовным ценностям. Таким образом, деревенская проза по-прежнему остается актуальной.

В рассказе В. Распутина «Изба» нашел отражение весь комплекс художественных и стилевых особенностей, характерных для писателей-деревенщиков: осмысление русского национального характера; изображение неприметного героя-труженика, наделенного жизненной мудростью и большим нравственным содержанием; обращение к проблеме деградации сельского уклада жизни и уничтожения деревень.

Через призму непростой жизни Агафьи поэтапно демонстрируется разрушение привычных сельских устоев. Близость главной героини к родной земле раскрывается через отношение к избе, которая после смерти Агафьи остается хранилищем ее души и предстает в произведении архетипом Дома.

Драматизм рассказа порождается конфликтом между человеком деревни с его постоянным преодолением трудностей, борьбой с природными стихиями и неискоренимой любовью к родным истокам и соблазнами в виде комфортных условий и материального благополучия, которое предлагает город. Однако в рассказе драматический пафос произведения постепенно перерастает в трагический.

Первым отголоском нарастающей трагедии одиночества героини становится ее переезд на новое место жительства: из-за грядущего затопления деревень, стоящих на Ангаре, людей заставляют покинуть родные места. Агафья тяжело переносит расставание с домом и могилами предков: *«Агафьян род Вологжиных обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни»* [4]: некоторое время она каждый вечер возвращается на старое

место, где практически ничего не осталось, кроме печи под открытым небом: *«Но ночевать она по-прежнему убегала в Криволуцкую... ой, да не на ногах убегала, а лётом улетала. До упавши изматывалась, но только нацелит ногу на Криволуцкую дорогу – и себя не помнит, как добежит. Возле русской печи, брошенной под небом, и разбередится, и успокоится как на родной могилке»* [4]. Лейтмотив смерти усиливает трагический пафос произведения.

Следующим драматическим событием для Агафьи становится отъезд ее дочери Ольги в город: *«...попала под безжалостные жернова городской перемолки. Сладкая ее жизнь возле конфет, которой так завидовали криволуцкие девчонки, скоро стала горькой: прижила без замужества девчонку, закружилась в беженном вихре, пока не сошла красота, и спилась...*

От боли и работы Агафья рано потускнела и состарилась, похоронила вскоре друг за другом отца с матерью, одного брата убила война, второй уехал вслед за женой на Украину, сестра тоже вышла замуж за дальнего мужика и уехала – к сорока годам осталась Агафья в родительском доме одиначенька» [4].

Происходящую с деревней трагедию отражает архетипичный образ новой избы Агафьи, которую она строит, надрываясь, пользуясь помощью Савелия и редких прохожих. Вся сложная палитра чувств героини связана с возведением дома. Образ избы подвергается персонификации: из неживого предмета она превращается в одушевленное существо, а со смертью Агафьи *«изба осталась сиротой, наследников у Агафьи не оказалось. Зиму простояла она безжизненной – ни дымка, ни огонька, с закрытыми наглухо окнами, оцепеневшая, безуходная, холодная, скорбная»* [4].

Трагически завершается судьба Савелия, который, переселившись в райцентр, быстро заболевает и уходит из жизни: *«Через два года из райцентра дошло известие, что Савелия уже нет в живых. В несколько месяцев его загрыз рак»* [4]. История этого героя служит подтверждением того, что отрыв от родных корней, малой родины – это губительный путь для деревенского человека. Его трагедия экзистенциальна: он жив до тех пор, пока остается в своей избе, поэтому он долго сопротивляется переезду в город. Для Савелия это сродни отказу от собственных ценностей, – выбор, который ведет его к смерти, к небытию. Агафья же, которая до конца своих дней не покидает родной дом, незримо присутствует в избе даже после смерти: призраком бродит в ожидании тех жильцов, чья любовь к этому месту будет столь же сильной и преданной, как и у нее.

Таежная природа в рассказе больше не одаривает человека своими щедротами, а начинает мстить за предательское к ней отношение: *«И стала год от года ужиматься в поселке жизнь: меньше давала тайга, безрыбней становилась распухшая, замершая в бестечье Ангара, все реже стучали топоры на новостройках. А потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало»* [4].

В. Распутин использует градацию для перехода пафоса из драматического в трагический. Постепенно в рассказе растет количество смертей: уходит из жизни героиня; умирают и последние жильцы агафиной избы (*«...Катю с Ваней нашли в сенцах, едва живых, долго не приходивших в себя от ожогов и хмеля. Они лежали кулями, вытянуто, будто кто волочил их. Из районной больницы они не вернулись»* [4]); и сама деревня вымирает, т. к. *«...перестала рожать»* [4].

Драматизм произведения усиливается, перерастая в трагедию не только одной отдельно взятой героини, но и всех жителей деревни, покинувших родную землю, оторванных от своих исторических корней: *«Деревней переезжать – все равно что без огня погореть, а уж когда вся волость, вся долина на полтысячи верст попятилась с насиженных мест в тайгу, бросая могилы и старину, – такое переселение и сравнивать не с чем»* [4]. Таким образом, в рассказе В. Распутина «Изба» *«...запечатлелась целостная, глубоко трагедийная панорама национального бытия»* [3].

Однако финал рассказа оставляет небольшую надежду: русская душа бессмертна, т. к. опорой ее является вера и любовь. Первым намеком на будущее возрождение становятся открытые окна избы. Свет вдохнул жизнь в заброшенный дом: *«И задышала изба, очнулась, натянулась вся, подставила солнцу маленькие ослепшие глаза, заслезилась, принимая тепло, и за два дня скинула с себя смертный вид»* [4].

Существует и иная интерпретация окончания произведения, с которой трудно согласиться: «Концовка афористическая и – увы – банально-патетическая...<...> Упорство, выносливость, терпение – ведь это только средства, а описана в рассказе безлюбая, механическая, тупая, несчастная жизнь. Ведь не изба же эта – ее сокровенный смысл?» [1]. Оптимистический финал рассказа раскрывает авторскую позицию по отношению к затронутым в произведении проблемам. Писатель искренне сам верит в русский характер, его силу и стойкость.

Поскольку пафос воплощает авторскую модальность, то можно сделать вывод, что общим эмоциональным фоном рассказа

выступает гуманизм: автор сочувствует героине, сострадает всем персонажам без исключения. Агафья – воплощение вечно живой русской души. Смерть ее не означает окончания жизни: ее душа остается в доме, поэтому создается впечатление, что одушевленная изба ждет новых жильцов, для которых труд на земле и любовь к ней будут оставаться главными нравственными ценностями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеев А. Распутин новый и старый / А. Агеев // Знамя. – 1999. – № 6 [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://magazines.russ.ru/znamia/1999/6/ageev.html>
2. Мальцев Ю. Промежуточная литература и критерии подлинности [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://www.rulit.me/books/promezhutochnaya-literatura-i-kriterii-podlinnosti-read-276913-2.html>
3. Ниципоров И. Б. Эпос национального бытия в рассказе В. Распутина «Изба» [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <http://www.portal-slovo.ru/philology/37232.php>
4. Распутин В. Изба [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : http://thelib.ru/books/rasputin_valentin_grigorevich/izba-read-3.html

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Пафос рассказа В. Распутина «Изба»

Статья посвящена исследованию пафоса рассказа В. Распутина «Изба» через проблематику и систему образов. Автор анализирует поэтапное усиление трагического пафоса произведения и оптимистическое настроение финала рассказа.

Ключевые слова: пафос, проблематика, система образов, трагизм, драматизм, гуманистический пафос.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Pathos of the story «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin

The article is devoted to the research of pathos of the story «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin through the range of problems and the system of characters. The author analyzes step-by-step strengthening of tragic pathos of the story and optimistic mood of the end.

Key words: pathos, range of problems, system of characters, tragic element, dramatic nature, humanistic pathos.

И.Е. Шишкина
(г. Горловка, ДНР)

УДК 821.161.1

ТЕМА ПАМЯТИ В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

Валентин Распутин – писатель, предвосхитивший неизбежный духовный кризис общества, в котором преданы забвению нравственные ценности. Своеобразие его творчества заключается в неизменной опоре на народный нравственный опыт. В. Распутин – один из тех «деревенщиков», который наиболее последовательно и постоянно утверждает непреложность нравственных основ бытия человека в мире. Жизнь у В. Распутина всегда берется в ситуации исключительной, пограничной. Смерть Анны в «Последнем сроке», гибель Настены в «Живи и помни», ситуация «конца» в «Прощании с Матерой». У В. Распутина центральный герой концентрирует в себе весь психологический, нравственный, философский заряд произведения, всегда является носителем света. Таковы его героини, представляющие собой яркий тип русских женщин: Василиса, Мария, Анна, Настена, Агафья, Дарья.

В чем загадка русского национального характера, что происходит с человеком, для которого нравственный опыт поколений стал не таким уж важным? Эти и другие проблемы исследует писатель в своих произведениях.

В конце XX века и перед началом нового тысячелетия В. Распутин поднимает свою центральную тему: тему памяти, тему связи поколений, тему своих «корней». Эта тема звучит во многих его произведениях. И в первую очередь в «Прощании с Матерой». В рассказе «Изба» эта тема находит свое продолжение. «Изба» – это не просто рассказ, не просто история Агафьи и затопленной деревни, это своеобразная притча, насыщенная метафорическими описаниями и символическими образами.

Рассказ состоит из трех смысловых частей. В первой части наиболее четко и прямо звучит идея «корней», наследия. Эта часть рассказа открывается полуполюгендарным, почти мистическим описанием избы. Образ избы, дома для В. Распутина и всего его творчества очень важен, он является олицетворением русской деревни. В то же время, как отмечает С. В. Перевалова, «это основа мироздания и жизни, то, что держит на земле, становится опорой, внутренним стержнем, обогревает застывшее сердце, дарит радость и счастье, а еще – и это является главной мыслью «Избы» – вселяет надежду на национальное духовное возрождение» [2, с. 31].

И Агафья Дом вбирает внутрь себя и хранит все самое святое: святую печаль, страдание, подвижничество, представление о совести. Как отмечает И. И. Шпаковский, «изба – это не просто освоенное пространство, но «вселенная» человека, средоточие социальных, нравственных, бытовых отношений, определяющих бытие «этического» человека «кондовой» России, тот «геном» национального менталитета, который осуществляет связь времен» [4].

Описывая осиротевшую избу, В. Распутин использует большое количество конкретных деталей. Она «почерневшая», «осевшая на левый затемненный угол», постаревшая «до дряхлости», с оконными стеклами, забитыми пылью. Но в то же время «все же каким-то макарон из последних сил изба держала достоинство и стояла высоконоско и подобранно, не дала выхлестать стекла, выломать палисадник с рябиной и черемухой, просторная ограда не зарастала крапивой, все так же, как при хозяйке, лепили ласточки гнезда по застрехам и напевали-наговаривали со сладкими протяжными припевками жизнь под заходящим над водой солнцем». Писатель дважды использует слова «все же» и «все так же», обращая наше внимание на то, что жизнь продолжается, хотя хозяйки и нет в живых. Ласточки не покинули избу, они чувствуют здесь тепло, уют и выют свои гнезда, свой дом, тем самым заявляя о продолжении жизни.

Изба, хранившая память о своей хозяйке, притягивает к себе и деревенских женщин. Теперь около нее, как прежде ночью у огня, печалются старухи, отходя душой. Изба – «это «скрепка времен», та фундаментальная форма национальной ментальности, базовая основа и этическая модель традиционных культурных стереотипов, которая противостоит национальному нигилизму, агрессии бездуховности, отлучения от истории и традиций» [4]. И вместе с избой живет память о русской женщине Агафье.

Вторая часть рассказа «Изба» интересна в жанровом отношении, в ней видны черты агиографии. Именно здесь рассказывается предыстория жизни героини до затопления родной деревни. Упорство, трудолюбие, боязнь «изнурить себя бездельем» напоминают житие русской праведницы. Эта часть большей частью посвящена обустройству избы Агафьей на новом месте. Изба является центральным образом-символом.

Главная героиня не только переносит избу на новое место, но и обустроивается в поселке по обычаям, заведенными ее предками. Это отражается, в первую очередь, в убранстве избы: Агафья не только не отказывается от глинобитной печи, как это сделал Савелий, но ей самой пришлось сложить печь в новой избе: «И гудела печь, выбрасывая из дверцы трепещущие блики».

А ночью лежала Агафья «без сна, слушала, как кряхтят в углах набирающие тепло стены, как тяжело отдыхается после топки печь». Печь издревле на Руси считалась главным берегом и символом родного дома, символом тепла. Для Агафьи же печь – душа ее избы. Именно поэтому Агафья после переезда, до того, как была построена изба на новом месте, каждую ночь уходит ночевать в родную деревню. Ведь там осталась печь – основа дома, основа красоты ее, душа ее избы: «Но ночевать она по-прежнему убегала в Криволуцкую... ой, да не на ногах убегала, а летом улетала. До упавши изматывалась, но только нацелит ногу на Криволуцкую дорогу – и себя не помнит, как добежит. Возле русской печи, брошенной под небом, и разбередится, и успокоится, как на родной могилке».

Символическое звучание приобретает и огонь, очаг. В. Распутин достаточно много в рассказе отводит места описанию вечеров возле огня. Очаг предстает как связующее звено между Небом, жизнью и предками, между прошлым и будущим. Часто Агафья вспоминала «старину», которую захватила «краешком»: «Она хорошо помнит, как в детстве жгли лучину и полуночничали возле камелька, как трещало, брызгая искрами, смолье и по лицам, собиравшимся возле огня, играли колдовские всполохи... Не будь этого живого сопровождения огня, то завывающего, то стонущего, то ухающего, да разве мог быть у историй, рассказываемых не Петькой или Васькой, а их оборотнями, и непременно выдаваемых за «правдашние», такой жуткий накал, такая непереносимая страсть!».

Изба для Агафьи – это не только строение, но это еще и то место, где жили ее предки, которое хранит память о них. Агафья стала последним человеком своего рода, «здесь Агафьин род Вологжиных обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни». Ее род просуществовал два с половиной века и оборвался на ней, не оставила она после себя достойного продолжателя рода.

Вот почему Агафья не может уйти из села, из дома. Ее держит место, где он стоял, кладбище, где похоронены ее предки. Недаром у слова дом есть однокоренное *домовина*, которое обозначает «гроб, особо одностеревый, долбленный, какой любят крестьяне» [1]. Место захоронения родных тоже в каком-то смысле носит в себе понятие дома. Бросать такие места, забывать о своих корнях нельзя. Героиня рассказа чувствует преемственность родовой цепи, которая идет от предков и должна передаваться потомкам. Эта преемственность – основа гармоничного народного мироощущения, но вместе с тем – и морально-психологическая подоплека, определяющая жизненные устои характера человека.

К дому, к ее избе обращены все помыслы Агафьи, к ней тянется она душой, первое время даже спать не может на новом месте, все тянет ее к избе, ее видит она во сне: «приснился Агафье сон, поразивший ее на всю оставшуюся жизнь: будто хоронят ее в ее же избе, которую стоймя тянут к кладбищу на тракторных санях и мужики роют под избу огромную ямину». Деталь «тянут к кладбищу» несет в себе огромный эмоциональный заряд, ведь это разрушение устоявшихся в деревне традиций. И как легко это происходило: разрушали, затапливали, переезжали с места на место. Теряли созданные ценности, и не только материальные, но и моральные, нравственные. В такой форме сна выступает память, память о малой Родине, о прошлом. Память – это и память отдельного человека, и память народа.

И Агафья во что бы то ни стало решила отстоять частицу своей жизни, отстоять то, что ей дорого. Родной дом, вернее, то, что от него осталось, окружающая природа придают Агафье силы, помогают ей преодолеть страх, и она с энергией, которой позавидовали бы молодые, возводит заново свою избу. И после того, как изба была построена, Агафья любила, «одевшись потеплее и устроившись на высокий еловый пенёк, показывать себя рядом с избой», и «лелеяла» ее: «по старинке скребла половицы косарем и натирала их песочком».

Главная героиня показана в постоянном действии с сознанием того, что нужно жить так, как жили ее предки. Агафья не вкладывает материальный смысл в постройку избы – это некое духовное действие, своеобразное переживание. Но как эта изба строится из старых бревен, так и жизнь героини возводится на прежних началах и принципах. Она никак не может понять условий нынешней жизни и принять их. Почему молодежь уезжает из деревни, бросает «могилы и старину»? И это непонимание усиливает ее душевную боль, ее личную трагедию, связанную с ее дочерью Ольгой, которая одна из первых уехала из деревни в город. И. И. Шпаковский отмечает: «Распад «векового порядка» представляется следствием насильственного нарушения естественного течения жизни, нравственной эрозии общества, превалированием того неумного рационализма, которому противостоит «философия сердца» Агафьи» [4].

Агафья ответственна перед памятью ушедших предков, и в то же время она полна думами о будущих поколениях. Агафья показана В. Распутиным как человек, для которого поколения предков не исчезали бесследно, но, переходя в иное бытие, существовали одновременно. Носитель такого сознания мысленно держал ответ за каждый свой поступок перед предками и потомками. Для того чтобы твердо стоять на ногах, нужно

держаться корней – вот простая мудрость, о которой помнят герои рассказа Агафья и Савелий, такой же одинокий старик. Это они вспоминают, как вечером, сидя у огня, пели песни, рассказывали сказки да «ужасти», как топили печь по-старинке. И есть в этих воспоминаниях о прошлом что-то волшебное, притягательное, задевающее за живое, что-то очищающее душу, лечащее ее.

Агафью же силой вталкивают в новую жизнь, чужую и непонятную, где ее духовным ценностям нет места: «...все больше выкореняется старина, выходит на поверхность. И не вниз ляжет, как века до нее, плотным удобренным пластом, а выдуются в воздух». То же переживает и Савелий. По выражению Агафьи, «было в нем что-то дальнее», оттуда, из прошлого, основательное, надежное... Но и он не выдержал, подался уговорам родственников и уехал в райцентр. Как ни трудно было герою это сделать, он порвал связь с землей, с «могилами и стариной». Но, как пишет В. Распутин, «у одного стебля корни дважды не отрастают». Узнала Агафья, что Савелий вскоре умер от рака. Героиня же до конца несет свой крест и предстает в рассказе островком той русской старины, которая безвозвратно уходит, носительницей патриархального уклада жизни.

В третьей части рассказа аллегорически описана «жизнь» избы после смерти Агафьи. После смерти Агафьи умерло и ее пристанище. «Изба осталась сиротой. Зиму простояла она безжизненной – ни дымка, ни огонька, с закрытыми наглухо окнами, оцепеневшая, бездушная, холодная, скорбная... умершая безмогильно». Наводила она «на живых тяжелую тоску». А когда «кто-то догадался открыть ставни» и «дать свет в окошки», «...задышала изба, очнулась, натянулась, вся, подставила солнцу маленькие ослепшие глаза, заслезилась, принимая тепло, и за два дня скинула с себя смертельный вид. – Господи! – крестились бабы, оборачиваясь на избу. – Будто Агафья воротилась». И тот, кто заглядывал в избу, замечал, что во всем чувствуется присутствие Агафьи, «догляд за избой». Изба продолжает жить, храня память о своей хозяйке: «Агафьиная изба встречала и провожала зимы и лета, прокалялась под жгучей низовкой с севера стужей, стонала и обмирала до бездыханности и опять отеплялась солнышком». И этот образ пустующей, но сохраняющей внутреннюю жизнь избы предстает на фоне запечатленной эпической панорамы «ужимающей» жизни поселка и даже «изнашивающегося» мира в целом: «Ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало».

Таким образом, изба в большей степени становится символом духовной жизни, русской патриархальности, родовой памяти. Память – это высшая инстанция, особая форма времени. Память –

это составная хронологического кода; человек, помнящий прошлое, знающий его, ответственен за то, чтобы передать его будущему. Человек, забывший прошлое, выпадает из цепи времени, а выпавший попадает во вневременное пространство, то есть, у него нет прошлого, настоящего и будущего, значит, его ожидает духовная смерть. В рассказе раскрывается философия исторического времени, трагедийный опыт современной жизни, оказавшейся перед угрозой выпадения из цепи родовой преемственности: «Не похоже, чтобы ее и сто лет спустя можно было назвать стариной...».

В конце рассказа идейным содержанием наполняется мысль автора, что нужно помнить о своих истоках, возвращаться к ним, а не рвать с ними связь. «И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. – 7-е изд., доп. – М. : Азбуковник, 1999. – 944 с.
2. Перевалова С.В. Автор и герои в прозе В.Г. Распутина 1990-2000-х годов / С.В. Перевалова // Русская словесность. – 2006. – № 8. – С. 29-33.
3. Распутин В.Г. Изба / В. Распутин // Наш современник. – 1999. – № 1. – С. 3-20.
4. Шпаковский И.И. Концептосфера рассказа В. Распутина «Изба» [Электронный ресурс] / И.И. Шпаковский. – Режим доступа: <http://docplayer.ru/52693185-Konceptosfera-rasskaza-v-rasputina-izba.html>

АННОТАЦИЯ

Шишкина И. Е. Тема памяти в рассказе В. Распутина «Изба»

В предлагаемой статье рассматривается, как в рассказе В. Распутина «Изба» находит свое продолжение и новое выражение одна из ключевых тем творчества писателя: тема памяти, тема связи поколений, тема своих «корней». Автор приходит к выводу, что этот рассказ является своеобразной притчей, в которой изба в большей степени становится символом духовной жизни, русской патриархальности, родовой памяти.

Ключевые слова: образ, рассказ, Распутин, символ, память, тема.

SUMMARY

Shishkina I. E. Theme of memory in the story «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin

The suggested article deals with the way one of the main themes of V. Rasputin's works – a theme of memory, relations of generations, one's origin – is continued and expressed in a new manner in the writer's story «The Log Hut» («Izba»). The author arrives at a conclusion that this story is a kind of parable in which the log hut generally becomes a symbol of spiritual life, Russian patriarchy, and ancestral memory.

Key words: image, story, Rasputin, symbol, memory, theme.

*Н.В. Кораблева
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

РАССКАЗ В. Г. РАСПУТИНА «ИЗБА»: КОНЦЕПТЫ И КОНТЕКСТЫ

Рассказ Валентина Распутина «Изба» (1999) написан на исходе XX века и поэтому может быть воспринят как определенное художественно-смысловое завершение и обобщение.

Смысловая насыщенность, философская глубина и концептуальность образов этого небольшого рассказа привлекли внимание исследователей и стали источником разнообразных интерпретаций произведения. Рассказ прочитывался как «эпос национального бытия» [3], как концептосфера, в которой выразились важнейшие стороны мироощущения писателя [9], как воплощение неомифологических тенденций [8], как агиографическое повествование [2]. Одни исследователи видят в этом произведении традиции, другие, напротив, считают, что «в рассказе трансформированы многие сюжетобразующие конструкты, свойственные традиционалистской прозе в целом», «что, в свою очередь, является признаком отхода от традиционализма» [7].

Наша задача – не предложить очередное новое прочтение, а очертить основные контексты, учет которых позволит читателю приблизиться к пониманию рассказа.

Прежде всего, для понимания художественной картины мира, воплощенной в произведении, важен писательский контекст. В «Избе» соединяются наиболее характерные авторские темы и образы: главная героиня – Агафья – это еще одна распутинская «старуха» как еще один лик уходящей России, наряду с умирающей Анной («Последний срок», 1970), праведницей

Дарьей («Прощание с Матерой», 1976), умирающей старухой-шаманкой из рассказа «Старуха» (1980) и другими; тема одиночества и безучастности («Деньги для Марии», 1967); тема затопления родной земли, отсылающая к повести «Прощание с Матерой» (1976); тема пожара («Пожар», 1985). Образ учительницы французского языка, появляющийся мимоходом, заставляет вспомнить «Уроки французского» (1973). Одна из ключевых тем всей прозы Распутина – тема дома.

Ближайшим контекстом для прочтения «Избы», помимо других произведений самого В. Распутина, является творчество писателей-деревенщиков: Ф. Абрамова, В. Астафьева, В. Белова. Центральный образ рассказа, вынесенный в заглавие, эмблематичен для всей «деревенской прозы». Исследователи «деревенской прозы» рассматривают дом как один из концептуальных, архетипических образов, «раскрывающих первоосновы крестьянского бытия» [4, с. 114].

Деревенщики, в свою очередь, отсылают нас к контексту «крестьянской поэзии» начала XX века, в которой образ дома тоже был ключевым, а изба осмыслялась как национальный символ мироздания, как образ русского космоса.

Основоположником «новокрестьянской» поэзии считается Н. А. Клюев, стремившийся выразить в своем творчестве стихийно-религиозное начало народного сознания, глубины национального духа. Русская деревня представала в его стихах благодатным, избытым раем. «Избяные песни», «Изба и поле» – названия сборников. Образ избы можно назвать центральным в творчестве Клюева. В ней поэт видел единение и православного, и языческого, и сакрального мира. «Изба – вселенная, вмещает в себя все временные и культурные пласты» [1]. Наиболее известное стихотворение, считающееся поэтическим манифестом Клюева, – «Рождество избы», в котором «процесс строительства избы уподобляется акту высокого поэтического, художественного творения» [1].

Наследование Распутиным крестьянской поэтической традиции еще дальше – в глубину языческих представлений о мире. Так, образ мира в рассказе организован тремя основными компонентами, составляющими три бытийные сферы: природа, изба, человек. Органичность этой организации достигается посредством обращения к природным стихийным сущностям, которые пронизывают и взаимообращают эти сферы.

Еще в древности основными параметрами мироздания считались стихии (или элементы) – четыре первоначальных вещества, состояния единой первоматерии: огонь (тепло и сухость), воздух (тепло и влажность), вода (холод и влажность), земля (холод и сухость).

В природном мире, изображенном писателем, игра стихий явлена в виде

– воды (река Ангара, затопление, жилье людей у реки, дождь: «вода шла с гудом, взбивая нутряную волну, течение само себя перегоняло»; «Агафья взобралась на воз, пристально и бессмысленно глядя, как с плах и бревен стекает грязная вода, с той же бессмысленностью переводя взгляд на речку, которая никак не могла успокоиться и все гоняла и гоняла взбученную рваную волну поперек от берега к берегу» [5] и т.д.);

– огня («деревней переезжать – все равно что без огня погореть» [5]; пожар в избе);

– воздуха («воздух в проеме стеклянно посинел, лес за ним стоял вогнутой искривленной стеной»; «до колючей пустоты высветился воздух» [5]; ветер);

– земли («но земли на левом берегу были еще беднее, чем на правом»; «Агафье повезло с огородом, ее огород попал на край колхозного поля и ни вырубков, ни корчевки не потребовал. Корчевки ей бы не одолеть. А ограда вся оказалась в пнях, она выдрала их только лет через пять, оставив один матерый, от ели, по колена высотой, огромный, как столешница, вырисованный, как цветок, лепестковыми овалами, отростками от уходящих в землю могучих лап, взбугривающих пол-ограды» [5]).

Природный мир стихийен в прямом и переносном смыслах, он прекрасен и хаотичен одновременно, он может быть враждебен человеку, неподвластен его воле; вмешательство в него оборачивается бедой и запустением.

Изба – это очеловеченный мир, окультуренная природа, одомашненные стихии: огонь в печи, горячий чай, воздух, заполняющий жилище, земля, используемая в строительстве дома. Изба защищает человека от природных стихий. Об этом В. Распутин когда-то писал сам: «Центровкой, то есть приведением себя в безопасное положение для русского человека всегда были дом и родной дух. Дом – как природная историческая обитель, удобная только для нас, в углах своих и стенах повторившая нашу фигуру» [6, с. 4].

Человек, как природный и предметный миры, тоже является средоточием стихий. В «Избе» описана болезнь Агафьи как нарушение баланса стихий, подчеркивается ее сухость, от недостатка тепла и влаги спасают хлеб (земля) и вода (из ковшика); дыхание-душа, внутренний огонь, тело сравнивается с землей («...в последний раз приносили урожай эти поля. Каждую выбоинку, каждый бугорок на них Агафья знала лучше, чем родинки и вмятинки на своем теле» [5]).

Писатель несколько раз прямо указывает на связь жилища и его хозяина, человека. Изба Агафьи, условно говоря, повторяет «ее фигуру», «пропитана» ею (как и изба Савелия отражает его уклад и душу).

Процесс восстановления избы неоднократно сравнивается с рождением живого существа: «в тот же вечер, не обрывая везенья, оконтурили гнездо для избы. Можно сказать, что зачали ее, голубушку, оставалось выносить да родить»; «Зато как хорошо потом, насадив на свое законное место венец, сесть без сил подле, прислонясь спиной к бревешкам, вытянув ноги в кирзовых сапогах, и чувствовать, как тукает-тукает в спину легкими толчками: оживали бревешки, вращая в одну плоть, начинали дышать» [5].

После смерти Агафьи создавалось впечатление, что изба осиротела (как ребенок). Но душа хозяйки осталась в доме, Агафья таки стала домовою. И теперь уже она присматривает за избой, охраняя ее от природных и человеческих стихий. Изба, как связующее звено между человеком и миром, становится местом обитания человеческой души, более того – местом отдохновения и общения душ: «запустение приятно грело душу, навевало покой и окунало в сладкую и далеко уводящую задумчивость, в которой неслышно и согласно беседуют одни только души» [5].

В мифологизированной реальности рассказа объединяется языческое (фольклорно-сказочное) сознание и социально-исторический опыт. Мифологический контекст расширяет художественное пространство рассказа до бескрайних пределов, превращает реальное пространство человеческого жилища и его материальную предметность в идеальную субстанцию человеческого сознания.

Таким образом, в концептуальных образах рассказа выражена натурфилософия В. Распутина, которая, с одной стороны, находится в традиции онтологической («деревенской») прозы, с другой, – обретает языческую пластику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В. Г. О поэтике Николая Крюева // Литература в школе. – 2004. – №12. – С. 14-18.
2. Барышева О. А. Мотивы агиографической литературы в рассказе В. Г. Распутина «Изба» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/motivy-agiograficheskoy-literatury-v-rasskaze-v-g-raspulina-izba>
3. Ничипоров И. Б. Эпос национального бытия в рассказе В. Распутина «Изба» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://portal-slovo.ru/philology/37232.php>

4. Новожеева И. В. Архетип деревенского дома в произведениях Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Астафьева / И. В. Новожеева // Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код: материалы III Международной научно-практической конференции (Самара, 19-20 ноября 2009): В 2 частях. – Самара: Издательство «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 2. – 312 с.
5. Распутин В. Живи и помни [Электронный ресурс]. – М.: АСТ: Астрель, 2003. – Режим доступа : <http://iknigi.net/avtor-valentin-rasputin/86829-izba-valentin-rasputin>
6. Распутин Валентин. Мой манифест // Наш современник. – 1997. – №5. – С. 4.
7. Степанова В. А. Поэтика толковательного экфрасиса в рассказе В Распутина «Изба» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://journal.sfu-kras.ru/article/10363>
8. Угловская Г. М. Рассказ В. Распутина: Динамика жанра : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Улан-Удэ, 2006. – 161 с.
9. Шпаковский И. Концептосфера рассказа В. Распутина «Изба» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/154994/1/>

АННОТАЦИЯ

Кораблева Н. В. Рассказ В. Распутина «Изба»: концепты и контексты

В работе рассматриваются основные образные компоненты художественного мира рассказа В. Распутина «Изба». Показано, что концептуализация центрального образа происходит за счет ряда контекстов: авторского, «деревенской прозы», «новокрестьянской поэзии», мифологического.

Ключевые слова: образ, концепт, контекст, художественное пространство, В. Распутин.

SUMMARY

Korableva N. V. Rasputin's story «The Log Hut» («Izba»): concepts and contexts

The work considers the main figurative components of the art world of V. Rasputin's story «The Log Hut» («Izba»). It is shown that conceptualization of the central image is realized at the expense of a number of contexts: the author's one, that of «rural prose», of «new country poetry», and the mythological one.

Key words: image, concept, context, art space, V. Rasputin.

УДК 821.161.1

**РАССКАЗ В.Г. РАСПУТИНА «ИЗБА»: РЕЧЕВАЯ
РАЗРАБОТКА ОБРАЗОВ РУССКОГО ТРУДОВОГО
КРЕСТЬЯНСТВА**

В 1999 г. в журнале «Наш современник» был напечатан рассказ «Изба». При его осмыслении исследователи сосредоточили внимание на образе героини, который, во-первых, отнесли к характерному для творчества Распутина типу «праведницы», мотивируя им жанровую природу текста и символические смыслы образа избы: «в небольшом по объему произведении соединены каноны житийной литературы, согласно которым ведется повествование о героине рассказа Агафье, и каноны русского зодчества» [1, с. 112]. «<...> В “Избе” автор возвращается к образу праведницы, не только анализируя исконные черты национального характера, но и актуализируя тем самым пути национального возрождения. Образ избы в финале рассказа вырастает до символического образа России <...> Залог сохранения русской самобытности – в возвращении к идеалам и традициям тысячелетней христианской Руси» [9]. И.Б. Ничипоров писал, что «эпическая масштабность изображения» в рассказе достигается соединением «личностного и народного устояния перед натиском энтропийных сил», являющегося «залогом будущего преображения русской жизни». «Антиномия “сиротства” избы и ее воскресения силой весеннего обновления являет один из ключевых символических образов <...> отражает сердцевину распутинских раздумий о русской судьбе» [8].

Второй подход характерен для исследований, посвященных архетипам прозы писателя, и в них возобладала интерпретация рассказа с другим аксиологическим знаком: если признать, что в творчестве Распутина образ Старухи «синтезирует культурные архетипы мудрого Старца и Матери» [4, с. 173], то «Агафья, казалось бы, сохраняет черты традиционных Старух Распутина, но ее жизнь и труд утрачивают онтологическую сущность, не продолжают жизнь, становятся лишь способом индивидуального выживания <...> Хранительница становится демиургом, но эта роль обесценивается: после смерти изба остается пустой, жильцам неуютно в ней, их преследуют несчастья. Цивилизация трансформирует ощущение дома как малого космоса, он превращается во временное и обезличенное пространство. И

Агафье, сумевшей почти в одиночку восстановить из старых бревен избу, не удалось восстановить дом» [4, с. 178-179].

Н.В. Ковтун считает, что в героине проступают «важнейшие приметы богатыря-инока – несгибаемость воли и бесстрашие». Однако «цена произошедшей метаморфозы – утрата мужчиной и женщиной исконных онтологических свойств, невозможность семьи и дома, строительство которого забирает последние силы, что обесмысливает земной подвиг» [5, с. 366-367]. Л.Т. Бодрова солидаризируется: «К сожалению, идейная заданность Распутина может привести и к тому, что образ праведницы бывает поверхностен, лишен художественной убедительности <...> «гендерный сдвиг» отражает кризис сознания уже с конца 1980-х гг., так что, при задуманной идейной положительной семантике, страдает реальная наполненность искусством образов – Пашуты (“В ту же землю...”), Агафьи (“Изба”))» [2, с. 343-344].

Между тем есть все основания рассматривать рассказ «Изба» как итоговый и новаторский одновременно. Вполне вероятно, данная противонаправленность, обуславливающая особый статус рассказа в творчестве писателя, объясняет противоположные оценки героини и рассказа в целом в работах исследователей. Распутин безусловно возвращается к образам и темам предшествующих десятилетий – происходит их переосмысление, открываются новые направления смыслообразования, подразумевающие другие ценностные основания, иную художественную задачу. То есть это и новаторское произведение, задающее перспективу для дальнейшего неоскудевающего развития крестьянской темы в русской литературе.

Собственно, в повести «Прощание с Матерой» впервые появляется образ *отчаянной бабы* – Веры Носаревой, решившей в одиночку накосить сена на корову в последнее матёринское лето, которой *из уважения и удивления к Вериному упрямству помог после общей работы народ* [10, с. 278]. Так же как впервые в сюжетообразовании «Прощания с Матерой» участвует образ избы. Будучи на кладбище, Дарья слышит родительские голоса: *А избу ты нашу прибрала? Мы все в ей жили* [10, с. 306]. Знаменитый эпизод проводов – *отдать на смерть родную избу* [10, с. 315] – в изобразительном повествовании подробно показывает действия Дарьи, которая относится к избе как к одухотворенному существу (*чувствуя спиной ее <...> теплое и живое дерево* [10, с. 318]) и не пускает в нее чужих (*избу чтоб мне не поганил* [10, с. 317]).

В рассказе «Изба» Агафья дважды именуется *отчаянной бабой*. Контекст актуализирует 2 словарных значения прилагательного: «не знающий страха, способный на самый рискованный

поступок» и «страстно, с крайним увлечением отдающийся какому-либо занятию» [17, с. 721]. Данная семантика эпитета *отчаянный* является сущностной характеристикой героини.

Преемственность в создании образа Агафьи подчеркнута также антропонимом *Агафьян род Вологжских* [14, с. 331], отсылающим к Лизе Вологжиной из повести «Живи и помни». Возможно, данный антропоним подразумевает личную авторскую заинтересованность в образе Агафьи, если иметь в виду биографический комментарий в сибирских очерках: *Мои предки и предки русскоустыньцев вышли из одного гнезда, но вышли в разное время и осели на разных почвах. Когда будущие ангарчане отселились с прежней родины (самые распространенные у нас фамилии – Пинегины да Вологжины), от исхода будущих русскоустыньцев миновали немалые сроки* [11, с. 252].

Изложение в рассказе начинается с момента, когда изба существует уже без хозяйки. Здесь задается принцип, определяющий речевой стиль рассказа. В описании избы используется предметная лексика: *сложена из основных бревен, окнами на юго-восток, тесины, сенцы, палисадник с рябиной и черемухой, ласточкины гнезда по застрехам*, которая называет детали, фиксирующие соответствие канонам строительства крестьянского дома и организации усадьбы в пространстве деревни, соблюденным вопреки обстоятельствам спешной стройки – перед затоплением, разрушившим крестьянский уклад жизни 250-летних деревень. Протекавшая в избах старинная народная жизнь также передается предметной семантикой: *жгли лучину и полуночиляли возле камелька; камин; бычьи пузыри на окнах; печную трубу затыкали сверху*. Данная лексическая группа подготавливает новый для прозы Распутина стилиевой прием: динамичное повествование, сюжетной основой которого является строительство избы 50-летней женщиной, будет насыщаться элементами диалектной строительной терминологии [21].

В речевых сферах повествователя, Савелия и Агафьи обстоятельно перечисляются совершаемые при строительстве избы действия: *положить вниз под венцы лиственничный оклад; оконтурили гнездо для избы; развернули хорошо; уложили оклад; она бы эту избеночку в леготочку скатала; надвинуть комель на слегу; насадить на свое законное место венец; поката задрала она вверх; бревно плотно легло в углях в замок; ставить стропила; набивал внакладку тес; вел крышу сразу с двух боков; натаскала на потолок землю; поставила дверную и оконные коробки; настелила черный пол, а потом и верхний, чистый; отрывая яму для подполья; ведет Кеша печные ходы; сложила*

печь сама. Используются номинации различной обработки дерева: *потолочные и половые плахи, стояки под печку, сутунки, жерди, слеги, доски*; номинации внутренней организации и элементов интерьера: *чистая комната, красный угол, заборка, глинобитная печь, конский хомут, детская зыбка, красна, лопоть*; а также наименования других построек крестьянского двора: *гумно, жилие для скота, стайки, курятник*.

Неслучайно задержка при строительстве избы приходится на крышу: автор останавливает на ней читательское внимание. Загнавшая себя работой Агафья заболевает, и доведенная до стропил изба стоит под дождем *безголовая, бескрышая* [14, с. 355]. Используя житейскую мотивировку, автор оттягивает этот момент как особо значимый. Эпизод, в котором Савелий кроет крышу, выделен стилистически: сетования Савелия, что тес сырой, сменяются радостным любованием *играющей белизной двускатной крыши*. Кеша насмешничает про несоответствие новой крыши старым стенам – Савелий отвечает ему, что *сверху, с самолета* будет видна *бравая хоромина* [14, с. 356]. Бытовые детали сочетаются с цветовой, световой символикой (*свет заструился над избой, и встала она в рост, сразу вдвигаясь в жилой порядок*), устанавливающей прямую связь крыши с небесами. Так в смыслообразование рассказа вовлекается символика народной архитектуры, определяющая «место крыши в вертикальной модели крестьянского микрокосма» [6, с. 70]: «если, по космологическому коду жилища, чердак, как и крыша или потолок, символизирует домашние небеса, то в соответствии с анатомическим кодом эти же структурно-планировочные части дома осмысляются как его голова/череп» [6, с. 73]. Агафья, стоя ночью возле покрытой избы, воспринимает небесный свет над нею как промыслительный знак: *Ну и поживу шию* [14, с. 357].

Как ни в каких других художественных произведениях Распутина, стиль рассказа «Изба» маркирует народная строительная терминология современных жителей деревни. Данной стилевой черте соответствует новизна образа Агафьи: героиня изображена исключительно в действии/делании, рефлексия героини в значительной степени редуцируется, по сравнению с рефлексией, характеризующей героинь знаменитых распутинских повестей. Профессиональная лексика народной речи непосредственно отражает ремесленные навыки, трудолюбие, талантливость живущего в сельской местности русского человека. С таким стилистическим заданием она будет мощно разрабатываться М. Тарковским в его рассказах и повестях о сегодняшнем трудовом народе, живущем на Енисее.

Оба героя рассказа – Савелий и Агафья – работают мастерски, другие персонажи также зарекомендованы как умельцы. Прообразом Кеши-печника может считаться сват Иван – «печник любо-дорого на весь белый свет» [10, с. 189] из «Прощания с Матерой». При сопоставлении названных персонажей отчетливо проступает новизна авторской задачи: если в «Прощании...» сват Иван – внесценический герой, вызванный воспоминаниями Дарьи о *прежних людях* [10, с. 182] как идеальных работников, то в рассказе «Изба» – это реально действующий герой, житейски узнаваемые недостатки которого не отменяют его умелости как мастера. Пьяньенький Кеша, *холостежь* даны в их неидеальном жизнеподобии. При этом в облике героев проступает абсолютно положительная сущность – способность к созидательному труду.

В повести «Деньги для Марии» данный тип воплощен в образах тетки Натальи и деда Гордея, который, как потом будет продолжено в прозе М. Тарковского, вызывает восхищение способностью к разнообразным ремеслам, могущей обеспечить герою автономное существование: *Когда надо, и стол сколочу и катанку скатаю. В голодуху, в тридцать третьем году, и соль для варева на солонцах собирал <...> Когда у нас раньше бывало, чтоб деревенские друг дружке за деньги помогали? Хошь дом ставили, хошь печку сбивали – так и называлось: помочь. Была у хозяина самогонка – ставил, не было – ну и не надо, в другой раз ты ко мне придеешь на помочь* [13, с. 61]. В предшествующей прозе Распутина тип жизнеустройства, характерный для русской крестьянской общины, относится в воспоминаниях героев к прежним временам и противопоставлен настоящему.

В рассказе «Изба» благодаря строящей избу Агафье оживает традиция народной общинной жизни. Особенно ярко это проявляется в помочи: сначала героине помогает Савелий. Затем число помощников начинает расти: *проходивший мимо парень с полным ртом металлических зубов* [14, с. 348], *и уж потом дня не проходило, чтобы кто-нибудь не заглянул. Один плечо подставит, другой даст совет, третий пройдетя брусочком по топору <...>* [14, с. 351]. Последним назван директор леспромхоза, приказавший привезти ей кирпич на печку. Повидимому, уже в рассказе «Изба» развивается идея, которая затем будет подробно развернута во 2 части повести «Дочь Ивана, мать Ивана»: индивидуальный волевой поступок преобразует окружающих людей – подвигает их на со-трудничество.

Можно предположить, что с обеспечивающей историческое существование народа идеей созидания связана и особая близость Савелия и Агафьи. В образе Агафьи подчеркнута физическая, стереотипно определяемая как мужская, черта – сила, в то

время как в образе Савелия – мягкость, психологическая черта, стереотипно женская. При этом между ними устанавливаются отношения нерядовые – душевного родства: *стали они ближе, как-то утешением, невеста откуда взявшимся, связались теснее; погружаясь в тепло от близости к нему* [14, с. 346-347]). По-видимому, через взаимный «обмен» мужских и женских черт, через метафору закладки избы как зачатия, через аналогию с любовным порывом молодой девчонки созидательная работа ради будущей жизни осмысливается как реализация витальных сил человека вообще, вне гендерных и других различий. Работа вопреки болезням, немощи, вопреки бедам, страданиям за близких – названные мотивы развиты в тексте. Безудержное, не щадящее себя рвение в труде характеризует определяющий творчество Распутина народный тип.

Сюжет строительства деревенского дома предопределил номинацию «изба» в качестве ключевой лексической единицы рассказа: «Крестьянский дом в массовом сознании ассоциировался со словом «изба». Причем в это слово вкладывалось несколько значений: во-первых, изба – это крестьянский дом вообще, со всеми надворными постройками, хозяйственными помещениями; во-вторых, это лишь жилая часть дома; в-третьих, только отапливаемое русской духовой печью помещение. Термин «изба» во всех трех его смысловых вариантах был распространен на всей территории расселения русского народа» [16, с. 5]. В Словаре русских народных говоров словарная статья «изба» отражает повсеместное употребление данного слова на всей территории крестьянской России, при этом слово используется для номинации различных типов и частей жилища крестьянина [18, с. 85-89]. В качестве синонима слову «изба» трижды употребляется «хоромина». Если в словаре В.И. Даля хоромина в значении «жилой дом, изба» [3, с. 561] дана как общеупотребительное слово, то в толковых словарях XX в. стилевые пометы указывают на ограниченное его употребление. По-видимому, введение в текст лексемы «хоромина» обусловлено в том числе и связью со славянизмом «храм»: к концу текста изба становится особым маркированным центром деревенской жизни.

В первом сне Агафьи ее хоронят вместе с избой – устанавливается параллель со смертью избы в «Прощании с Матерой». Однако в рассказе 1999 г. героиня делает все, чтобы сохранить избе жизнь. Первый раз растопляя печь, Агафья через окно обращается к зиме: *«Ты не обробела, да ведь и я, матушка, успела. Так-то»* [14, с. 359]. Диалектное «обробеть» героиня употребляет в значении «опоздать || оплошать, прозевать», с которым слово бытует в речи жителей Приангарья, Иркутской

обл. [20, с. 206]. В отличие от героини «Прощания с Матерой», Агафья перенести избу успела. Ради чего?

В рассказе отчетливо проступает прием гармонического слияния, взаимодополнения противоположных ролей героев и их изб. Так, в избе Савелия, после его отъезда, будет протекать повседневная жизнь: сначала молодых учительниц, потом *следующих путников* [14, с. 364].

Что касается избы Агафьи, то в кольцевой композиции рассказа между начальным и финальным ее описаниями после смерти хозяйки проходит неопределенный промежуток времени, в течение которого изба, оставаясь включенной в организацию деревни, все более обретает черты особого мира. Образ избы утрачивает функции материального объекта – поднимается на иную ценностную ступень. Поэтому в ней не задается бытовая жизнь семьи Горчаковых и бесследно исчезают следы пребывания Кати-Вани. В начале рассказа изба является местом, куда приходят *попечалиться* [14, с. 331] деревенские старухи, в конце – местом для *всех людских сердец*, которым есть о чем *повздыхать* [14, с. 372]. В.Г. Распутин комментировал рассказ следующим образом: «Деревенская женщина перевозит свою избу, ставит её, утверждает на новой земле. В сущности, одна (правда, видя подвиг одиночества, ей начинают помогать), несмотря ни на что... И изба эта становится – не просто жильё какое-то, не просто стены. Она приобретает уже мистический смысл, потому что когда созидание, укоренение совершается с таким напряжением сил – когда ставится изба с такими трудностями, она ведь не только даёт тепло, через неё раскрывается целый духовный и нравственный мир...» [15].

В рассказе проступает авторская позиция, объясняющая произошедшие в творчестве Распутина конца XX – начала XXI в. изменения. В 1997 г. был опубликован «Мой манифест», в котором Распутин, перед лицом проявившихся в 1990-е годы губительных для России политических сил, «по праву русского писателя» принял на себя роль защитника народа и в соответствии с этой ролью определил для себя новую эстетическую задачу: «К нашим книгам вновь обратятся сразу же, как только в них явится волевая личность <...> человек, умеющий показать, как стоять за Россию, и способный собрать ополчение в ее защиту» [12, с. 7]. Речь шла о создании образа героя, способного убедительно воплотить идею индивидуального деяния сродни подвигу. Именно об этом писала в отношении Агафьи А.Н. Кузина: «Великий дух созидания, присущий ей, сплачивает вокруг нее людей» [7, с. 172].

В смыслообразовании рассказа словесная тема «жизни» маркируется лексическим повтором в конце первого и второго абзацев начала текста. В последующем данная тема вбирает всю образную систему. Метафорические переносы наглядной предметностью убеждают читателя в живой жизни избы: *оживали бревешки, врастая в одну плоть, начинали дышать* [14, с. 350]. Увидев свет над крышей своего дома, Агафья чувствует, что еще поживет.

Обратим внимание на финальное предложение рассказа: *«И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры»* [14, с. 372]. Первоначально существительное «выносливость» используется при описании старины, когда собиравшиеся возле камелька крестьяне пели народные песни. Повествователь здесь поднимается на уровень обобщающих суждений о ментальности русского народа: *«Считается, что душа наша <...> любит и в песне тешиться надрывом. Плохо мы слушаем свою душу, ее лад печален оттого лишь, что нет ничего целебнее печали, нет ничего слаще ее и сильнее, она вместе с терпением вскормила в нас необыкновенную выносливость»* [14, с. 341]. Получается, что продолжение жизни требует выносливости, вырабатывающейся в труде, и страданий души, воспитывающих выносливость, – в ключевых словах финальной фразы сосредоточены два смысловых фокуса рассказа. Последние слова текста *нет им никакой меры* отсылают к фразеологизму «меры нет», который в народной речи употребляется в значении «очень, в высшей степени» [19, с. 112–113]. Формируется приблизительно следующая идея: такая выносливость, выпестованная душевной отзывчивостью, способностью к высоким переживаниям, такая степень мастерovitости, трудовой азарт, самоотдача становятся залогом будущего (финальная фраза содержит будущее время глагола *«отзовутся»*). В глубине подтекста сохраняется и древний, ритуальный, связанный со строительством избы смысл – принесение жертвы, чтобы изба долго стояла. В целом подразумевается отрадная идея: продолжение народной жизни зиждется на подвижническом труде русского крестьянина, каким он предстает в рассказанной В.Г. Распутиным истории строительства избы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышева О.А. Мотивы агиографической литературы в рассказе В.Г. Распутина «Изба» / О.А. Барышева // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2008. – № 3. – С. 109–113.

2. Бодрова Л.Т. Художественная позиция Валентина Распутина: феномен праведничества в реалиях XXI века / Л.Т. Бодрова // Творческая личность Валентина Распутина: живопись – чувство – мысль – воображение – откровение: сб. науч. тр. / ФГБОУ ВПО «ИГУ»; [под ред. И.И. Плехановой]. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2015. – С. 338-349.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. IV. – М.: Русский язык, 1980.
4. Каблукова Н.В. Старухи в прозе В. Распутина и в драматургии Л. Петрушевской / Н.В. Каблукова // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Вып. 16: Мир и слово В. Распутина: Междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию В.Г. Распутина: материалы / под ред. Ю.И. Минералова, И.И. Плехановой, О.Ю. Юрьевой. – М.; Иркутск: Иркут. ун-т, 2007. – С. 171-184.
5. Ковтун Н.В. «Деревенская проза» в зеркале утопии / Н.В. Ковтун. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.
6. Криничная Н.А. Крыша и чердак: быт и образы / Н.А. Криничная // Русская речь. – 2015. – № 4. – С. 69-75.
7. Кузина А.Н. Православная Россия в творчестве В.Г. Распутина / А.Н. Кузина // Вестник Московского гос. обл. ун-та. Сер. «Русская филология». – 2007. – № 2. – С. 167-173.
8. Ничипоров И.Б. Эпос национального бытия в рассказе В. Распутина «Изба» / И.Б. Ничипоров. [Электронный ресурс]. URL: www.portal-slovo.ru/philology/37232.php
9. Попова И.В. Национально-поэтический контекст прозы В. Распутина 1980–1990-х годов / И.В. Попова. АКД. – Тамбов, 2003. [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/natsionalno-poeticheskiy-kontekst-prozy-v-rasputina-1980-1990-h-godov#ixzz4zw4YtKP6>
10. Распутин В.Г. Повести / В.Г. Распутин. – М., 1990. – 424 с.
11. Распутин В.Г. Русское Устье / В.Г. Распутин // Распутин В.Г. Сибирь, Сибирь... – М.: Мол. гвардия, 1991. – С. 221-264.
12. Распутин В. Мой манифест / В. Распутин // Всероссийский Собор. – 2002. – № 2. – С. 3-7.
13. Распутин В. Деньги для Марии / В. Распутин // Распутин В.Г. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. Век живи – век люби. Повести, рассказы / Предисл. В. Курбатова. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2007. – 448 с.
14. Распутин В.Г. Изба / В.Г. Распутин // Распутин В.Г. Дочь Ивана, мать Ивана: Повесть, рассказы / После сл. В. Курбатова. – Иркутск: Издатель Сапронов, 2004. – С. 330-372.

15. Распутин В. Добрые люди на доброй земле. Беседа с А. Дориным / В. Распутин [Электронный ресурс]. URL: <http://www.voskres.ru/interview/rasputin1.htm>
16. Русская изба (Внутреннее пространство, убранство дома, мебель, утварь): Иллюстрированная энциклопедия / Авт.-сост.: Д.А. Баранов, О.Г. Баранова, Е.Л. Мадлевская и др. – СПб.: Искусство-СПБ, 2004. – 376 с.
17. Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. – 2-е изд. – М., 1982. – Т. 2. – С. 721.
18. Словарь русских народных говоров. Вып. 12. – АН СССР, Л.: Наука, 1977. – С. 85–89.
19. Словарь русских народных говоров. Вып. 18. – АН СССР, Л.: Наука, 1982. – С. 112–113.
20. Словарь русских народных говоров. Вып. 22. – АН СССР, Л.: Наука, 1987. – С. 206.
21. Сыщиков А.Д. Лексика крестьянского деревянного строительства. Материалы к словарю / А.Д. Сыщиков. – СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2006.

АННОТАЦИЯ

Митрофанова И. А. Рассказ В. Г. Распутина «Изба»: речевая разработка образов русского трудового крестьянства

Центральные образы рассказа «Изба» развивают тему трудового мастерства, созидательных возможностей народа как определяющую в историософских размышлениях В. Распутина о будущем России. В статье приводится анализ профессиональной строительной народной речи современного писателю русского крестьянства. В последующем тема труда, мастеровитости, искусности умений жителя деревни, решенная через профессиональную народную речь, продолжается в творчестве М. Тарковского.

Ключевые слова: народный тип героя, народная речь, профессионализмы, этнографизмы, диалектная лексика строительства.

SUMMARY

Mitrofanova I. A. V. G. Rasputin's short story «The Log Hut» («Izba»): speech elaboration of Russian peasants' characters

Key characters of «The Log Hut» («Izba») help to elaborate the theme of people's creative abilities as a determinant in historic-philosophical reflections of V. Rasputin on the future of Russia. The article provides an analysis of folk speech jargonisms used by contemporary peasants. It should be noted that later the theme of

creative labour and handicraft of village dwellers, realized in folk speech jargonisms, continues in M. Tarkovskiy's work.

Key words: folk type of a character, folk speech, jargonisms, etnographisms, dialectal «bilding» lexis.

*И.А. Герасименко
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 81'367

РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ИЗБА»)

В современной лингвистике проблема изучения языковой личности относится к числу актуальных. Учёные рассматривают как способные порождать тексты социально-статусные типы языковой личности (студента, музыканта, политика, писателя и др.), так и отдельно взятую уникальную языковую личность (Ф. Достоевского, М. Цветаевой, А. Скрябина), о чём свидетельствуют работы Л. П. Крысина, М. В. Китайгородской, Е. М. Зологовой, Н. А. Шевченко, М. С. Быкановой и др.

Интерес к анализу разнообразных коммуникативно-дискурсивных ролей личности способствовал появлению еще одного термина – «речевой портрет». Его использование в научной литературе связывают с именем М. В. Панова, выдвинувшего в середине 60-х годов XX века идею фонетического портрета [10]. В дальнейшем термин получил развитие в трудах Т. Г. Винокура, Е. А. Земской, М. В. Китайгородской, Л. П. Крысина, Т. М. Николаевой, Н. Н. Розановой, К. Ф. Седова и др.

Использование понятий «языковая личность» и «речевой портрет» привело к неизбежной «размытости», взаимозамене терминов, наблюдаемой в работах по данной проблематике. С. В. Мамаева, исследуя речевое поведение коллективной языковой личности (школьников-подростков), определяет речевой портрет как совокупный набор сходных речевых проявлений, присущих данной коллективной языковой личности [6]. По мнению Т. П. Тарасенко, речевой портрет – это «совокупность языковых и речевых характеристик коммуникативной личности или определенного социума в отдельно взятый период существования» [14, с. 8]. Автор отмечает, что в речевом портрете отражаются возрастные, гендерные, психологические, социальные, этнокультурные и лингвистические аспекты личности. В свою очередь, Г. Г. Матвеева определяет РП как «набор речевых предпочтений говорящего в конкретных

обстоятельствах для актуализации определенных намерений и стратегий воздействия на слушающего» [7, с. 14]. К одному из свойств речевого портрета она относит фиксированное вербальное поведение, доведение его до автоматизма в случае повторения определенных речевых ситуаций. Также Г. Г. Матвеева говорит о том, что, как и языковая личность, речевой портрет может быть индивидуальным и коллективным.

Как видим, основным отличием понятия «языковая личность» от термина «речевой портрет» является временной критерий, лежащий в основе анализа функционально-коммуникативных характеристик человека. Речевой портрет – это статическая величина, которая рассматривается в определенный отрезок времени и которая детерминируется условиями, заданные особенностями жанра и регистра речи. В свою очередь, языковой личности свойственна динамика развития, это величина динамическая. В зависимости от многочисленных и постоянно меняющихся экстралингвистических параметров языковая личность трансформирует репертуар языковых средств. Так, характеристики речи языковой личности меняются вследствие общего тематического содержания высказывания, форм речевого общения (устная / письменная, подготовленная / спонтанная речь, монолог / диалог), конфигурации межличностных отношений участников коммуникации, которые отражаются на использовании в речи «формальной» и «неформальной» лексики. В отличие от «языковой личности» «речевой портрет» предполагает некий срез в развитии коммуникативного потенциала человека. Поэтому речевой портрет можно представить как совокупность характеристик, составляющих речевой имидж личности. Речевой портрет – это то, как традиционно общество воспринимает и оценивает данного человека, то есть это некий стереотипный образ.

По мнению Д. С. Мухортова, «языковую личность можно рассматривать как сумму особенностей идиолекта и идиостиля человека, а речевой портрет – лишь как качество языковой личности в определенный момент времени, характеризуемый рядом лингвистических и экстралингвистических факторов» [8, с. 167].

Принимая во внимание вышеуказанные трактовки, мы будем в качестве рабочего определения речевого портрета использовать трактовку, предложенную С. В. Мамаевой и Г. Г. Матвеевой. А именно, речевой портрет понимать как совокупный набор сходных речевых предпочтений, присущих данной языковой личности в конкретных обстоятельствах для актуализации определенных намерений и стратегий воздействия на слушающего. Цель статьи – описать фонетические и лексико-

грамматические характеристики речевого портрета Валентина Распутина на материале рассказа «Изба».

Речевой портрет Валентина Распутина характеризуется особыми фонетическими и лексико-грамматическими средствами языка. Будучи представителем «деревенской прозы» и инициатором создания Всероссийского фестиваля «Дни русской духовности и культуры», В. Распутин использовал языковые единицы, выделяющие его из числа других носителей русской лингвокультуры. Рассказ «Изба» тому подтверждение.

Яркой особенностью речевого портрета В. Распутина – уроженца Иркутской области, в прошлом – Восточно-Сибирской области – является использование в «Избе» диалектного произношения и словоупотребления. Язык данного текста пронизан единицами сибирского говора – характерного для описываемой местности (вспомним, что действие происходит на территориях, расположенных вблизи р. Ангары, которая протекает в Восточной Сибири, и относится к периоду строительства плотин, в результате которого были затоплены значительные территории). Среди фонетических особенностей диалектной речи представлены колебания в употреблении твердого и мягкого *-р* – в словах типа *выдерьнули* (ср.: *Через каку-то пору выдерьнули, а он кол-то, стоит* [11]), упрощение групп *-ко*, *-го* – в абсолютном конце слова (ср.: *сколь раз, а голос ничё* [11]). К отображенным в рассказе «Изба» особенностям сибирского произношения относится использование вместо *и* долгого твердого *и* (*Корову я ишо летом в общее стадо сдала* [11]), а также диалектные огласовки в словах *чё*, *ничё*, *чё-то*, *нонче* (*Ты чё это?* [11]; *Ничё не умею* [11]; *А боле ничё не знаю* [11]; *Ты чё-то во мне не то увидел* [11]; *Дом и корову в один обхват мне бы нонче не осилить* [11]). Отмеченные фонетические характеристики речи персонажей «Избы» являются отражением личностных характеристик автора-сибиряка, заключённых в его речевом портрете. И хотя известно, что чем выше социальный статус и уровень образования личности, тем меньше в его речи региональных черт, использование территориальных особенностей произношения обусловлено сюжетной линией рассказа «Изба». Как пишет Е.А. Бабушкина, «... тип произношения ассоциируется с образом жизни людей, которые им владеют, поэтому акцент имеет ценность как символ класса» [1, с. 9].

В. Распутин в анализируемом произведении использует не только диалектное произношение, но и диалектную лексику. К числу таких лексем относятся обл. *туес* ‘круглый берестяной короб с тугой крышкой для хранения и мёда, игры, ягод’ [13 (4),

с. 424] (на полке справа от печи несколько **туесов** с каким-то припасом [11]); обл. городьба ‘ограда, изгородь’ [13 (1), с. 336] (другого хода вода знать не хотела и каждую весну, каждое ненастье с грохотом выметливала от забора к забору, но как-то не зло, не обрушивая **городьбу** и постройку [11]); обл. заборка ‘деревянная перегородка, отделяющая одну половину избы от другой’ [13 (1), с. 495] (По полу чернели полосы **от заборки**, в левом дальнем углу, где стояла русская печь, сияли гладкой упругой белизной свежие половицы [11]); обл. катанки ‘валенки’ [13 (2), с. 39] (по зимам **катанки** [11]); устар. и обл. чирки (от лит. *чирики* ‘мягкая кожаная обувь без каблука’, ‘башмаки, туфли’ [13 (4), с. 678]) в сочетании *самошитые кожаные чирки* [11]; устар. и обл. *шитик* ‘род лодки или плоскодонного речного судна’ [13 (4), с. 718] (**на шитиках** от Нижнего острова [11]). Вплетённая в речь персонажей диалектная лексика отображает представления и понятия о домашней утвари, типах построек, одежде Сибирского региона. Показательно, что на эту особенность языка жителей Сибири указывал в своё время ещё В.И. Даль, который писал, что «... сибиряка более отличают по говору, по ударению, да по значительному числу своих слов» [2].

Речевой портрет В. Распутина отличает наличие просторечных искажённых форм слов русского языка: *прохожу* > *проходя* (**Проходя**, у прясла стала [11]), *возле* > *подле* (*сесть* без сил **подле** [11]), *лучше* > *лутше* (*Или того лутше* – на ходу [11]), *жизнь* > *жисть* (**жисть** давно бы уж опостылела [11]), *завтра* > *завтри* (*А завтри* на избу [11]), *до упаду* > *до упади* (**До упади** изматывалась [11]) и т. п. Просторечные формы с выпадением гласных, согласных и их групп в лексике сибирского наречия часто замещают литературные слова. Эта черта отличает и речевой портрет В. Распутина. Ср.: *сейчас* > *счас* (*разве бы я счас* такая была [11]), *сегодня* > *седни* (**Седни** не встану [11]), *кого-нибудь* > *кого-нить* (**кого-нить** ишо покличу [11]), *говорят* > *грят* (*подымайся, грят, и иди* [11]), *смотрит* > *сморит* (*сидит она на полу, неловко подвернув ноги на одну сторону и кренясь на другую, и сморит* [11]). Данные варианты представлены в анализируемом тексте значительной по объёму группой языковых знаков. Наличие такого рода лексем объясняется, как пишет А.И. Фёдоров, «активностью всех уровней диалектной системы, «ее «давлением» на форму слов и структуру словосочетаний, т. е. это одно из проявлений структуры говора» [15, с. 167].

Просторечная лексика как элемент речевого портрета В. Распутина представлена также словами *табуниться* ‘держаться толпой, тесниться’ (ср.: *они в Агафьином дворе не табунились* [11]); *выхлестать* ‘хлестнув чем-л., выбить’ [13

(1), с. 289] (ср.: [изба] не дала **выхлестать** стёкла, выломать палисадник с рябиной и черёмухой [...] [11]); *поспевать* ‘стать готовым, законченным к какому-л. сроку’ [13 (3), с. 320] (ср.: *Всегда торопясь, всегда **поспевая**, научилась быстро ходить* [11]); прост., устар. **шурум-бурум** ‘всякое старьё, барахло’ [13 (4), с. 737] (ср.: *Всё у него было уже на месте – высокое крылечко, и сени, заваленные всяким **шурум-бурумом*** [...] [11]); прост. **маята** от маяться ‘изнемогать’, ‘страдать, занимаясь непосильной работой’ [13 (2), с. 240] (ср.: [...] *избу содержала в чистоте, в деревенскую маяту впрягалась без понукания* [...] [11]); прост. **ямина** (от яма) ‘большая, глубокая яма’ [13 (4), с. 782] (ср.: *мужики роют под избу огромную **ямину*** [11]).

Использует В. Распутин и лексику разговорного стиля. Ср.: разг. *травина* ‘травинка; большой, высокий стебель травы’ [13 (4), с. 394] (ср.: *поросшим теперь **травинкой*** [11]); разг.-сниж. *ухайдакиваться* ‘замучиться’, ‘устать’, ‘изнемогать’ (ср.: [...] *она **ухайдакивалась** не меньше, чем если бы встала за брёвешки* [...] [11]); разг. **сковыриваемые** от *сковырнуть* [13 (4), с. 112] (ср.: *Как раз началась переполох с переселением, **сковыриваемый** народ заматсялся* [...] [11]); сочетание *щелястая дверь* вместо лит. *щелистая* (от *щель*). Известно, что для лексических единиц разговорного стиля характерны эмоциональность, образность, конкретность и простота речи. Эти черты отличают речевой портрет В. Распутина и согласуются с описываемыми в рассказе «Изба» событиями, их хронотопом, героями и их укладом.

Речевому портрету В. Распутина присущи разговорные лексемы, основанные на морфологической производности. Так, автор рассказа «Изба» активно использует модель образования существительных от прилагательных и глаголов по названию действия безаффиксным способом. Ср.: сущ. *постава* от глаг. *поставить* (*что-то в её **поставе** и стати такое, что не позволяло её назвать избёнкой* [11]); сущ. *натяг* от глаг. *натягивать* (*замечалась ладная, вытянутая точно по **натягу** фигура* [11]); сущ. *начин* от глаг. *начинать* (*Ну как тут было на вечерах не подать **начин** песни* [11]); обл. *догляд* ‘наблюдение, присмотр’ (от разг. *доглядеть* ‘проследить, присмотреть за кем-, чем-л.’ [13 (1), с. 414]) (*без хозяйского **догляда*** [11]). Таким же несuffиксальным способом образованы сущ. **зук** от глаг. *зукать*, которое используется вместо лит. разг. *зуканье* ‘действие со значением глагола *зукать*, а также звуки этого действия’ [13 (1), с. 356] в сочетании *ни **зука**, ни **стука*** [11]; сущ. **гуд** от глаг. *гудеть*, употреблённое автором вместо лит. *гудение* ‘издавать длительный протяжный низкий звук, гул’ [13 (1), с. 355] в следующем контексте: *прокричал Савелий, переключая **гуд***

мотора [11]. В рассказе «Изба» В. Распутин также диалектные лексемы, образованные словосложением на основе атрибутивной синтаксической связи между исходными компонентами; ср.: обл. **нежить** ‘нежилое место’ [13 (2), с. 443]: **нежить** выглядывала отовсюду [11].

Особенностью речевого портрета В. Распутина является употребление разговорных лексем, включающих суффиксы субъективной оценки «оньк/еньк», «ушк/ешк», «к» и другие. Ср.: сущ. *одежонка*, инд.-авт. *обужонка* (от *одежда*, *обувь*) в примере [...] *выправилась с одежонкой и обужонкой* [11]; сущ. *силушка*, *амбарушка*, *смертушка*, *брёвешки*, *заборки* в примерах [...] и **силушки**, *терпенья* *прибудет*; в свою **амбарушку**; **смертушка** мне выпала несуразная [11]; [...] *прислонясь спиной к брёвешкам*; ни **заборки**, ни *печи* [11]; сущ. *выбоинка* (от *выбоина* ‘углубление, сделанное ударами на поверхности чего-л.’ [13 (1), с. 244]); сущ. *вмятинка* (от *вмятина* ‘углубление, след от удара или давления’ [13 (1), с. 187]) в примере *Каждую выбоинку, каждый бугорок на них Агафья знала лучше, чем родинки и вмятинки на своём теле* [11]; сущ. *бревешки* (от *бревно*) в примере *Но прежде чем встать за бревешки, надо было положить вниз под венцы лиственный оклад* [11]. Использование слов с этими и подобными аффиксами создаёт экспрессивность речи, её особенный колорит.

Но В. Распутин – это не только автор, умело оперирующий диалектизмами, просторечиями и единицами разговорного стиля. В. Распутин – креативная языковая личность. Его речевой портрет отличается наличием индивидуально-авторских образований, появлением новых элементов в словообразовательных гнездах русского языка. Ср.: инд.-авт. *взлобисто* от обл. *взлобок* ‘возвышенное место, крутой пригорок’ [13 (1), с. 168] в контексте [...] **взлобисто** *приподнятая ограда* [11]; инд.-авт. *гостеванье* от обл. *гостевать* ‘гостить’ [13(1), с. 339] в примере [...] *не скрывали друг перед другом своего гостеванья в заброшенном дворе* [...] [11]; инд.-авт. *хорохористый* от разг. *хорохориться* ‘вести себя задорно, запальчиво’ [13 (4), с. 620] в сочетании *грубоватым, хорохористым, во всё встречающим* [11]; инд.-авт. *сотящийся* (от *сто*): [...] *во всё ей мерещилась своя, двоящаяся, троящаяся, **сотящаяся** под степным солнцем в усталых глазах* [...] [11].

В. Распутин – это уникальная языковая личность, использующая фонд литературных лексем и фразеологических оборотов. Его речь богата фразеологическими единицами (*до белых мух, белый саван, красный угол*). Ср.: *Но уже поверила она, что будет зимовать в своей избе. Упаси Бог вслух сказать об этом, она боялась даже ближние планы городить, всё*

убывающее беспрестанно пространство **белых мух** окидывая торопливо и суеверно – не сбилось бы что-нибудь в его ходе ... [11]; Через полгода под самый Покров, укрывающий землю **белым саваном**, накрыли и Агафью в домовине белым полотном и снесли на погост ... [11]; Смастерил и поставил его [буфет. – И.Г.] в чистой комнате **в красном углу** [11].

В. Распутин как мастер слова подвергает фразеологизмы различным трансформациям. Ср. расширение ФЕ: *по накатанной дорожке* > **по накатанной** всеми деревенскими девчонками **дорожке** [11]; *подстелить соломку* > где **подстелена соломка**, туда лихо не упадёт [11].

В. Распутин – автор художественных метафор. Ср.: *Погода стояла как на заказ, после колючих утренников разливалось во всю поднебесную тучное, ленивое тепло* [11]; *Лицо у неё ... выткалось бисером частых и тонких морщинок* [11]; *смастерил себе буфет ... игриво пестрящий, под хозяина, конопушками сучков* [11]; *Здесь можно было и вволюшку повздыхать и столько здесь скопилось невыразимых вздыханий, что тучки на небе задерживались над этим местом и полнились ими, унося с собою жатву людских сердец* [11].

Итак, речевой портрет В. Распутина – это его речевые предпочтения, совокупность особенностей языка автора, которые делают личность В. Распутина узнаваемой и знаковой. Отмеченные факты указывают на то, что язык В. Распутина, его художественное слово требуют детального изучения, основанного на привлечении фактов всех уровней языка и на анализе разных его текстов, что станет предметом нашего дальнейшего рассмотрения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабушкина Е. А. Речевой портрет личности: фонетические характеристики / Е. А. Бабушкина // Вестник Бурятского государственного университета. – 2012. – № 11. – С. 7–11.
2. Даль В. И. О наречиях русского языка. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – Т. 1. – С. 12–85.
3. Караулов Ю. Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения / Ю. Н. Караулов // Язык и личность. – М., 1989. – 264 с.
4. Китайгородская М. В. Русский речевой портрет. Фонохрестоматия / М. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова. – М., 1995. – 128 с.
5. Крысин Л. П. Современный русский интеллигент : попытка речевого портрета / Л. П. Крысин // Русский язык в научном освещении. – М., 2001. – Вып. 1. – С. 90–106.

6. Мамаева С. В. Речевой портрет коллективной языковой личности школьников 5 – 7-х классов: автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 – русский язык / С. В. Мамаева. – Самара, 2007. – 202 с.
7. Матвеева Г. Г. Скрытые грамматические значения и идентификация социального лица («портрета») говорящего: дис. ... д-ра филол. наук / Г. Г. Матвеева. – СПб., 1993. – 322 с.
8. Мухортов Д. С. Об общем и частном в понятиях «языковая личность», «речевой портрет», «идиостиль» и «идиолект» (на примере вербального поведения современных политических деятелей) / Д. С. Мухортов // Политическая коммуникация: перспективы развития научного направления: материалы Междунар. науч. конф. (Екатеринбург, 26–28.08.2014 г.) / гл. ред. А. П. Чудинов. – Екатеринбург, 2014. – С. 167–172.
9. Николаева Т. М. «Социолингвистический портрет» и методы его описания / Т. М. Николаева // Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики. Доклады Всесоюзной научной конференции. Часть 2. – М., 1991. – С. 73–75.
10. Панов М. В. История русского литературного произношения VIII–XIX вв. / М. В. Панов. – М.: Наука, 1990. – 453 с.
11. Распутин В. Изба. – Режим доступа к тексту: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3291490>
12. Сиротинина О. Б. Языковая личность и факторы, влияющие на ее становление / О. Б. Сиротинина // Термин и слово. Межвузов. сб., посвящ. 80-летию проф. Б. Н. Головина. – Нижний Новгород, 1997. – С. 7–12.
13. Словарь русского языка : [в 4-х т.] ; под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Рус. яз. – Т. 1 : А–И. – 1981. – 698 с.; Т. 2 : К–О. – 1983. – 736 с.; Т. 3 : П–Р. – 1984. – 750 с.; Т. 4 : О–Я. – 1984. – 796 с.
14. Тарасенко Т. П. Языковая личность старшеклассника в аспекте ее речевых реализаций (на материале данных ассоциативного эксперимента и социолекта школьников Краснодара) : автореф. дис. канд. филол. наук / Т. П. Тарасенко. – Краснодар, 2007. – 26 с.
15. Фёдоров А. И. Слово и фразеология в современной сибирской диалектной речи / А. И. Фёдоров // Восточнославянское и общее языкознание. – М., 1978. – С. 167–170.

АННОТАЦИЯ

Герасименко И. А. Речевой портрет В. Распутина (на материале рассказа «Изба»)

Работа посвящена анализу языковых средств, используемых В. Распутиным в рассказе «Изба». Лексико-семантические единицы рассматриваемого текста характеризуют В. Распутину как уникальную языковую личность. Его речевой портрет отличается богатством и своеобразием лексикона.

Ключевые слова: речевой портрет, языковая личность, языковые единицы, лексема.

SUMMARY

Gerasymenko I. A. Linguistic portrait of V. Rasputin (based on the story «The Log Hut» («Izba»))

The research is devoted to the analysis of the linguistic devices used by V. Rasputin in the story «The Log Hut» («Izba»). Lexical-semantic units of the text under analysis characterize V. Rasputin as a unique linguistic personality. His linguistic portrait is notable for the variety and originality of the vocabulary stock.

Key words: linguistic portrait, linguistic personality, linguistic units, lexeme.

С.А. Кочетова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 82.0

ГОЛОС ИЗБЫ. ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ РАССКАЗА В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

Художественное целое рассказа, отражающее глубинное идейно-смысловое содержание, реализуется через архитектурное строение произведения как «ценностная структура эстетического объекта, т.е. мира героя, воспринятого читателем с „внежизненно активной” позиции (с позиции автора-творца) и представляющего собой с этой точки зрения художественную форму. Форма в данном случае – строй или порядок, в котором воспринимаются составные элементы содержания – познавательные и этические ценности мира героя; объединяющая взаимосвязь, в контексте которой приобретает свою значимость для адресата (читателя) любой из этих элементов» [2, с. 24]. И, хотя, архитектура произведения противопоставляется его композиции или структуре системы средств изображения, проявляется она, в том числе, и через художественно значимые элементы, через поэтические приёмы, к которым обращается автор в повествовании. Очевидно, что архитектурная структура произведения отражает «двуединный

процесс развёртывания художественной целостности в каждом значимом элементе и завершения художественного целого в созданном произведении» [1, с. 49]. В связи с этим, несомненной является роль тех или иных художественных приёмов, к которым прибегает писатель при создании образа в произведении. В рассказе В. Распутина «Изба» одним из центральных образов рассказа, наряду с образом Агафьи, является образ избы. Вокруг этого образа выстраивается всё повествование о невесёлой и натруженной жизни женщины, рано примерившей роль старухи, о надсадной её доле («Болезнь у нее была одна – надсада, от других она выкрепилась в кремень» [3]), и поэтому мы считаем целесообразным рассмотреть, какую роль может играть один из художественных приёмов, использованных В. Распутиным, а именно, обращение к поэтике звука.

Образ избы развёртывается писателем параллельно с описанием истории Агафьи, и, тем самым, этот образ градиционно усугубляет атмосферу беспросветности жизни одинокого человека, не научившегося радовать себя и заботиться о других, женщины, которая всю жизнь прожила словно «наспех» («Всегда торопясь, везде поспевая, научилась быстро ходить, прибежкой» [3]). Речь героини скупа, но недосказанные слова компенсируются её действиями, движениями и тяжёлой работой. При несмелой и неловкой попытке Савелия её засватать смущённая Агафья отказывает ему, поскольку уже много лет как она разуверилась в собственном счастье, ощущая себя почти в роли избы, сорванной со своего фундамента («Из меня какая баба! Ты че это? Ни сварить, ни обшить. Я все на бегу. Я вся на бегу, – поправила она. – Ниче не умею. Ты че-то во мне не то увидал. Я выхолостила уж не знай когда» [3]).

По мере развёртывания повествования становится очевидным, что единственное место, которому героиня доверяла, единственное родное пристанище, в котором она чувствовала себя относительно защищённой, была её изба. Однако при переселении женщина не чувствовала себя спокойно. Отчасти потому что обживать новое место придётся одновременно и самой Агафье, и её дому. Отчасти потому, что перевезённая изба «еще две недели непочатым возом лежала на волокушах» [3], а сама Агафья была «разбитая, бесчувственная, сдавленная во все тело грубыми стяжками, и только вздыхала часто, дыша одними вздохами» [3].

Жизнь одинокой Агафьи наполнена звуками её родного дома, и сама она «повторяет» жизнь старого дома: «Говорила с хрипотцой – не вылечила вовремя простуду и голос заскрипел; что потом только ни делала, какие отвары ни пила, чтоб вернуть

ему гладкость – ничего не помогло» [3]. Дом словно вторит самой хозяйке, которая по молодости подхватывала песню «печальную и сладкую для сердца, и не растаять в ней до восторженного полуобморока, не губами, не горлом выводя слова, да и не выводя их вовсе ничем, а вызваниваясь, вытапливаясь ими от чувственной переполненности. <...> Считается, что душа наша, издерганная, надорванная бесконечными несчастьями и неурядицами, израненная и кровоточащая, любит и в песне тешится надрывом. Плохо мы слушаем свою душу, ее лад печален оттого лишь, что нет ничего целебнее печали, нет ничего слаще ее и сильнее, она вместе с терпением вскормила в нас необыкновенную выносливость. Да и печаль-то какая! неохватно-спокойная, проникновенная, нежная» [3]. Одинокая, неразговорчивая, хмурая Агафья предельно мало разговаривала с окружающими людьми, много, почти до упаду, работала: «Умела она справлять любую мужскую работу – и сети вязала, и морды для заездков плела, беря в Ангаре рыбу круглый год, и пахала, и ставила в сенокосы зароды, и стайку могла для коровы срубить» [3].

Дом Агафьи поначалу «проходит» в повествовании фоном. Когда же хозяйка вынуждена из-за планируемого затопления территории перевезти дом в другое место, звуковой образ дома меняется. Со смертью хозяйки образ избы автор выводит на первый план.

Изба становится самостоятельной героиней рассказа. Автономность и персонификация образа актуализируется тогда, когда Агафья уходит из жизни. Вернее будет сказать, что земная жизнь Агафьи продолжается в существовании избы. Персонификация образа избы в рассказе создаётся автором при помощи определённых приёмов, которые создают целостный образ живой избы. Одним из приёмов персонификации избы в рассказе является авторское обращение к звуковой поэтике.

Умирает Агафья, и в одночасье постаревшая «до дряхлости» и осиротевшая изба наполняется тоскливыми звуками: «Постарела и осиротела, ветер дергал отставшие на крыше тесины, наигрывал по углам тоскливыми голосами, жалко скрипела легкая и щелястая дверь в сенцы, которую некому и не для чего было запирасть, оконные стекла забило пылью, нежить выглядывала отовсюду – и все же каким-то макарон из последних сил изба держала достоинство и стояла высоконько и подобранно, не дала выхлестать стекла, выломать палисадник с рябиной и черемухой...» [3]. Покинутая хозяйкой изба, «умершая безмогильно, наводящая на живых тяжёлую тоску»

[3] продолжает жить Агафьиной жизнью – покорно «ни на что <...> отозваться не могла» [3], поскольку была, на первый взгляд, «безжизненной – ни дымка, ни огонька, с закрытыми наглухо окнами, оцепеневшая, безуходная, холодная, скорбная» [3]. Однако, стоило людям открыть ставни, как изба, как живое существо, «задышала <...>, очнулась, натянута вся, подставила солнцу маленькие ослепшие глаза, заслезилась, принимая тепло, и за два дня скинула с себя смертный вид» [3].

Изба, как персонаж, принимает или не принимает постояльцев, но самостоятельно «действует», охраняет себя, бережёт и живёт в звуках. Так, глава молодой семьи Вася Горчаков никак не мог собраться с духом и починить крышу в сенцах, поскольку «не лежали у него руки к чужой избе, которая требовала то доски на замену оторванной, то поправы завалинки, а то просто молотка» [3]. И в какой-то момент он заметил, что поломка сама собой исправилась: «Затянуло чем-нибудь дыру, – решил он. Обошлось без меня» [3]. Живой дух избы проявляется в том, что героиня-изба сама заботится о себе, обихаживает себя, чинит, звучит: «Но однажды, уже осенью, когда Вася ночевал один, его разбудил среди ночи стук – будто в чьих-то руках молоток погуливает по крыше. Он не поленился, вышел – никого, в мозглом сырмом рассвете, как в трясине, едва проступали очертания домов, стояла вязкая тишина. Приблизилось» [3]. А когда семья окончательно покинула дом – «въехали, не спросившись, и съехали, не поблагодарив» [3], – Агафьиная изба, как живой человек, опять оказываясь в одиночестве, «вдохнула <...>, прощаясь, – так тяжело и больно вдохнула, что заскрипели все ее венцы, вся ее изможденная плоть» [3].

Изба является самостоятельным действующим лицом, олицетворяет саму Агафью. Метафорическая соотнесенность образов – Агафьи и избы – «как бы снимает границу между природой и человеком, но делает это не буквально, а переносно, условно-поэтически» [2, с. 276]. А звуковое сопровождение образа избы только подчёркивает персонифицированный характер образа. При следующих, но уже непутёвых, постояльцах изба загорелась, но «не над тем долго судачили затем в поселке, что загорелась, а над тем, что сама же и управилась с огнем. <...> Катю с Ваней нашли в сенцах, едва живых, <...>. Они лежали кулями, вытянуто, *будто кто волочил их* (выделено нами. – С.К.)» [3]. Персонификация избы наблюдается и тогда, когда автор описывает извечную судьбу одинокого существа: «Агафьиная изба встречала и провожала зимы и лета, прокалялась под жгучей низовкой с севера стужей, стонала и обмирала до бездыханности и опять отеплялась солнышком» [3]. Живое существо само за

собой «приглядывало», «окна, как у всякого живого существа, смотрят изнутри. <...> И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве явственно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет им никакой меры» [3].

Интересным является и тот факт, что при всём обилии звуков, упомянутых в повествовании и исходящих от избы, особое место занимает тишина как отсутствие звукового сопровождения персонажа. Оказывается востребованным людьми заброшенный в посёлке уголок: «Заходили сюда, в большую и взлобисто приподнятую ограду, откуда виден был весь скат деревни к воде и все широкое заводье, по теплу старухи, усаживались на низкую и неохватную, вросшую в землю чурку и сразу оказывались в другом мире. Ни гука, ни стука сюда, за невидимую стену, не пробивалось, запустение приятно грело душу, навевало покой и окунало в сладкую и далеко уводящую задумчивость, в которой неслышно и согласно беседуют одни только души» [3]. Изба на страницах рассказа становится символом тихой гавани, к которой бурный поток городской жизни не стремится, но от осознания существования которой теплеет на душе у оставшихся в поселении одиноких стариков. Не случайно и то, что суeta жизни за Агафьиным забором отступала, а тишина только прерывалась щебетанием ласточек, которые «напевали-наговаривали со сладкими протяжными припевками жизнь под заходящим над водой солнцем» [3]. Тишина в избе и вокруг неё – многозначна. Она символизирует тихую правду близости к природе, к своей земле, умиротворённость и, даже, вечность тихой малой родины.

Таким образом, мы рассмотрели, как в рассказе В. Распутина «Изба» при помощи актуализации звукового сопровождения создаётся персонифицированный образ Агафьиной избы, представленной автором в качестве самостоятельного персонажа со своим голосом и своей правдой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршман М. М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / М. М. Гиршман. – М. : Языки славянской культуры, 2007. – 560 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
2. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. научн. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
3. Распутин В. Изба [Электронный ресурс]. – [Режим доступа] : <https://e-libra.ru/read/124031-izba.html>

АННОТАЦИЯ

Кочетова С.А. Голос избы. Заметки о поэтике рассказа В. Распутина «Изба»

В статье рассматривается один из приёмов создания художественного образа в рассказе В. Распутина «Изба». Автор статьи исходит из тезиса о том, что использование поэтики звука способствует созданию архитектурного целого в произведении.

Ключевые слова: жанр рассказа, архитекtonика, поэтика, образ, метафора, звук.

SUMMARY

Kochetova S.A. The voice of the Log Hut. Notes on the poetics of V. Rasputin's story «The Log Hut» («Izba»)

The article deals with one of the methods of creating an artistic image in the story of V. Rasputin «The Log Hut» («Izba»). The author of the article proceeds from the thesis that the use of the poetics of sound contributes to the creation of the architectonic whole in the work.

Key words: genre of the story, architectonics, poetics, image, metaphor, sound.

*А.А. Сорокин
(г. Донецк, ДНР)*

УДК 82-31

РЕАЛЬНОЕ И МИСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ АГАФЬИ И ЕЁ ДОМА В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

Рассказ «Изба» был написан в конце двадцатого века, что само по себе символично, и опубликован в первом номере журнала «Наш современник» за 1999 год. Этот последний период литературного творчества В.Г. Распутина принято связывать с «актуализированными» писателем «фольклорно мифологическими структурами» [3, с. 210].

Возможно, такое определение творчества писателя и имеет право на жизнь и есть аргументы в пользу такого утверждения. Однако, на наш взгляд, «фольклорность» должна пониматься в узком значении понятия. Речь в отношении В.Г. Распутина может идти лишь о фольклорных элементах, на которые обращает наше внимание автор. В контексте рассказа «Изба» это и песни, и сказки, о которых вспоминают Савелий и Агафья, и «ужасти», и сны героини. При этом только сны просматриваются в их

потаённой сущности. Остальные же признаковые составляющие фольклора не предстают во всей своей значимой полноте на страницах рассказа. Такой «тип фольклоризма основан не на прямом знакомстве с фольклорными сюжетами и мотивами с их последующим воспроизведением в художественном тексте, а на глубоком понимании законов традиционного сознания как таковых, что позволяет писателю талантливо «угадывать» существующие фольклорные модели» [3, с. 207-208].

Что касается мифологического наполнения произведения, то где-то оно сливается, соединяется с фольклорными элементами в произведении (сны Агафьи), а где-то превалирует в мистической, праславянской атрибутике и символике.

Однако, в целом, мы видим превалирующим в мифолого-мистическом аспекте осмысление основ проявления Великой Матери в женщине – главной героине рассказа «Изба». По определению К.Г. Юнга, именно «Magna Mater представляет собой объективную истину Природы, воплощённую в образе женщины-матери» [2, с. 107].

Поскольку «дни Криволицкой были сочтены», постольку речь изначально идёт о трагическом изменении хода жизни человека, природы, земли, трагическом – так как все эти изменения приводят к неминуемым, невозвратимым последствиям.

Изначально в центре внимания автора переезд Агафьи с останками её избы на новое место жительства, на окраину Сбродной. Но реальному переезду предшествует мистический переезд – собственные похороны Агафьи вместе с её домом, где героиня выявляется и как зрительница, и как участница событий: «Агафья всё видит, во всём участвует, только не может вмешиваться...» [5].

Следует отметить, что «сны связаны «с заглушенными движениями глубинного бессознательного» [2, с. 28].

В этом мистическом переезде наблюдается переход из одного состояния, в котором находилась героиня («надсада»), к другому, которое ещё предстоит, поскольку в полной мере Агафья с её домом в вырытую яму не входят, изба остаётся не только связанной с землёй, но и связанной с небом («крыша от конька до половины ската будет торчать»; «это выйдет памятником её (Агафьи. – С.А.) жизни»; «труба и должна находиться под небом.... Там тоже согреться захочется» [5]).

Эта только намечающаяся, новая связь с небом, которое всегда на месте, в отличие от людей, станет центральной в рассказе. В связи с этим возникает соотношение судьбы Савелия, мягкого и отзывчивого человека, с судьбой Агафьи.

Тут следует обратить внимание на эпизод, связанный со сватовством героя. Савелий не просто предлагает Агафье жить совместно, что называется, в любви и согласии. Он предлагает ей прекратить отстраивать её собственную избу и перебраться к нему.

Именно это предложение вызывает со стороны Агафьи отпор и объяснение, что это невозможно по причине того, что она «всё на бегу», с дальнейшей поправкой – «вся на бегу», то есть вся в разрыве бега – особенно на данный момент – между Криволуцкой и новым местом поселения. Иначе говоря, между тем, что было родиной, и тем, что останется родиной.

В этом смысле показательно, как Савелий обустроил свой дом на новом месте. Дом Савелия, смотревшийся в Ерёминой сказочным теремком, теперь становится «почерневшей обдергайкой с подслеповатыми окнами» [5]. Но и изнутри жилище Савелия кажется необжитым, с его «шурум-бурумами», с тем, что изба его была теперь «нараспах»: «... в левом дальнем углу, где стояла русская печь, сияли гладкой упругой белизной свежие половицы. Значит, и Савелий, как все почти в поселке, отказался от глинобитной печи, будет класть из кирпича» [5].

Такое отношение к месту, где ты живёшь, во многом объяснимо обстоятельствами: Савелий редко бывает дома, всё время на работе, он вдов, и дочери его покинули. Но, пожалуй, не это главное. Главное – то, что всё измеряется душевной, родовой памятью с её живыми, не прерывающимися человеческими связями, а «Ерёмина и из Криволуцкой смотрелась глухим углом, жизнь поживее шла правым берегом» [5].

Именно такая, родовая память в Савелии ослаблена, поэтому, когда появилась возможность жизни соседа с его, ерёминской, роднёй, Агафья видит в этом определённую закономерность и необходимость. Савелий, с одной стороны, понимает эту неизбежность отъезда, с другой стороны, оттягивает этот момент, так как «греется» родовой памятью, находясь рядом с Агафьей. Однако судьба неумолима для него и, в конечном итоге, фатальна.

Видимо, для того, чтобы полностью осуществиться, воплотиться в этой жизни, необходимы оберегающие родовое начало силы. И силы эти находят своё отражение в образе Агафьи. Достаточно, например, обратить внимание на такое место в тексте: «И принялась Агафья ворочать бревнышки в одиночку. Попробовала ничего: тянем-потянем – вытянем» [5].

Силами этими подпитывается Агафья, когда, после утомительного выстраивания избы, бежит ночевать в

сохранившемся дома, в Криволуцкой, амбаре. Она и его позже перенесёт на Сбродную, и брошенный соседский амбар, как напоминание о родине во всей её атрибутивной силе.

Важна для неё и железная печурка, и деревянная кровать, которую она сохранила от покойного мужа, и всякая мелочь, которая ценна родовой памятью и памятью родины.

Родовая память в ней глубже, чем в Савелии. Она хорошо помнит отца, время, когда жгли лучины, сказки из детства, «правдашние» истории, даже выстрел «огнистого» уголька из ворожащего камина.

Несмотря на то, что дочь Ольга давно покинула мать и не видит матери долгие годы, мать любит её открытки на Рождество, к которым относится «с приливающей нежностью к чему-то неизведанному, прошедшему мимо её жизни» [5].

Всё это вместе объясняет действительный уровень жизнестойкости героини.

Но есть ещё и мистический уровень.

Согласно мистическому значению, дом «символизирует центр мира, убежища Великой Матери, замкнутость и защиту» [4, с. 77].

Поэтому приходит тот высший момент инициации, которую Агафья проходит в своей жизни. Это то время, когда, находясь в Криволуцкой, героиня не может подняться в течение трёх дней. Совершилось событие, когда героиня лишается родины-земли и приобретает родину-избу.

«Культовый дом, хижина или вигвам в племенных религиях олицетворяет космический центр, «наш мир», вселенную, а также возвращение в утробу при инициации, нисхождение во тьму перед возрождением или регенерацией» [4, с. 77].

В момент, когда её одолевает недомогание («внутри была пустота»), солнце меняет своего «родинного» адресата.

Светило решает покинуть родовое «гнездо», когда Криволуцкая пустеет человеческим проявлением: «Солнечный свет не заходил за порожек. Там, за порошком, стояла нежилая, погасшая тишина, быстро дичающая, горячая от брошенных печей, потом опять несердито зарокотал гром, научившийся не взбивать грозу, а ограждать от неё, на этот раз словно окликающий Агафью – и она в ответ послала ему слабый и виноватый вздох» [5].

По своей женской природе сила, которой наделена Агафья, есть сила нерастраченной любви («Кроме своей избы, она больше ничего не видела...» [5]). Эта-то сила меняет и всю её сущность: она иначе чувствует своё тело – и тело меняется, перестаёт ощущать вкус, вся превращаясь в слух, не чувствует времени.

Именно эта любовь помогает ей возродить избу, сделать её знаком родовой любви.

Сюда и переходит солнце: «На другой день, а день уже тихо, задумчиво, но прохладно и тускло золотился под солнцем, закрыли они (Агафья с Савелием, ладившие весь этот день крышу. – С.А.) избу» [5].

Свет оберегает новое жилище и днём, и ночью. Когда крыша закончена, «будто свет заструился над избой, и встала она в рост, сразу вдвигаясь в жилой порядок» [5]. И далее, когда Агафья по ночам наблюдает Стожары (созвездие Плеяд), с их необычным свечением звёзд, то не может налюбоваться дарованным ей чудом: «А над её, Агафьиной избой висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света. «Ну и поживу ишо, оброчно и радостно думала Агафья, соглашаясь с чем-то, пахнувшим на неё с такой лёгкостью, что не осталось и следа. – Ой, да чё ж не пожить-то ежели так!..» [5].

Река, бывшая ранее мерилом родины, заменяет собой небо. Это мистически связано с тем, что «верховная богиня-прародительница и властительница всей живой природы, подательница плодородия» выступала в качестве «хозяйки небесных вод» [1, с.169], как отражением памяти о земном, но земном не умирающем, когда, после смерти Агафьи, ходит над избой «холодное солнце», а памяти о земном пульсирующем жизнью, дышащем любовью. Дали свету зайти в избу через его глаза-окна, «и задышала изба, очнулась, натянулась вся, подставила солнцу маленькие ослепшие глаза, заслезилась, принимая тепло, и за два дня скинула с себя смертный вид» [5].

Родина, воплощающаяся в человеческом страдании бывших приангарских жителей, вбирает в себя память-любовь, обретает статус горнего, воплощаясь в тесной связи с родовым началом: «...тучки на небе задерживались над этим местом и полнились ими, унося с собою жатву людских сердец» [5].

Агафья – то *доброе* (по имени) воплощение, которое продлевает духовность земного, сама наполняясь её новым смыслом, пройдя инициационный процесс посвящения в своё родовое предназначение. Со смертью Агафьи это предназначение вбирает в себя её изба и небо, по мысли автора, вечные, пока есть на земле человеческая память и духовность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.
2. Керлот Х. Словарь символов. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.

3. Королёва С.Ю. Мифопоэтический подтекст рассказа «В непогоду» В. Распутина // Филологические заметки. – 2015. – № 2. – С. 207-219.
4. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: Золотой век, 1995. – 401 с.
5. Распутин В.Г. Изба // Наш современник. – 1999. – № 1. – С. 3-20.

АННОТАЦИЯ

Сорокин А. А. Реальное и мистическое воплощение Агафьи и её дома в рассказе В. Распутина «Изба»

Статья посвящена вопросам изображения жизни главной героини и её дома в реальном и мистическом воплощении.

Предназначение героини воплощается в родовой памяти, которую она, наделённая любовью, передаёт своей избе. Изба воплощается через человеческое страдание, дарящее их носителям в ответ – через избу – счастье памяти.

Ключевые слова: реальное воплощение, мистическое воплощение, фольклорно-мифологические структуры.

SUMMARY

Sorokin A. A. The real and mystical embodiment of Agafia and her house in the story of V. Rasputin «The Log Hut» («Izba»).

The article is devoted to the questions of depicting the life of the main character and her house in a real and mystical incarnation.

The predestination of the main character is embodied in the ancestral memory, which she, endowed with love, gives to her hut. The hut is embodied through human suffering, giving to their bearers in return – through the hut – the happiness of memory.

Key words: real incarnation, mystical embodiment, folklore and mythological structures.

*Л.В. Волосевич
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

В исследованиях творчества В. Распутина утвердилось мнение об «интуитивном познании мира» автором. С этой точкой зрения нельзя не согласиться. Однако при этом следует продолжить,

что интуитивное освоение материала основывается на глубоком знании предмета.

Как известно, главной темой творчества В. Распутина является тема малой родины, любви к ней. Жизнь писателя в Забайкалье, Сибири нашла отражение в его художественном творчестве. Этот край стал его истоком. Другим фактором, сформировавшим художественное мировоззрение писателя, стала русская литература 19 века, а также его, «распутинское слово». Художественный мир В. Распутина генетически связан с великими именами Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, И. А. Бунина. Прежде всего это его размышлениями о том, что такое русский человек, какие качества определяют его натуру, в чем смысл его жизни.

Исследователи подчеркивают необходимость целостного структурного исследования творчества В. Распутина. Значимой частью его образной структуры, как части художественной системы творчества писателя, является пространство Сибири. В этом пространстве происходит духовное становление, раскрываются нравственные качества героев В. Распутина.

Пространство Сибири, побережье Ангары – это равноправные субъекты повествования, образной структуры в повести В. Распутина «Изба». Цель данной статьи – исследование художественного своеобразия образа пространства повести, раскрытие его влияния на формирование ее смысловой вертикали.

Главным субъектом повествования повести «Изба», наравне с героиней Агафьей, является образ пространства. Он принимает активное участие в развитии сюжета повести. Эволюция пространства проходит параллельно событиям, происходящим в судьбе старухи Агафьи. Повествование строится на инверсии и начинается с локального описания постаревшей, почерневшей избы, как финальной точки жизни героини, ее результата: *«Изба была небольшой, старой, почерневшей и потрескавшейся по сосновым бревнам невеликого охвата, осевшей на левый затененный угол, но оставалось что-то в ее поставе и стати такое, что не позволяло ее назвать избенкой. Без хозяйского догляда жилье стареет быстро – постарела до дряхлости и эта изба с двумя маленькими окнами на восток и двумя на южную сторону, стоящая на пересечении большой улицы и переулка, ведущего к воде, прорытого извилисто канавой и заставленного вдоль заборов поленницами. Постарела и осиротела, ветер дергал отставшие на крыше тесины, наигрывал по углам тоскливыми голосами, жалко скрипела легкая и щелястая дверь в сенцы, которую некому и не для чего было запирать, оконные стекла забило пылью, нежить выглядывала отовсюду – и все же*

каким-то макарон из последних сил изба держала достоинство и стояла высоконожкой и подобранно, не дала выхлестать стекла, выломать палисадник с рябиной и черемухой, просторная ограда не зарастала крапивой, все так же, как при хозяйке, лепили ласточки гнезда по застрехам и напевали-наговаривали со сладкими протяжными припевками жизнь под заходящим над водой солнцем» [5]. Образ избы сразу связывается с мотивами одиночества, запустения. Как видим, характерными чертами этого пространства являются маленькие окна, отсталая от крыши теснина, щелястая дверь. Изба превратилась в замкнутый мир, в котором остановилось время, с соответствующим звуковым фоном, который подчеркивает исход жизни из этого пространства, его изолированность, статичность: *«Не табунились раньше, а теперь и некому табуниться, деревня перестала рожать. Заходили сюда, в большую и взлобисто приподнятую ограду, откуда виден был весь скат деревни к воде и все широкое заводье, по теплу старухи, усаживались на низкую и неохватную, вросшую в землю чурку и сразу оказывались в другом мире. Ни гука, ни стука сюда, за невидимую стену, не пробивалось, запустение приятно грело душу, навевало покой и окунало в сладкую и далеко уводящую задумчивость, в которой неслышно и согласно беседуют одни только души»* [5]. Изначально образ запустелого дома становится символом, говорящим о вырождении всей деревни.

Собственно, образ избы, данный в завязке повествования, фокусирует в себе историю всей деревни. Постепенно автор дает более широкий охват физического пространства в его ретроспективе. Появляется образ деревни со своей вековой историей, спаянной с историей семьи старухи Агафьи. Край Агафьи начинается с деревни Кривоуцкой. В повествовании хронологические рамки обозначены примерно довоенным десятилетием и перестроечным временем, что совпадает со становлением расцветом и угасанием страны. Периоды жизни Агафьи совпадают с периодами развития сибирского края.

В довоенное десятилетие образ деревни Кривоуцкой отличается признаками жизни, развития. Селенье располагалось на побережье Ангары, месте, нагретом, любимом людьми, стоявшем на «чистом песочке», открытом для любования, с соседскими деревеньками. Образ этого пространства жизнеутверждающий, отражает представления личности довоенного времени, самого автора о красоте, порядке, ладе жизни, веселье, которые складывались веками: *«Агафья до затопления нагретого людьми ангарского берега жила в деревне Кривоуцкой, километрах в трех от этого поселка,*

поднятого на елань, куда, кроме Криволуцкой, сгрузили еще пять береговых дереvушек. Сгрузили и образовали леспромхоз. К тому времени Агафье было уже за пятьдесят. В Криволуцкой, селенье небольшом, стоящем на правом берегу по песочку чисто и аккуратно, открывающемся с той или другой стороны по Ангаре для взгляда сразу, веселым сбегом, за что и любили Криволуцкую, здесь Агафьин род Вологжиных обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни» [5].

Главным признаком жизни, характеризующим старинную деревню, является звуковой фон, наполняющий деревню. Это слаженное пение вечерами: «Ну как тут было на вечерках не подать начин песни, как было не подхватить ее, печальную и сладкую для сердца, и не растаять в ней до восторженного полуобморока, не губами, не горлом выводя слова, да и не выводя их вовсе ничем, а вызваниваясь, вытапливаясь ими от чувственной переполненности» [5] и детские сказки-страшилки у очага. Деревенское пение, как всякий фольклор, здесь выступает выражением самобытной красоты гармонии. Источником этой красоты было окружающее природное пространство.

Символом гармоничного порядка жизни, радости является единство образов Криволуцкой и Ангары. В советское время крупные глубоководные реки страны назывались артериями жизни. Этим смыслом наполняется и образ Ангары. У В. Распутина – это устойчивый образ, присутствующий во всех его произведениях. Ангара – река, дающая жизнь окружающим селениям, центр авторского локуса, художественного пространства. Недаром автор проводит параллель с Волгой, рекой-матушкой. В контексте повести образ реки несет мотивы молодости, борьбы, жизнеутверждения. Интересно, что лучшим и самым счастливым воспоминанием в длинной жизни Агафьи являются не любовные переживания, не рождение ребёнка, а соревнования на реке: «Невесть с каких времен держался в Криволуцкой обычай устраивать на Ангаре гонки: на шитиках от Нижнего острова заталкивались наперегонки на шестах против течения три версты до Верхнего острова и дважды Агафья приходила первой. А ведь это не Волга, это Ангара: вода шла с гудом, взбивая нутряную волну, течение само себя пережоняло. На такой воде всех мужиков обойти... если бы еще 250 лет простояла Криволуцкая, она бы это не забыла» [5].

Единство образа Криволуцкой и Ангары не случайно. Самое счастливое время для деревни приходится на ту пору, когда уклад жизни человека, деревни вписан в мир природы, созвучен порядку реки, леса, неба. Когда человек не совпадает с окружающим

пространством, отторгает себя из него, он утрачивает ощущение красоты мира, жизни, ощущение гармонии: «...*вдруг перехват всего прежнего порядка по Ангаре...*». [5] Мотив перехвата порядка в контексте повествования – это насильственный разрыв с двухсотпятидесятилетним укладом. Меняется и образ пространства. В нем появляются признаки распада: все самобытные деревеньки побережья Ангары «сваливаются в одну кучу», оторвали от реки, родовому, старинному дому Агафьи нет места на Кривоулицкой улице: «*Кривоулицкая ставилась на новом месте своей улицей, но вставали дома в другом порядке, и этот порядок все теснил и теснил ее запаздывающую избу неизвестно куда*» [5].

Переезд Агафьи на новое место является главным событием перехвата порядка в повести. Новый порядок сразу не задается, и это значение отражает образ пространства, которое имеет признаки «перехвата». Новое место утратило красоту: оно оторвано от реки. Улица, где Агафья ставит свою избу, имеет говорящее название Сбродная или Канавка. Изба складывается из старых грязных бревен, «от хлебного дела убежала деревня, сманенная заработками на лесе». Утрату старинного лада автор сравнивает с бедствием хуже пожара: «*Деревней переезжать – все равно что без огня погореть, а уж когда вся волость, вся долина на полтысячи верст попятилась с насиженных мест в тайгу, бросая могилы и старину, – такое переселение и сравнивать не с чем*» [5].

Новое пространство – это не побережье Ангары, а лесопилка, совхоз. Компоненты нового пространства – пни, канава, жители-отделенцы. Главным мотивом новой жизни и нового пространства был беспорядок: «...*поселок, где по-прежнему царил беспорядок, но подросший, тянущийся вверх, выкидывающий, как на грядках, одинаковые заостренные головки крыш...*» [5].

Автор проводит параллель между образом нового жилья Агафьи и самой героиней. Свою точку зрения он передает словами Савелия: «*Вся в хозяйку. Хвалится на всю округу, а ее, безголовую, бескрышную, во все дыры мочит. Ты, Агафья, баба храбрая. Но ты баба неумная, ты алчная до работы. Ты погляди: че ты за те дни сверх мочи из себя выгнала, за эти дни потеряла. Не выгадала, а прогадала. Избу свою ты, конечно, возвысила... А ведь все равно: там начать да кончить*» [5]. Здесь дается главный мотив и причина отсутствия лада: алчность к работе, при которой теряется ощущение красоты окружающего мира, благодати. Дальше этот мотив получает развитие: «*Безвылазная работа никого не щадит, и Агафья состарилась рано, но не так, как в себя впускают старость каплю за каплей, а точно*

переодевшись в нее однажды раз и навсегда и дотаскивая до последней мочи» [5].

Следствием безвылазной работы, как нарушения естественного ритма, уклада стала потеря Агафьей способности нести красоту и создавать ее вокруг себя. Прежде всего, это проявляется в ее внешнем облике. Лицо у Агафьи потемнело, одета она во все темное, в кофты фабричной вязки, телогрейку. Детали одежды, облик подчеркивают стандартность, единообразие образа героини как единицы трудового коллектива, совхоза, обстоятельства и тяжелая жизнь которой стерли следы индивидуальности. Однако, сильный стержень проскальзывает в ее повадке, стати: *«До последних дней ходила быстро, прямя высокую сухую фигуру, с поднятой головой, и никогда не говорила „пойду“, только „побегу“» [5].* Парадоксально, что созидательная сила ее характера находит выражение в «безвылазной работе» и, в конечном счете, в неказистости, напрасности результата ее труда.

Образ избы Агафьи на новом месте несет тот же дуализм и парадоксальность. Сначала Агафья стремится возвести и обустроить свой дом: появляются стропила, кроется крыша, через время выкладывается печь, закипает чай: *«Настал день, когда и чайник закипел в избе».* Все эти признаки говорят о зарождении жизни в новом пространстве. Агафья связывает с новым пространством будущее. Особенными деталями, признаками уюта, в суровом быту героини становятся новые лавки и искусный курятник: *«Агафье Савелий заменил на новые все табуретки и лавки, вся изба пропахла сладким смоляным духом. Потом, не спрашивая, привез курятник. Агафья к той поре решила не знаться больше с курицами – возни и без них доставало. Но привез Савелий курятник – с широкой столешницей, на которой удобно вести стряпню, с узорной, радующей глаз решеткой, с длинным и узким корытцем, долбленным из березы, придерживаемым березовыми же красиво раскоряченными лапками, с двумя круглыми седалами внутри, одно выше, другое ниже, – ну и что?... » [5].*

Однако, несмотря на то, что собрана была новая изба из старых бревен, что Агафья перевезла из Криволуцкой «свой амбар», «разодрала огород», «поставила ограду – тыновую», – вся эта утварь, которая должна принести в окружающее героиню пространство атмосферу уюта, лада, не создает гармонии окружающего мира, не дает предпосылок к продолжению жизни. Образ пространства складывается топорный, неказистый, как образ самой хозяйки: *«Все из-под Агафьиных рук выходило не по линейке, вразнобой и вразнохлыст: столбы не держали строя,*

тын то приседал, то вытягивался – зато прочно: те же столбы уходили в землю на полтора метра, сени смотрелись жилым пристроем» [5].

Интересно, что такой нелепый образ пространства связан не только с бесталанной Агафьей, рано плонувшей «на женщину в себе». Изба искусного и мастерового Савелия в новых обстоятельствах лишилась естественного благообразия: *«Изба Савелия, сдернутая со своего родного места, от речки с ее неумолчным серебристым говорком, из-под двух громадных елей, сказочно стоявших сторожами по углам, с поляны, которая заботливо уводила ее в свою глубину с проезжей дороги иставляла картинкой – здесь, в общем ряду на солнцепеке теремок Савелия превратился сразу в почерневшую обдергайку с подслеповатыми окнами, откнувшуюся, где ей было велено» [5].*

Приметой счастья в пространстве дома в русской литературе и культуре является церемония чаепития. Мотив чаепития присутствует и в данном повествовании. В событии обживания Агафьей нового места, когда героиня принимает его как свой дом, с которым она связывает будущее, в избе закипает чай. Во второй ситуации, когда Агафья заваривает по настоянию Савелия чай, не случайно напиток у Агафьи получается безвкусный. Предполагаемое Савелием счастье не получается: *«Савелий дважды в приказном порядке отправлял ее подогревать чай, шел вслед за нею, чтобы тут же не выскочила обратно, и мучился от безвкусной распаренной жидкости. Толку в чае Агафья не знала и подогревала его вместе с заваркой. Мучился и все больше убеждался, что, не умея угодить себе, не угодила бы она в хозяйствах и ему...» [5].*

Избы Агафьи, Савелия, других жителей Кривоуцкой, вырванные из естественной, органичной среды, не вписываются в новое искусственное пространство лесхоза, в котором нарушен естественный ход вещей. Новое пространство живет распорядком, заданным безличным хозяином – лесхозом. Лесхоз может оторвать Савелия от трактора, в котором его смысл жизни, лесхоз определяет коров-кормилиц в общее стадо, велит, в каком порядке выставлять дома, распределяет улицы. Обезличенный лесхоз варварски, безгранично пользуется благами природы, проявляя безмерное потребительство, бросает вызов природе. Тем самым нарушаются законы миропорядка, и этот миропорядок затаивает угрозу. Запасенные излишки леса уходят под воду, его становится мало, заработки падают, пространство поселка ужимается: *«Есть предел и Божьему, если выбирать его без меры» [5].* Образ сибирского пространства потерял благолепие, нарушилась гармония между человеком и миром. Люди в новом

пространстве, куда их переселили насильно, чувствуют себя неуютно, они и сами поменялись.

Поэтому Агафья признается Савелию: «...Криволуцкая по сю пору стоит. Здесь я не дома. И мало кто, кажется, дома» [5]. Подтверждение ее слов – дальнейшая судьба Савелия, который уезжает даже из своей благоустроенной избы, в которой затерялась и «зыбка» – образ, связанный с мотивом напрасных надежд поколения.

До конца повествования образ пространства избы сохраняет свою антиномичность. С одной стороны, он теряет признаки жизни: его никто не может обжить, с ним случается пожар: *«Изба осталась сиротой, наследников у Агафьи не оказалось. Зиму простояла она безжизненной – ни дымка, ни огонька, с закрытыми наглухо окнами, оцепеневшая, безуходная, холодная, скорбная. Снег завалил ее снизу и сверху, только ставнями и чернела она, уткнувшись в сует»* [5].

На первый взгляд образ избы связывается автором с мотивом смерти: «умершая безмогильно». С другой стороны, Изба выступает в пожаре, «проживала зимы и лета», к ней приходят люди о чем-то подумать. Она, все-таки, сохраняет признаки жизни: внутри прибрано. Она приобретает особую красоту: *«...гарь как будто даже поскоблена, головешки и хлам от постояльцев вынесены, печка ничуть не пострадала, окна, как у всякого живого существа, смотрят изнутри. Дышит не вязко и не горкло, воздух не затвердел в сплошную, повторяющую контуры избы, фигуру»* [5]. В финальном пассаже повествования доминирует точка зрения автора. Она заключается в жизнеутверждающем начале, которое составляет сущность окружающего миропорядка. Его главный компонент – река Ангара – символ жизненной мощи и пространства Сибири.

Таким образом, пространство повести строится на антитезе Божий миропорядок, воплощенный образом деревеньки Криволуцкой, – искусственный порядок леспромхоза. С первым связаны мотивы лада, истории, жизни, дома, красоты. Со вторым – мотивы перехвата, нарушения миропорядка, смерти.

Образ пространства выполняет функцию субъекта сюжета: в нем происходят события, изменяясь с течением времени, пространство само участвует в событиях, влияя на них. На архетипическом уровне пространство Сибири, Ангара, изба – это образы, которые присутствовали в фольклоре, в русской литературе имеют значение родины, дома, пространства, которое может помочь, но может и наказать. На метафизическом уровне пространство повести выстраивает смысловую вертикаль,

связанную с философскими размышлениями о жизни, о миропорядке, о бытии человека в нем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров С. Г. Петербургский пейзаж: камень, вода, человек / Бочаров С. Г. // Филологические сюжеты. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 347 – 361.
2. Лотман Ю. М. Символика Петербурга // Семиосфера. – С.-Петербург: Искусство – СПб, 2004. – С. 320 – 333.
3. Лотман Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Лотман Ю. М. // О русской литературе. – Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2005. – С. 621 – 659.
4. Лотман Ю. М. Образы природных стихий в русской литературе / Лотман Ю. М. // Пушкин. – Санкт-Петербург: Искусство – СПб, 2005. – С. 814 – 820.
5. Распутин В. Изба / В. Распутин. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://thelibrary.ru/books/rasputin_valentin_grigorevich/izba-read.html

АННОТАЦИЯ

Волосевич Л. В. Образ пространства и его значение в повести В. Распутина «Имба»

Автор анализирует пространство повести В. Распутина «Имба». Оно состоит из трех основных частей: пространства Сибири, деревни Криволицкой и избы главной героини Агафьи. Пространство повести построено на противопоставлении пространства, с одной стороны, Сибири, деревни Криволицкой, а с другой стороны, образа леспрохоза. Так выстраивается антитеза, связанная с мотивами миропорядка, красоты, традиции, жизни и искусственного порядка, разрушения, смерти. Первая часть антитезы несет смысл взаимосвязи окружающего миропорядка и человека в нем. Вторая часть антитезы несет мысль о разрушении жизни при отчуждении человека от окружающего мира. Главным компонентом сибирского пространства и символом жизни является река Ангара.

Ключевые слова: пространство, мотив, образ.

SUMMARY

Volosevich L. V. The image of space and its meaning in the story «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin

The author analyzes the space of V. Rasputin's story «The Log Hut» («Izba»). It consists of three main parts: the space of Siberia, the village of Krivolutsкая and the log hut of the protagonist Agafia. The space of the story is based on the opposition of the space of Siberia,

the village of Krivolutsкая, on the one hand, and the image of the forestry enterprise on the other hand. So an antithesis is formed. It is connected with the motives of the world order, beauty, tradition, life and artificial order, destruction, death. The first part of the antithesis bears the connotation of the surrounding world order and the person in it. The second part of the antithesis carries the thought of destroying life when a person is alienated from the world around him. The main component of the Siberian space and the symbol of life is the Angara River.

Key words: space, motive, image.

*И.С. Святобаченко
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 82.0

ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ МЕТАФИЗИЧЕСКИХ И РЕАЛЬНЫХ ПЛОСКОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

Творчество Валентина Распутина характеризуется особо трепетным отношением к истории русского народа, его культуре. Но культуре не материальной, а к той моральности, духовным скрепам, которыми руководствовались наши предки многие и многие столетия. Поэтому и произведения писателя кажутся такими, будто пришли к нам из глубокой древности, похожие на народные пересказы и легенды не только манерой повествования, но и наивной, даже первобытной, верой в неразрывную связь человека и природы, в то, что не только у людей, но и у всего сущего есть душа и чувства, мистицизмом. Человек в произведениях В. Распутина является частью того места, где он родился и вырос, и как только он покидает эти места (по воле судьбы или по собственному желанию), меняется не только он, меняется и всё, что его окружало. Природа и человек будто «синхронизируются», при этом изменения в самом человеке тем пагубнее, чем дальше он отходит от родных мест как физически, так и духовно. Проблема сохранения морально правильных ориентиров посвящено и произведение писателя «Изба».

С первых же строк становится понятным, что автор не делит окружающий мир на живое и неживое, всё, по его мнению, имеет душу, особенно изба – место, где происходят все жизненно важные события Агафьи (а ведь изба – символ домашнего очага, известный в русской культуре ещё с давних времён). В процессе прочтения рассказа обращает на себя внимание тот

факт, что характеристики, которые Распутин даёт людям, по семантике больше напоминают характеристику предметов, а вещи приобретают черты людей. Создаётся впечатление, что люди «опредмечиваются», потому что утратили свои корни, то, что для них было важным – родную деревню. Плоскость «одушевлённости», живого предоставляется тому, что осталось хранить традиции и воспоминания – избе, деревне, домашней утвари. Происходит будто замена, взаимообмен между материальным миром и миром людей, и этот процесс не лишён мистицизма, присущего славянскому мировоззрению в целом. Таким образом, проблема народной памяти приобретает метафизический подтекст. Именно спецификой изображения реального мира и явлений, связанных с духовным аспектом жизни, их взаимодействия обусловлена **актуальность** данной статьи.

Объект нашего исследования – рассказ Валентина Распутина «Изба», **предмет** – особенности отображения взаимодействия одушевлённого / неодушевлённого в произведении. **Цель** работы – исследовать лингвистические, стилистические и образные особенности интерференции метафизического и реального в произведении В. Распутина «Изба». Данная цель определяет следующие задачи исследования:

- определить тенденции описания реального и метафизического миров в произведении «Изба»;
- описать языковые, стилистические и образные средства отображения взаимозамены и взаимодействия мира людей и мира предметов / явлений;
- детерминировать место названного средства образотворчества в композиции произведения.

В рассказе можно заметить параллель в описании главной героини, Агафьи и избы, а иногда даже их абсолютную схожесть: *Вся в хозяйку. Хвалится на всю округу, а её, безголоую, бескрышую, во все дыры мочит*; однако изба уже в начале описывается с помощью слов, более подходящих для описания человека: *... оставалось что-то в её поставе такое, что не позволяло назвать её избёнкой, ...изба держала достоинство и стояла высоконоко и подобранно*, а фраза *постарела до дряхлости* и эта изба с *двумя маленькими окнами* некоторым образом ассоциируется с фразой «постарела женщина с двумя маленькими детьми...». В то же время самой Агафье приписываются характеристики, семантически подходящие для описания неодушевлённого: *... Агафья рано потускнела и состарилась, ...голос заскрипел*. Более того, в первых абзацах произведения Агафья представляется нам уже не живым человеком, а душой, которая неусыпно следит

за избой: *Считалось, что за избой доглядывает сама хозяйка, старуха Агафья, что это она и не позволила никому надолго поселиться в своей хоромине*, функцию бестелесного хранителя самого ценного для неё берёт на себя сама Агафья: *Ничё, я сама буду домовым*. Автор изначально настраивает читателя на подмену реального мира миром метафизическим, где души контролируют всё, что происходит с живыми. Фактически, писатель поместил душу Агафьи в избу как в некий хрупкий сосуд, который нужно беречь. Трепетное отношение автор выносит из традиционного восприятия славянами Дома как одной из главных ценностей, которую оберегали, с которой связывали жизнь. Не зря Распутин пишет в рассказе: *Можно сказать, что зачали её голубушку* [избу – И. С.], *оставалось выносить да родить*. Именно благодаря такому пониманию Дома (которое закреплено у нас на подсознательном уровне благодаря памяти народа) образ избы с человеческими характеристиками воспринимается не как некое химерное образование, а, наоборот, становится ближе, роднее и понятнее. По нашему мнению, писатель взял именно такой ракурс повествования этой истории, поскольку и проблема, которой посвящено произведение, является духовной, её невозможно полностью раскрыть посредством физических образов.

О дуализме описываемого говорит сам Распутин в своём произведении, разделяя события и явления на духовные и физические: *Баба в ней тянулась к Савелию, к его спокойному и красивому нраву, к сильным и умелым рукам, а неуступчивая, тоскующая по чему-то другому душа тянула к разрыву*, причём физическое, плотское воспринимается как нечто приземлённое, а душа – субстанция, требующая других высот, с более высокими чаяниями. В таком восприятии данных явлений сказывается христианская традиция деления на плотское (греховное) и духовное (святое).

Собственно, сдвиг в семантическом поле характеристик одушевлённого / неодушевлённого, людей / животных касается не только образов Агафьи и Избы (хотя они и являются ключевыми в разработке концепции произведения), но и всего, что описывается в произведении. Так, о ребятишках в деревне автор пишет: *...не табунились раньше, а теперь и некому табуниться*; и в этом же предложении контрастно – *...деревня перестала рожать*. В то же время встречаем такие фразы относительно животных: *...перед коровой уже стыдно*, [корова – И. С.] *набычилась, в характер упёрлась и никак, осердилась на меня*. Создаётся впечатление, что автор перестаёт видеть в людях людей, приписывая им действия и свойства животных, а вот тому, что остаётся неизменным, дарует

жизнь и душу. В чём причина такого нестандартного подхода? На наш взгляд, основанием для разделения на одушевлённое и неодушевлённое у Распутина служит не лингвистическая и когнитивная традиции, а моральная составляющая: как только человек нивелирует всё, чего достигли его предки, всё, чем они гордились и ради чего жили, он утрачивает душу; а без души – это уже не человек. Но и характеристики предметов писатель детям тоже пока не даёт, наверное, потому что у них ещё есть время исправиться и вспомнить всё, что действительно важно. С другой стороны, автор в произведении намекает и на то, что людей он характеризует как животных в связи с непростыми условиями жизни того времени: – *Ты научись стоячи спать, – подхватил он. – Научись-ка! Как кобыла, которую не распрягают. Или того лутшие – на ходу!*

Характеристики одушевлённого применяются автором не только относительно конкретных предметов, но и абстрактных понятий: *Из глубокой старины пришли они, эти слова, а всё никак в прошлое не отойдут. Всё к каждой вдовушке подсвываются; Да и печаль-то какая! неохватно-спокойная, проникновенная, нежная*, в чём проявляется фольклорная традиция русского народа.

Олицетворение в произведении является ведущим, определяющим смысловую структуру рассказа, приёмом. Причём олицетворение в данном случае следует рассматривать и со стилистической точки зрения, когда неживому приписываются черты и характеристики живого; но и как слово в его обобщённом значении, синонимом которому является слово «воплощение», ведь изба – воплощение Агафьи, её душевных порывов и чаяний.

Особым миром, миром между людьми и предметами, является мир душ, о котором Распутин также упоминает: *... запустение приятно грело душу, навело покой и окунало в сладкую и даже уводящую задумчивость, в которой неслышно и согласно беседуют одни только души*. Как видим, души также наделяются человеческими характеристиками, ведь они чисты и не обременены налётом быта и прагматизма.

Показательным является подбор возрастных групп героев: Агафья, Савелий, старушки, которые наслаждаются уединением в Агафьином дворе – представители старшего поколения, они ещё помнят, какими должны быть ценности, поэтому и переносят так тяжело переезд на новое место; им уделяется особое место в произведении. Молодые же люди – дочь Агафьи, дети Савелия, о которых упоминается в рассказе, покинули родную деревню, но автор не достаивает их даже отдельной сюжетной линии – в них нет ничего особенного, они – одни из многих, кто предпochёл

тогда жизнь в городе жизни в селе. И ведь ни о ком из них не говорится, что они на новом месте счастливы. Символичным в этом случае является образ реки, разделяющий старую деревню и город и новое место поселения. Здесь мы также находим отображение метафизического мира. Река, как известно, является архетипом не только в славянской, но и в мировой культуре, образом, символизирующим переход из одного мира в другой, из одного состояния в другое. То, какой изображена река, определяет и то, каким будет этот переход, и то, чем он обернётся для того, кто пересекает эту реку. В произведении «Изба» река грязная и беспокойная: *...Агафья взобралась на воз, пристально и бессмысленно глядя, как с плах и брёвен стекает грязная вода, с той же бессмысленностью переводя взгляд на речку, которая никак не могла успокоиться и всё гоняла и гоняла взбученную рваную волну поперёк от берега к берегу.* В этом образе бурной реки мы также можем заметить отображение эмоционального состояния самой Агафьи, которая переезжает на новое место: в её душе тоже бурлят эмоции, и она, как «рваная волна», мечется от берега, где осталась её изба, к берегу, куда переехала вся деревня.

Автор даёт оценку происходящему с помощью подбора красноречивых названий, а также слов, вызывающих положительные или негативные ассоциации. Например, новой улице, на которой поселились «отделенцы», автор даёт название *Сбродная* (от слова «сброд», содержащего в себе негативную коннотацию), а когда писатель усиливает негативное впечатление посредством лексической комбинаторики, читателю становится понятна оценка самим Распутиным ситуации, описываемой в рассказе: *Сбродная так Сбродная, в горячке вrastания в новую жизнь никого это не задевало. Скатывалась Сбродная под горку по правому боку посёлка... и в первую же весну шальная талая вода пробилась по ней канаву.* Лексические единицы *скатывалась*, *горячка*, *шальная*, *канавы* чаще всего не вызывают положительных эмоций, тем более помещённые автором в такой контекст. Кроме того, Распутин обращает внимание на безразличие людей относительно того, что с ними происходит и как их называют, а ведь издревле доброе имя считалось у славян одним из главных достоинств. Рушится мироустройство целого великого народа, оттого и «шальная вода» пробивает в новой канаве, появляются червоточинки в душах людей. В этой ситуации также обычное, казалось бы, явление переносится из реальной плоскости в метафизическую.

Однако стоит сказать, что уже к середине произведения разительный контраст между «одушевлёнными» характеристиками предметов и понятий и «предметными»

чертами людей теряется, а названный приём проявляется лишь в те моменты, когда особенно чувствуется эмоциональное напряжение героев. К примеру, перед отъездом Савелия вновь наблюдается взаимомамена характеристик одушевлённого / неодушевлённого, человека / животного: *светила голая лампочка, столу отказано было в переезде, мирною песней посасывал чайник*, а Агафья *хрумкала и вздыхала*. Наблюдается связь описания героев с их чувствами: когда появился Савелий, Агафья вернулась к жизни, её описание с помощью характеристик предметов и животных исчезает; впрочем, малочисленными являются и традиционные, привычные характеристики, чаще называются её действия. С отъездом Савелия Агафья вновь утрачивает способность чувствовать и возвращается в состояние, в котором мы видим её до этого.

Таким образом, можно сделать вывод, что интерференция реального и метафизического миров в произведении В. Распутина «Изба» основывается на мировоззрении и верованиях славян, ценности которых провозглашаются незыблемыми самой идеей изучаемого произведения. В то же время взаимомамена и взаимодействие характеристик одушевлённого / неодушевлённого, животных / людей являются смыслообразующими, несут в себе идеологическую нагрузку в рассказе. Особенно ярко данный приём проявляется в моменты создания наибольшего эмоционального напряжения, что достигается путём создания непривычных, а подчас – и провокативных образов. В целом же образ избы можно рассматривать как метафору, в которой заключена вся индивидуальность Агафьи; фактически, всё произведение является развёрнутой метафорой, о чём говорит и его название – «Изба», хотя главную героиню-человека зовут Агафья; автор тем самым переносит фокус внимания читателя с Агафьи на Избу, которая стала смыслом её жизни, отдавая Избе роль главной героини произведения.

Лексическое, семантическое, морфемное и лингвокультурологическое исследования единиц, используемых при отображении интерференции реального и метафизического миров, представляют интерес с языковедческой точки зрения и являются **перспективной** наших дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Осмоловский М. В. Мифологический и педагогический контекст произведений В. Г. Распутина «Прощание с Матёрой» и «Изба» (нравственность и современность в творчестве Распутина) / М. В. Осмоловский [электронный ресурс] (режим доступа : <http://открытыйурок.рф/статьи/310218/>).

2. Распутин В. Г. Изба / В. Г. Распутин [электронный ресурс] (режим доступа : <http://e-libra.ru/read/124031-izba.html>).

АННОТАЦИЯ

Святобаченко И. С. Интерференция метафизических и реальных плоскостей в произведении В. Распутина «Изва»

Статья посвящена особенностям взаимодействия материального и духовного миров в проекции физической и моральной бытийности героев произведения В. Распутина «Изва». В частности, рассмотрен сдвиг категорий и взаимозамена характеристик живого / неживого в произведении как особый способ отображения душевного состояния.

Ключевые слова: метафизическая интерференция, метафора, олицетворение, проекция образа.

SUMMARY

Svyatobachenko I. S. The metaphysical and real levels interference in «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin

The article is devoted to the peculiarities of the material and the spirit worlds' interaction according to the projections of the characters' physical and moral being (in «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin). Particularly, the shift and the interchange of categories animate / inanimate are considered as the special means of state of mind reflection.

Key words: metaphysical interference, metaphor, personalization, image projection.

Л.И. Шишкина

(г. Санкт-Петербург, РФ)

УДК 811.161.1.

ОБРАЗ ДОМА В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

Рассказ «Изва» при своей публикации датирован 1999 годом – временем, когда Распутин заявил об отказе от художественного творчества и уходе в публицистику, которая давала возможность активнее выразить собственную социально-нравственную позицию в оценке перемен, происходящих в России. Поэтому его можно расценивать как своеобразное литературное завещание писателя и как итог вопросов и проблем, волновавших его с самого начала творческого пути.

Исследователями было уже неоднократно отмечено, что Жизнь, в ее неразрывном слиянии жизни человеческой и

жизни природной, берется писателем в ее «пограничном» состоянии, в момент прерыва ее естественного течения, перед лицом грядущей катастрофы. Состояние «эпистомологического разрыва» (М. Фуко) актуализировалось на рубеже тысячелетий, совпав с болезненным сломом в судьбе России, обозначившим смену культурных парадигм и переоценку системы ценностей, повлекшим размышления о ее историческом будущем. «Изба» дает наглядный пример, как в художественном произведении жизненные коллизии перерастают в обобщения, наблюдения и переживания – в символы и философские послышки.

В начале XX века немецкий философ О. Шпенглер в своей знаменитой книге «Закат Европы» (1918) представил концепцию «локальных культур» – «живых организмов», имеющих неповторимую «живую душу», расцветающих «со стихийной силой на лоне своего родного ландшафта». Создавая «портреты культур» – живых организмов на основе выявления «прасимволов» каждой из них, Шпенглер утверждал, что первичным символом всякой культуры является *пространство*. Для доисторических культурных типов таким пространством был природный ландшафт – своего рода материнское лоно культуры. Душа человека и душа природы срастаются воедино. Земля становится Матерью-землей. «Возникает глубоко прочувствованная связь между севом и зачатием, жатвой и смертью, ребенком и зерном», – пишет Шпенглер, – утверждая, что совершенным выражением данного мироощущения становится символический образ крестьянского дома, который устройством и «каждой чертой внешней формы свидетельствует о кровной связи со своим обитателем». «Крестьянский дом – это великий символ оседлости», пускающий, подобно растению, корни в собственную почву [1, с. 90-91].

В Толковом словаре В.И. Даля понятие «дом» определяется не только как «строение для житья», но как «крестьянский дом, изба» (*курсив мой – Л.Ш.*) [2, с. 407]. В данном контексте подчеркнутое незамысловатое название рассказа «Изба» обнаруживает глубинный обобщающий смысл. Так же, как в вершинном произведении Распутина «Матера» обозначала «основное течение, стрежень реки» народной жизни, в его последнем рассказе стержнем ее бытования становится изба, которая оказывается не просто местом проживания, но символом укорененности человека в материнском лоне земли и общем природном космосе.

В основе повествования лежит традиционный для распутинского творчества конфликт «природы» и «цивилизации», «города» и «земли». Многозначность текста, семантическая

нагруженность мотивных линий завязана именно на этот структурообразующий конфликт. Деревенская жизнь героини, ее окружения и ее предков, как уже отмечалось С. Семеновой, «связана с природными космическими циклами, с жизнью неба и земли, с мистерией произрастания растительной жизни, с пониманием природных явлений и тварей, – по особому формирующих душу» [3, с. 59]. Реализуя в своем творчестве универсальную культурно-цивилизационную антитезу, Распутин воспроизводит особое культурно-историческое состояние синкретизма, когда явления, относящиеся к разным областям мира, объединены единой сущностью; когда человек ощущает себя частью тотальной реальности, а мир представляется большой семьей, где люди, животные, растения, предметы – равны, в равной степени одушевлены и родственны. В данном Универсуме корова наделена способностью мыслить и чувствовать; ласточки, подобно людям, устраиваются на новом месте, лепя свое гнездо; тяжело дышит вступающая в мир зима; ветер наигрывает песню тосливыми голосами, кричат «набирающие тепло стены» и «тяжко отдыхается после топки печь».

Писатель последовательно выстраивает параллелизм человека и природы. Природа чутко отзывается на события человеческой жизни. Неистовое возведение Агафьей избы сопровождается погодой «как на заказ»: «тучное, ленивое тепло, оставшееся после лета» и гром, который «добродушно погромыхивает» и «отводит дожди в сторону» [4], – благословляют ее труд; болезнь героини обозначена «крупным и резким боем» дождя и наступлением зимы – «некстати свалилась она, некстати пошел и дождь»; гром негромко окликает Агафью, и она посылает ему слабый виноватый вздох; осенью уезжает в город Савелий, и в его опустелой избе «яростно быются об углы осенние мухи»; «под самый Покров, укрывающий землю белым саваном», накрывают Агафью в домовине белым полотном.

В точных деталях и поэтических подробностях воссоздается единый образ *Пространства* – природного мира, в котором действуют герои, неразрывно связанные с материнским лоном земли. Сакральный смысл приобретает и рожденный этим пространством образ *Дома*. Жилище – один из ключевых символов культуры – в архаической культуре, по утверждению исследователей, имеет особый семиотический статус: «дом придал миру пространственный смысл <...>. Дом отделил человека от космоса» [5, с. 8]. Вместе с тем в этом пространстве обе части целого – Дом и Космос – неразрывно слиты и не могут существовать друг без друга. Лишенное своих корней, жилище теряет сакральный смысл. Так, изба Савелия, стоявшая когда-то

«возле ручья, под двумя темными елями» и, слитая со сказочной природой, сама напоминая сказочный теремок, «сдернутая со своего родного места, от речки с ее неумолчным серебристым говорком, с поляны, которая заботливо уводила ее в свою глубину с проезжей дороги, выставляла картинкою», в общем ряду домов на голой улице, из сказочного теремка превратилась «в почерневшую обдергайку с подслеповатыми окнами», стоявшую не там, где ей предназначено природой, а «где ей было велено». Но и «уютный и величавый бор» – осиротел без нее. Распутин обращает внимание на «осиротевшие сразу ели», «на скорбную, потерявшую вид полянку. Даже речка лопотала теперь по-другому». Так же теряют свой смысл и одомашненные вещи. Вспомним, что В.И. Даль не случайно определял дом как «избу со всеми ухажаями и хозяйством». В деревенской жизни человек окружен целым миром существ и вещей – животных, бытовых и хозяйственных предметов, домашней утвари – «того неисчислимого подручья», – образующих с ним нерасторжимое единство и тем самым одушевленных. Утратившие свое предназначение конский хомут, детская зыбка, посуда и утварь у Савелия, кросны, на которых когда-то ткала Агафья, превращаются в мертвый хлам, в ветошь, «шурум-бурум», за ненадобностью сваленный в угол. Живые существа – корова, куры – оказываются ненужным бременем. «Антропогенный пейзаж», когда каждая деталь, включая человека и обжитое им пространство, становится необходимой частью единого Универсума, сменяется «энтропийным» пейзажем. Широко и безжалостно «развозюканная дорога» вместо лесной тропинки; непросыхающая стоячая канава вместо журчащего ручья; «Сбродная» улица с косо стоящими на солнцепеке домишками; грязная речка, гоняющая «взбученную, рваную волну»; неубранные клочковатые поля – таковы знаки «бездомья», остро ощущаемого персонажами рассказа.

«В архаических текстах космологического содержания создание дома относится к последним этапам творения мира, его оплотнения, придания ему устойчивой структуры» [6, с. 11], – отмечал В. Топоров. Этот смысл явно прочитывается в изображении процесса возведения избы. Строительство избы для Агафьи – «копяняющий порыв, сродни любовному», и столь же мучительный, как процесс рождения живого существа. Неимоверными усилиями она восстанавливает прежний устойчивый мир из первозданного хаоса материи, из распавшихся частей целого: вырастает в землю «оклад»-фундамент, соединяются в «одну плоть» разрозненные бревна, открываются и смотрят в мир глаза-окна, наконец, возводятся

сияющая новизной крыша и оживает сердце деревенского дома – печка. Все это воспринимается как этапы рождения живого существа и в то же время воссоздания «крестьянской вселенной».

Дом – связующее звено между человеком и природным космосом, ставший «репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека», [7, с. 65] – констатировала М. Цивьян. Дом может быть «развернут» в мир и «свернут» в человека. Показательно, что в тексте присутствуют оба мотива. С одной стороны, изба становится микрокосмом человека, обретая антропоморфный облик, а процесс ее рождения и бытования соотносится с рубежами человеческой жизни: она начинает дышать, растет, распахивает глаза-окна, «держит достоинство», дряхлеет и стареет. Самый ее внешний вид получает черты, схожие с наружностью и сущностью героини. Высокая, жилистая, с потемневшим от времени лицом, не умеющая украсить ни себя, ни собственный быт, прочно укорененная в почве, Агафья уподоблена своей собранной из потемневших бревен избе с ее ухажями и пристройками, где все «вразнобой и вразнохлыст», но зато все прочно, глубоко уходит в землю и стоит, «как крепостная стена». Воссоздание дома становится для героини вопросом ее собственного существования. Возведение избы под крышу дает Агафье надежду на продолжение жизни. А в конце дом трансформируется в домовину – деревянный долбленный гроб – последнее жилище крестьянина. «Дом строй, а домовину ладь», – напоминает народная поговорка о конечности человеческой жизни. Со смертью хозяйки уходит жизнь и из избы, которая стоит умершая, безмолвная, «наводя на живых тяжелую тоску».

С другой стороны, изба Агафьи вписана в макрокосм, являясь его центром: «изба стояла как на пупке и видно от нее было на все четыре стороны света»; – точкой, вобравшей в себя бесконечное пространство: «Мелконько, притушено мигали звезды, луна с поджатым боком устало продиралась сквозь дымную наволоку, в свинцовой неподвижности стыла Ангара. <...> лес по горе чернел остистым вытертым воротниковым опухом. А над ее, Агафьиной избой висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света». Данное описание отсылает нас к космическому лермонтовскому пейзажу, где «в небесах таинственно и чудно/ спит земля в сияньи голубом», где «ночь тиха», «и звезда с звездой говорит».

Изба организует особое ретроспективное пространство вечности, отделенное от окружающего суетного мира: «Ни гука, ни стука сюда, за невидимую стену, не пробивалось, запустение приятно грело душу, навевало покой и окунало в сладкую и

далеко уводящую задумчивость, в которой неслышно и согласно беседуют одни только души».

Если для человека хтонической культуры важнейшей формой его бытования был *дом*, то для современного человека таковой становится *город*. Уже в начале XX века многие мыслители указывали, что процесс технизации, механизации и материализации жизни отрывал человека от земли, от ритма природы, от органической жизни в единстве с растительным и животным миром. Так, О. Шпенглер, подчеркивая активную враждебность города природе («Город бросает вызов земле. Своим силуэтом он противоречит линиям природы. Он отрицает природу») [8, с. 97], – утверждал, что для русского человека, у которого глубинные архетипы сознания хранили память о корневой связи с землей, город интуитивно воспринимался как враждебное начало. Конфликт природы и цивилизации, города и земли, живой личности и каменного города наполнил трагическими мотивами литературу (прежде всего, русскую) XX века. Во второй его половине он усугубился осознанием распада традиционной народной культуры, ухода крестьянского мира, изображение которого под пером целого писательского поколения, к которому принадлежал Распутин, приобретал вид ретроспективной крестьянской утопии. В данном рассказе, как и во всех «факельных» произведениях Распутина, Дому, корнями своими уходящему в природную почву, противостоит *город* как символ современной бездуховной и бессердечной цивилизации, губительной для человека. Лишенные корней, вырванные из родной почвы, персонажи распутинского рассказа теряют себя. «Я как русалка утопленная», – говорит о себе Агафья. Савелий, поначалу представавший уверенным в себе, крепким, не истрепанным жизнью мужиком с ладной, фигурой, «ловкой и удобной», превращается в старика с больным изжелта-красным лицом, дряблым и беспокойным. Они не в состоянии освоить чуждое им городское пространство. Так, пропадает в городе дочь Агафьи, умирает, переехав в город, Савелий.

Таким образом, текст «Избы» содержит устойчивые повторяющиеся мотивы последних произведений Распутина. Тем более знаковым представляется финал рассказа. В отличие от «Прощания с Матерой», заканчивающейся трагической картиной ухода целого культурного слоя – Атлантиды народной жизни – и тревогой о том, что технократическая цивилизация, уничтожив природную стихию, принесет вместе с хаосом, сопровождающим разрушение космоса деревенской жизни, моральный хаос, опустошение человеческой души, «Изба»

завершается мыслью о несокрушимости основ национального бытия. Исковерканная, искаленная, потерявшая хозяйку, изба жива: «И в остатках этой жизни, в конечном ее убожестве уявленно дремлют и, кажется, отзовутся, если окликнуть, такое упорство, такая выносливость, встроенные здесь изначально, что нет ему никакой меры».

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 2003.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1. – М., 1978. – 700 с.
3. Семенова С. Вселенная Распутина / С. Семенова. – М.: Сов. Россия, 1987.
4. Распутин В.Г. Изба / В.Г. Распутин // <https://e-libra.ru/read/124031-izba.html>
5. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин. – Л.: Наука., 1983.
6. Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических текстов, соотносимых с концепцией «мирового дерева» / В.Н. Топоров // Труды по знаковым системам. Вып. 5. – Тарту, 1978.
7. Цивьян Т.В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) / Т.В. Цивьян // Труды по знаковым системам. Вып. 10. – Тарту, 1978.
8. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / О. Шпенглер. – М.: Мысль, 2003.

АННОТАЦИЯ

Шишкина Л. И. Образ Дома в рассказе В. Распутина «Изба»

Статья посвящена раскрытию символического смысла названия рассказа, в котором образ сельского жилища трансформируется в сакральный образ Дома как «знака» традиционной народной культуры и как связующего звена между микрокосмом человека и макрокосмом природы.

Ключевые слова: Дом, изба, пространство, традиционная культура, природа, цивилизация.

SUMMARY

Shishkina L. I. The image of the house in V. Rasputin's story «The Log Hut» («Izba»)

The article is devoted to the discovery of the symbolic name of the story, in which the image of a rural dwelling is transformed into a sacral image of the House as a sign of traditional folk culture and as a link between the microcosm of human being and macrocosm of nature.

Key words: House, izba, space, traditional culture, nature. civilization.

*Е.А. Кот
(г. Воронеж, РФ),
А.В. Фролова
(г. Воронеж, РФ)*

УДК 82.0

ОБРАЗ ДОМА В РАССКАЗАХ В. РАСПУТИНА «ИЗБА» И Б. ЕКИМОВА «КОНЕЦ СТАРОГО ДОМА»

Понятие «дом» в русской культурной традиции семантически нагружено: «Дом – жилище, убежище, область покоя и воли, независимость, неприкосновенность. Дом – очаг, семья, женщина, любовь, продолжение рода, постоянство и ритм упорядоченной жизни, «медленные труды». Дом – традиция, преемственность, отечество, нация, народ, история. Дом, «родное пепелище» – основа «самостоянья», человечности человека, «залог величия его», осмысленности и неодиоичества существования. Понятие сакральное, онтологическое, величественное и спокойное; символ единого, целостного большого бытия» [6, с. 198]. Рассматривая образ дома как определенный символ, Г. Бидерманн утверждает: «Дом становится точкой кристаллизации различных достижений цивилизации, символ самого человека, нашедшего своё прочное место во Вселенной» [2, с. 73].

Значимость образа дома в творчестве В. Распутина и Б. Екимова подчеркнута уже в названии рассказов. Вместе с тем писатели именуют его по-разному: Б. Екимов – «домом», а В. Распутин – «избой». В словаре В.И. Даля находим следующее определение «дома»: «строение для житья; в городе жилое строенье; хоромы; в деревне изба со всеми ухоями и хозяйством» [3, I, с. 479]. А «изба» – это: «(истопка, истобка, истба, изба), крестьянский дом, хата; жилой деревянный дом; жилая горница, комната, чистая (не стряпная) половина; людская или кухня, жилье для прислуги в барском дворе; стар. внутренний покой в деревянном дворце царском; стар. палата, приказ, присутственное место. Избушкой

зовут и будку, балаган, сторожку, караулку, маленькое жильё разного вида» [3, II, с. 5].

В словаре С.И. Ожегова обозначены следующие значения «дома»: «1. Жилое (или для учреждения) здание. Д. – новостройка. Каменный д. 2. Свое жильё, а также семья, люди, живущие вместе, их хозяйство» [7, с. 268]; понятие «изба» автор интерпретирует как «деревянный крестьянский дом» [7, с. 375]. С.И. Ожегов делает акцент на строительном материале: дом – каменная постройка, а изба – только деревянная. Кроме того, дом – строение как для семьи, так и для различных учреждений, а изба предназначена исключительно для жизни крестьян.

Очевидно, что понятия избы и дома сближены, могут употребляться как контекстные синонимы, но всё же изба – это более древнее понятие, старое, связанное с памятью, оно в современном обиходе практически не используется, а служит для изображения колорита эпохи или как отсылка к деревенскому локусу.

В рассказе В. Распутина изба «древняя». Ее сакральность подчеркивается моментом рождения: «Доставили листвяки, намаявшись с ними меньше, чем боялась Агафья, и в тот же вечер, не обрывая везенья, оконтурили гнездо для избы. Можно сказать, что зачали ее, голубушку, оставалось выносить да родить» [8, с. 27]. Несмотря на то что к таинству рождения причастны двое (в строении избы Агафье постоянно помогает кто-то из мужчин), все же ведущая роль принадлежит женщине, которая забыла, что такое сон, еда, бодрость, превратившись в «грубое и комковатое орудие для работы» [8, с. 34].

О.А. Барышева выдвигает мысль о «рождении» избы Агафьи как «о русском чувстве соборности»: весь поселковый мир приходит на помощь «отчаянной бабе, в одиночку собиравшей избу»: «...Один плечо подставит, другой даст совет, третий пройдётся брусочком по топору и натешет клиньев и штырей, четвёртый на ходу крикнет, чтоб звала ставить стропила, когда дойдёт до них очередь, пятый везёт мимо свежий лес и сбросит с машины с откинутым задним бортом несколько сутунков: это тебе на стояки под печку» [1, с. 110].

Рассказ В. Распутина заставляет вспомнить стихотворение «Рождество избы» (1915) Н. Клюева, лидера новокрестьянской поэзии, акцентировавшей ценности народной культуры. Н. Клюев воспринимает избу онтологически, ставит её в основу мироздания патриархальной Руси. Изба рукотворна: во главе ее созидания – «крепкогрудый плотник», «строитель-тайновидец». Определение, обращенное к плотнику («тайновидец»), не случайно: строителей считали причастными

к тайне «рождества избы», так как в результате их деятельности устанавливался «космический порядок» (А. Байбурин), осуществлялась связь дома с природой. «Плотник» выполняет и материнскую функцию – рождает избы. Слияние мужского и женского начал подчеркивает сакральный смысл творения пространства избы. Единство божественного и человеческого в процессе «рождества» избы обеспечивает слияние бытового и бытийного в ее пространстве, мифологизирует любую деталь убранства, расширяя пространство избы до «избяного космоса». Изба таким образом обретает функцию созидания и не житейский смысл.

В. Распутин тоже характеризует Агафью как творца избы: «везде ей слышался разносимый эхом свой стукоток топоров, визг пил <...> еще больше выострилась грудью вперед» [8, с. 35]. В рассказе знакова утрата Агафьей женского начала. Ярким примером тому может послужить эпизод из текста, когда сосед Савелий сватает героиню, на что она с удивлением и недоумением отвечает: «– Ой, да ты куда это заехал? Из меня какая баба! Ты че это? Ни сварить, ни обшить. Я все на бегу. Я вся на бегу, – поправились она. – Ниче не умею. Ты че-то во мне не то увидал. Я выхолостились уж не знай когда» [8, с. 24]. Утрата женского начала показана и в отношениях «мать – дитя». У Агафьи есть дочь, судьбой которой она мало интересовалась, внучка, которая не навещает бабушку, и есть изба как собственное её творение. Агафья и не нуждалась во внимании и заботе родных, она самодостаточна, привыкла жить и трудиться самостоятельно. В то же время героиня не может называться матерью, ведь мы не видим продолжения рода, она забыта родными и совершенно одинока, а после её смерти изба разрушается и не может выжить без своей хранительницы.

Избу и старуху Агафью автор характеризует как одно целое, единое и неразрывное: «...ей свыше дарованы силы «поднять» свою избы», а главное – счастье пожить в ней: «Ну и поживу ишо, – обморочно и радостно думала Агафья, соглашаясь с чем-то пахнувшим на неё с такой лёгкостью, что не осталось и следа. – Ой, да чё ж не пожить-то, ежели так!..» [1, с. 111].

Несомненно, важен и символичен мотив сна в рассказе. Агафья не может освоиться в новом доме, её терзают сны о старой избе, о воспоминаниях прошлых дней, памятных и важных для неё событиях. Часто ходит она ночевать в старый дом, где и под брошенным небом в избе тепло и уютно: «Но ночевать она по-прежнему убегала на Криволуцкую... ой, да не на ногах убегала, а лётом улетала. До упади изматывалась, но только нацелит ногу на Криволуцкую дорогу и себя не помнит, как добежит.

Возле русской печи, брошенной под небом, и разбередится, и успокоится, как на родной могилке» [8, с. 31].

Значимо сравнение дома с могилой как с местом покоя и тишины. Стоит заметить связь этих понятий даже на лексическом уровне: однокоренные слова «дом» и «домовина» – одно целое. Душа Агафьи живет по старым законам, в старом привычном доме, в родной и близкой обстановке, где могилы родных находятся в знакомом месте, где она чувствует связь с ними и поэтому отождествляет себя со своими предками, а дом – с могилой. Для Агафьи дом – это символ чего-то сакрального, святого, того, на что нужно молиться и что боготворить.

В рассказе В. Распутина изба является моделью народного мироздания. Аналогичную идею встречаем в статье Н.В. Ковтун «Иконическая христианская традиция в «Матрённом дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина», где изба является началом мироздания: «А над ее, Агафьиной избой висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света», «будто свет заструился над избой, и стала она в рост» [5, с. 24].

Изба Агафьи вписана в окружающий мир, погруженный во тьму, в пропасть саморазрушения, исчезновения: «И стала год от года ужиматься в поселке жизнь: меньше давала тайга, безрыбней становилась распухшая, замершая в бестечье Ангара, все реже стучали топоры на новостройках. А потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало» [8, с. 63]. Изба отождествляется с целой деревней, которая утрачивает свое право на существование. Так же, как и одинокая хозяйка Агафья, изба обречена на смерть. Даже её местонахождение говорит об отторжении, о непринятии избы деревенским пространством: «Заходили в ограду люди – изба стояла как на пупке, и видно от нее было на все четыре стороны света» [8, с. 63]. Дом живет хозяйкой, женщина – его держательница. Для того чтобы жить в избе Агафьи, нужно быть Агафьей, другие здесь не уживаются и уходят прочь. «Никто не ищет в доме пристанища, судьба сама «сталкивает и направляет сюда», будто готовит к долгому безблагодатному пути» [5, с. 24].

Жизнь в избе после смерти Агафьи невозможна: кто-то спивается, чьи-то семьи и вовсе распадаются: «Не слепилось гнездо в Агафьиной избе – ругались, болел парнишка <...>; Стеша давилась воздухом, не могла спать. Съехали. Въехали, не спросившись, и съехали, не поблагодарив, не прибравши за собой, как положено, хлопнув дверью... Вздохнула Агафьиная изба, прощаясь, – так тяжело и больно вздохнула, что заскрипели все ее венцы, вся ее изможденная плоть» [8, с. 60]. Другие жильцы – пьяницы Катя с Ваней – и вовсе решили покончить

с жизнью избы, в очередной раз придя в нетрезвом состоянии, разожгли печь и уснули: «Глухой ночью кто-то из них взялся растапливать печку. Растапливал тоже без памяти, печная дверца потом оказалась распахнутой. Изба загорелась. Не над тем долго судачили затем в поселке, что загорелась, а над тем, что сама же и управлялась с огнем. Полностью выгорела <...>. Катю с Ваней нашли в сенцах, едва живых... Из районной больницы они не вернулись» [8, с. 62]. Можем допустить, что люди все-таки не выжили, хотя автор об этом умалчивает.

Таким образом, изба не принимала никого, и глупая мучительная смерть Кати – этому яркий пример. Агафья встретила смерть в своей избе совершенно иначе. Можно сказать, выполнив свою миссию, она со спокойной душой отошла в мир иной: «Скончалась она со спокойным лицом. Скончалась ночью в постели, а утром разгулялся ветер и громко, внахлест бил и бил ставнем по окну, пока не обратили внимания: что ж это хозяйка-то терпит? Стали окликать ее, а она уж далеко» [8, с. 56].

Согласно житийной традиции, как отмечает Д.С. Лихачёв, кончина святого большей частью бывает мирная и тихая: святой безболезненно отходит в иной мир, и тело его после смерти издаёт благоухание. Агафья же скончалась «под самый Покров» – великий православный праздник Покрова Пресвятой Богородицы, когда православные христиане обращаются к Небесной Владычице с молитвой о защите: «Покрый нас честным Твоим покровом, и избави нас от всякого зла» [1, с. 112].

В результате изба притягивала смерть и не давала зародиться в ней новой жизни, поэтому во время пожара пришла к самоуничтожению во избежание новой беды: «Тут, в Агафьиной ограде, было над чем подумать, отсюда могло показаться, что изнашивается весь мир: таким он казался усталым, такой вытершейся была даже и радость его. Здесь можно было и вволюшку повздыхать, и столько здесь скопилось невыразимых вздыханий, что тучки на небе задерживались над этим местом и полнились ими, унося с собою жатву людских сердец» [8, с. 63]. Всё, что осталось от избы и её хозяйки, хранилось только в человеческой памяти.

Таким образом, изба Агафьи являлась воплощением сущности её хозяйки, не смогла в ней продолжаться человеческая жизнь, не приняла изба никого в своё пространство, так же как и не принимала никого в свою жизнь героиня. Поэтому Агафьиная изба стоит одна-одинешенька, открытая миру как символ незыблемости, твердости и непокорности.

В рассказе Б. Екимова «Конец старого дома» (2004) показано другое отношение к дому: он не сакрализован, а опоэтизирован.

Важно отметить, что у Б. Екимова образ дома, прежде всего, связан с пространством жизни семьи, автор не воссоздает космос деревенской жизни, как В. Распутин. Повествование обращено в настоящее время, современность, писатель стремится осмыслить жизнь нескольких поколений. Б. Екимов объединяет старый дом со всем поселением людей на хуторе, с близкими, с соседями. В рассказе нет мотива одиночества, дом густонаселен, автор пытается показать читателю настоящие отношения между людьми, теплые и добрые: «Это все соседские будни, когда прибегут за солью, за спичками, за щепоткой чая, денег занять до получки. Или позовут нашу тетю Нюру прийти и поставить банки от простуды; Алла Доценкова таблетку принесет от давления, сделает укол. По-соседски же можно на день-другой оставить ребятишек и не бояться за них: приглядят и накормят» [4, с. 367].

Л.Н. Савина и Н.Е. Тропкина вводят понятие «воспоминательного пространства» в прозе Б. Екимова, которое в большей мере наделено чертами ностальгическими. Тоску по прошлому в произведениях писателя рождает ощущение всемирного свойства людей, соединенных не столько кровным, сколько духовным родством. Главными приметами «воспоминательного» пространства, как правило, являются физиологические явления (еда, сон, продолжение рода). Описание праздничного стола у Б. Екимова выдержано в лучших классических традициях: запах, цвет, вкус воссозданы с поразительным натурализмом [9, с. 149].

Именно через призму образа самого дома автор пытается передать самое родное и дорогое, что хранится в памяти человека. Главный герой идет знакомой улицей и видит, как всё изменилось со времен его детства, когда мать была молода и полна сил, когда во дворе раздавался звонкий детский смех и шум гостей, и как быстро всё это исчезло и превратилось лишь в воспоминания: «Всё ушло: дома, сараи, заборы, – всё отступило. Осталась лишь белым цветом одетая улица, до самого края, где молочно-розовая дымка сомкнулась, отсвечивая ярким серебром. Там – мой старый дом, родной мой дом. А это моя улица. В отъезде, в разлуке помнится всё хорошее» [4, с. 358].

В рассказе Б. Екимова, как и в «Избе» В. Распутина, также присутствует мотив сна. Герой рассказывает о матери, которая часто видит во снах свой старый дом, любуется им, вспоминает родных сердцу людей и только светлые моменты жизни: «Видела дом наш. Нюру, и Петю, Славочку. Всех видела. Так хорошо поговорили <...> Я хочу пожить в нашем домике... Я поживу в нём. Там так хорошо: цветы, зелень, воздух...» [4, с. 359]. Для героини дом – это радужная атмосфера, спокойствие, связь с

природой. На протяжении всего рассказа Б. Екимов описывает теплую и дружескую обстановку в доме; во дворе, когда мать была молода и каждый день устраивала праздник, куда были приглашены все соседи и друзья. Это было забываемое время как для матери, так и для сына, чье детство прошло в гармонии с окружающим миром, где все были свои: «Старый наш дом в свою пору был огромным, размахнувшись на добрый десяток подворий от Чеботаревых, где жили тетя Феня, сын ее Флегонт, дочь Рая, до Марочкиных, они же Коротковы: баба Поля, Маруся да Митя. Афонины, а потом – Доценковы, Грибановы: бабка Лена да дочь ее Шура, у той сыновья Володя, Сашка, тетка Фая, мужик у нее был хорошим столяром, шумливая тетка Таня Мирошкина с дочерьми да сыном Шуркой, Кузьмич с теткой Фросею <...>. Считай, целое селенье. И все – свои» [4, с. 364]. Становится понятно, что дом метонимически замещает собой всю деревню.

У Б. Екимова дом – это место притяжения людей, многолюдность, уют, продолжение рода. В отличие от В. Распутина, он не уничтожает дом, не приводит его к саморазрушению, в нем будет продолжаться жизнь и храниться память, всё будет по-другому, но будет. У дома остаются наследники – дети, внуки, поэтому жизнь будет идти своим чередом.

В рассказе Б. Екимова также упоминается мотив пожара. Беды удалось избежать, видно, сам Бог уберег дом от такой напасти: «Старый дом наш чуть не сгорел прошлой осенью. На деревянном столике в красном углу, перед иконами, я зажег свечку и, забыв о ней, уехал, сначала на кладбище, а потом на поминки, спеша. Вспомнил о свечке лишь к вечеру. Приехал, поглядел: стоит дом. Свеча, догорев, потухла, не тронув деревянной столешницы. Видно, не судьба». Данный эпизод подсказывает, что в доме царит только добро, свет и святость, всё то, что дает и оберегает Всевышний в человеке. Исходя из этого сразу же можно определить положительную энергетику дома, совсем противоположную Агафьиной избе. Этот дом связан только с хорошими воспоминаниями и людьми, он навевает светлую грусть и помнит только счастливые моменты.

«Конец старого дома» Б. Екимов связывает с изменением времени, наложившего отпечаток на облик дома: «Нынче все по-иному: никаких огородных перелазов, калиток. Глухие заборы, железные сетки. И соседство иное» [4, с. 367]. О нравственных потерях сегодняшней жизни свидетельствует изменившийся характер соседства. В эпизоде воровства героя больше всего поражает то, что новые соседи видели свет в окнах и, понимая, что хозяева приехать не могли, не пришли узнать, в чем дело. Эта ситуация была невозможна несколько лет назад: «Шли

годы, времена менялись. Слышал я, что стали обворовывать пустующие зимой дома. Меня не трогали десять лет. Но нынче, видно, и впрямь другая пора. Вот тогда я и понял, что старому веку пришел конец и старого дома теперь уже нет, осталась лишь память» [4, с. 363].

Несмотря на незначительный разрыв во времени создания произведений («Изба» – 1998 год, «Конец старого дома» – 2004 год), очевидны разные авторские стратегии. В. Распутин онтологизирует избу, одушевляет её и обрекает на гибель. Судьба Агафьи и ее дома олицетворяют утраченный космос деревенской жизни, становятся памятником её бытия. Б. Екимов в рассказе «Конец старого дома» не мифологизирует пространство дома, а изображает повседневную жизнь, современность. Фиксируя перемены в деревенском укладе, писатель не оплакивает его, а ждет, каким будет будущее, исходит из идеи доверия жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барышева О. А. Мотивы агиографической литературы в рассказе В. Г. Распутина «Изба». – Кострома: Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – № 3. – 2008. – С. 109–113.
2. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: пер. с нем. / общ. ред. и предисл. И. С. Свенцицкой. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
3. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / авт.-сост. В. И. Даль. – 2-е изд. – СПб.: Типография М. О. Вольфа, 1880–1882.
4. Екимов Б. П. Родительская суббота (рассказы разных лет) / Б. П. Екимов // Роман-газета. – 2006. – № 15. – 526 с.
5. Ковтун Н. В. Иконическая христианская традиция в «Матрёнином дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: Проблема авторского диалога. – Красноярск: Филологический класс. – № 3. – 2013. – С. 17–25.
6. Непомнящий В. С. Поэзия и судьба / В. С. Непомнящий. – М.: Сов. писатель, 1987. – 390 с.
7. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка: Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. – 28-е изд., перераб. – М.: ООО «Издательство Мир и Образование»: ООО «Издательство Оникс», 2012. – 1376 с.
8. Распутин В. Г. Изба. – Иркутск, 1999. – 64 с.
9. Савина Л. Н., Тропкина Н. Е. Пространство дома в поэзии Н. Рубцова и прозе Б. Екимова. – Волгоград: Известия ВГПУ, 2009. – С. 147–150.

АННОТАЦИЯ

Кот Е. А., Фролова А. В. Образ дома в рассказах В. Распутина «Изба» и Б. Екимова «Конец старого дома»

Аналитическим материалом для настоящей статьи послужили рассказы Валентина Распутина «Изба» и Бориса Екимова «Конец старого дома». Оба писателя обращаются к образу дома, но реализуют при этом разные авторские стратегии.

Ключевые слова: Валентин Распутин, Борис Екимов, образ дома, авторская стратегия.

SUMMARY

Kot E. F., Frolova A. V. The image of the house in the stories «The Log Hut» («Изба») of V. Rasputin and «The End of the Old House» of B. Yekimov

The analytical material for this article was the stories «The Log Hut» («Изба») of Valentin Rasputin and «The End of the Old House» of Boris Yekimov. Both writers turn to the image of the house, but implement different authorial strategies.

Key words: Valentin Rasputin, Boris Yekimov, the image of the house, the author's strategy.

*О.В. Жарикова
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 371.32:821.161.1

«ЖИТИЕ АГАФЬИ»: МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО РАССКАЗУ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

Сегодня как никогда актуален вопрос о том, что читает подрастающее поколение, для чего и как. Психологи акцентируют внимание на оценке всякой книги с точки зрения главного критерия: «мыслящей, страдающей человеческой личности». Личность эта человеческая живет в определенных исторических условиях, и характер ее определяет, «для чего, что и как читать» конкретному человеку.

Чтение – это главное умение человека в жизни, без которого он не может постичь окружающий мир. Научить читать детей, конечно же, трудно. Но еще труднее научить их полюбить чтение.

Выдающийся советский педагог В. А. Сухомлинский писал: «Одной из истин моей педагогической веры является безграничная вера в воспитательную силу книги. Школа – это

прежде всего книга... Книга – это могучее оружие, без нее я был бы немым или косноязычным; я не мог бы сказать юному сердцу и сотой доли того, что ему надо сказать и что я говорю. Умная, вдохновенная книга нередко решает судьбу человека». Внеклассное чтение служит прекрасным средством воспитания: развивает желание учиться, много знать и уметь, приобщает детей к высоким подвигам борцов за свободу народа, за определённые идеалы, формирует общественное, гражданское самосознание детей.

Современная программа определяет круг знаний и умений учащихся в области внеклассного чтения: знание лучших произведений детских писателей начала XX века и советского периода, умение правильно оценить самостоятельно прочитанные книги, навык ориентирования по каталожным карточкам, умение выбрать нужный материал, вести читательский дневник и т. д.

Умения и навыки общения с книгой формируются «ступенчато», качественно усложняясь от класса к классу. Это сказывается и в выборе книг (тематика, жанры, язык, размеры книг), и в интересе к их авторам, и в пользовании аппаратом книги (обложка» титульный лист, оглавление, предисловие, иллюстрации и пр.), в ведении записей. Школа сообщает каждому учащемуся определенный минимум читательских умений и навыков, необходимых в жизни. Внедряется методика чтения – рассматривание книги.

Учителю надо помнить – нельзя тормозить у детей реализацию умения читать книгу, самостоятельно разговаривать с книгой-собеседником, которая их интересует. Надо научить детей думать над книгой, предугадывая события, о которых говорится в тексте. Тогда они захотят и учиться читать, и читать.

Большую роль в повышении читательского интереса играют **внеурочные занятия по внеклассному чтению.**

Внеклассное чтение призвано продолжать совершенствование подготовки учащихся к самостоятельному выбору и чтению книг, т. е. формированию у детей правильной читательской деятельности (умения и привычки думать над книгой до чтения, в процессе чтения и после чтения), читательского кругозора (его широты, глубины, упорядоченности) и отношения к книге как к общественной ценности.

В современной школе выделяются два типа урока чтения: урок литературного чтения и урок читательской самостоятельности (так называемого внеклассного чтения). **Литературное чтение** тесно связано с уроками внеклассного чтения. **Внеклассное чтение** в образовательной школе является обязательной частью подготовки детей к самостоятельному чтению.

Цель внеклассного чтения – это прежде всего знакомство учащихся с той литературой, которая входит в круг чтения современного школьника, сформировать интерес к книге, умения и навыки работы с ней, воспитать положительное отношение к самостоятельному чтению. Основной формой работы с детской книгой являются **уроки внеклассного чтения**.

С одной стороны, это относительно свободные уроки, на которых развиваются читательские интересы, кругозор учащихся, их эстетические чувства, восприятие художественных образов, их воображение и творчество. С другой стороны, на этих уроках выполняются определенные программные требования, формируются умения и навыки, необходимые активному читателю.

Уроки внеклассного чтения должны быть увлекательны, стать праздниками книги, школьники ждут их с нетерпением, готовятся к ним. Поскольку уроки внеклассного чтения призваны развивать учеников, воспитывать в них активность, то структура уроков чрезвычайно разнообразна, не подчиняется какой-либо схеме. Каждый урок – творчество учителя и учащихся, и чем большего разнообразия, чем большей живости и гибкости удастся добиться на этих уроках, тем больше успехов достигает учитель со своим классом.

Внеклассное чтение развивается в тесной связи с классным. Уроки классного чтения формируют навык чтения, совершенно необходимый для внеклассного чтения, учат понимать читаемое произведение, обогащают словарь, прививают любовь к чтению, к книге. В свою очередь внеклассное чтение, как более интересная, увлекательная деятельность, повышает интерес к чтению вообще и к урокам классного чтения, расширяет кругозор детей, дает материал для сопоставлений – для связи классного чтения с внеклассным. Уроки внеклассного чтения имеют собственную специфику и принципиально отличаются от уроков обычного классного чтения! На них решаются иные задачи.

В целом классное чтение – это средство подготовки к жизни, а внеклассное чтение – сама жизнь. При таком взгляде внеклассное чтение перестает выступать в роли чего-то побочного, вспомогательного и превращается в важнейшее дело школы – дело перспективное, жизненно необходимое.

На каждом уроке проводится учет того, что учащиеся читали самостоятельно. Учитель создает на уроке такую ситуацию, в которой происходит взаимный обмен мнениями, продолжающийся и вне урока. На уроке воспитывается у школьников потребность поделиться с товарищами своими мнениями о прочитанных книгах.

Из произведений Распутина, созданных в 90-е, во многом кризисные годы, выделяется рассказ «Изба». Он занимает особое место в творчестве писателя, поэтому для дополнительного, внеклассного прочтения предлагается именно этот рассказ. В творчестве В. Распутина нашла отражение острейшая проблема конца XX века: разрушение природы и нравственности под воздействием цивилизации. Писатель задается вопросами о смысле жизни, о соотношении нравственности и прогресса, о смерти и бессмертии. И о том, что делает человека человеком: о мужестве и достоинстве, о терпении и вере. В. Распутин создает образы русских женщин, носительниц нравственных ценностей народа, его философского мироощущения, развивающих и обогащающих образ сельской праведницы. Произведения его потрясают пронзительной искренностью, трагизмом и исповедальностью, именно это является актуальным для рассмотрения на уроках литературы в современной школе.

Рассмотрим подробнее урок внеклассного чтения для учащихся 11 классов образовательной школы по творчеству Валентина Распутина, который представляет в программе писателей-деревенщиков.

По программе изучаются повести В. Распутина: «Последний срок», «Прощание с Матёрой», «Живи и помни» (одно произведение на выбор), а для внеклассного чтения выбран особый рассказ писателя, который заставляет задуматься над многими вопросами современной жизни – рассказ «Изба», написанный в 1999 году.

Главная героиня рассказа – Агафья. Она родилась задолго до войны в деревне Криволуцкая. Агафья вышла замуж. Родила дочь Ольгу, замужем была полтора года. Муж её погиб в армии ещё до войны, а дочь спилась в городе. До строительства ГЭС и затопления Агафья жила в деревне Криволуцкая, но из-за затопления ей пришлось переехать в другое место.

И она заново подняла свой дом по брёвнышку. Ей помогли Савелий и другие жители деревни. В ноябре она переехала и прожила в своей избе ещё 19 лет. От боли и от тяжелой работы Агафья рано потускнела и состарилась. Пенсию она получала 24 рубля в месяц. Агафья отправляла накопленные деньги дочери в город, пока та была жива. А после смерти Агафьи жители деревни приходили к её избе посидеть, подумать, спросить совета, будто Агафья была жива.

ТЕМА УРОКА: «Житие Агафьи» в рассказе В. Распутина
«Изба»

Цель урока: сформировать читательскую культуру школьников

Задачи урока:

Обучающая: раскрыть образ Агафьи в рассказе В. Распутина «Изба и показать её «житие»;

Развивающая: развивать навыки анализа эпического произведения, развивать умение выражать собственное мнение по теме высказывания, развивать творческие способности и ассоциативное мышление учащихся, развивать умения и навыки самостоятельной исследовательской работы;

Воспитательная: прививать устойчивые ценностные ориентации.

Тип урока: урок-размышление;

Форма урока: урок-беседа;

Метод: эвристический;

Приёмы: слово учителя, беседа, анализ текста, мозговая атака, составление синквейна.

Оборудование урока: портрет В. Распутина; выставка изданий В. Распутина; мультимедийный проектор; экран; компьютер.

Написать бы вещь светлую...

В. Распутин

Ход урока:

1. Оргмомент.

2. Вступительное слово учителя.

Валентина Распутина по праву можно назвать истинно народным писателем. Его судьба тесно связана с судьбой Родины, судьбой народа. Распутин – это совесть нашего времени.

Парадокс Распутина состоит в том, что его писательской темой, его болью, его жизненной задачей стало разоблачение истоков безнравственности, а героями его стали, наоборот, люди исключительно высокой нравственности.

3. Актуализация полученных знаний.

Учитель: Наш урок посвящен рассказу Валентина Распутина «Изба». С биографией писателя вы познакомились на классном часе. А сегодня урок внеклассного чтения, готовясь к которому вы должны были внимательно прочитать рассказ В. Г. Распутина «Изба» и быть готовыми к беседе, к обдумыванию тех проблем, которые затрагивает автор в этом произведении.

4. Работа над эпиграфом к уроку.

А теперь обратимся к эпиграфу: Написать бы вещь светлую... (В. Распутин).

– Подумайте, почему именно эти слова подобраны в качестве эпиграфа к нашему уроку?

5. Фронтальная беседа.

– Кто такая Агафья? О каких событиях из её жизни рассказывает писатель?

– Каков характер Агафьи? Что вас в нем привлекает или кажется вам достойным внимания? (*Жизнь Агафьи разделилась на две неравные половинки: до затопления и после затопления*).

– Рассказ В. Г. Распутина называется «Изба». Какие ассоциации вызвало у вас это слово?

– Как вы думаете, почему автор не вынес в название произведения имя героини?

(*Давайте обратимся сейчас к таблице и обсудим её содержание: Житие Избы и Агафьи*).

6. Сообщение учащегося о строительстве Братской ГЭС.

(*Братская гидроэлектростанция – одна из крупнейших ныне действующих ГЭС России и всего мира. Построена на реке Ангара, в Сибири (Иркутская область). Но кроме всего прочего, Братская ГЭС – это одна из крупнейших всесоюзныхстроек, в которой принимало участие огромное количество людей. Стройки, которая изменила тысячи жизней. Строительство началось в декабре 1954 и закончилось в 1967 году. За это время была построена основная часть плотины, длиной почти километр и высотой 125 метров, огромное здание ГЭС, а также вспомогательные береговые бетонные и земляные плотины. Кроме всего прочего, был возведён целый город Братск (в наше время город, тогда ещё крупный посёлок, возведённый для строителей). В ходе заполнения Братского водохранилища было затоплено более 100 деревень и не менее 70 хозяйственно освоенных островов. Нередко население 10-15 деревень, расположенных по берегам Ангары, переселяли в одно место. Самый крупный посёлок, Усть-Уда, был перенесен на 35 километров. Трагедии «Ангарской Атлантиды» посвящено произведение Валентина Распутина «Прощание с Матёрой».*)

7. Фронтальная беседа.

– В каком положении находилась Агафья к моменту переселения?

– Как переселялась Агафья? (чтение отрывка «Болезнь Агафьи»)

– Помогал ли кто-нибудь Агафье? (работа с отрывками из текста) (*В то время люди в деревне ещё жили общей жизнью, помогали друг другу*).

– Вспомните, как Агафья сложила печь.

(Итак, Агафья воздвигла свою избу в течение трёх месяцев и прожила в ней ещё 19 лет. Она умерла где-то в середине 70-х. Таким образом, жизнь Агафьи – это прошлое).

– А как представлено в рассказе **настоящее**? Ведь именно с него начинается рассказ. (*Чтение начала рассказа – описания избы после смерти Агафьи. Здесь ключевое слово «нежить»*).

– Кто жил в избе Агафьи после её смерти?

– Чем эти люди отличаются от Агафьи в укладе жизни?

8. Анализ эпизода рассказа.

– Давайте обсудим историю с пожаром. О каких ещё мистических событиях идет речь в рассказе?

– Как сохраняется память об Агафье в деревне в настоящее время?

– Что ещё вы можете сказать о жизни деревни в настоящее время? Каково отношение к ней автора? (*Рассказ грустный, печальный*).

– Есть ли в рассказе другие женские образы, похожие на Агафью?

– А есть ли в рассказе выход к **будущему**?

9. Чтение отрывка из текста.

Давайте прочитаем концовку рассказа. (*Рассказ имеет открытый финал*).

– А почему рассказ называется «Изба»? Кто старше, Агафья или изба?

(Таким образом, мы убедились с вами, что в рассказе представлены прошлое, настоящее и будущее деревни, а значит, и России).

Давайте **окончательно сформулируем тему урока: «Рассказ «Изба» – метафорическое осмысление прошлого, настоящего и будущего России».**

10. Мозговая атака.

Постановка проблемного вопроса: **Можно ли Агафью считать праведницей?**

(Думаю, такие люди, как Агафья, могут добиться в жизни многого. Её жизнь сосредоточилась на строительстве избы. Изба стала для неё всем. Она работала и упорством добилась своего).

11. Составление синквейна «Житие».

Синквейн представляет собой составление стихотворения, состоящего из 5 строк. При этом написание каждой из них подчинено определенным принципам, правилам.

Житие

древнерусская, исконнорусская
рассказывает, повествует, представляет

древнерусская литература
повествование о жизни святого.

Вместе приходим к выводу: жизнь Агафьи можно назвать «житием», потому что она терпеливо и мужественно переносила все трудности, не роптала на жизнь и всю жизнь трудилась и старалась помочь другим.

12. Подведение итогов работы на уроке.

Таким образом, подводя итог урока, всё же хочется надеяться, что в нашей многострадальной России дремлют в народе неиссякаемые силы и что будет жизнь гораздо лучше, чем сейчас. Распутин хотел бы написать о хорошем, но он не может, потому что этого у нас ещё нет...

13. Домашнее задание: Написать сочинение: «Житие Агафьи».

Рассказ Распутина заставляет задуматься над многими вопросами современной жизни: зачем живёт человек, в чём причина нравственной деградации людей и что делать, чтобы устранить эти явления? Поэтому произведения Распутина ещё долго не утратят своей актуальности и будут волновать не одно поколение читателей. Поэтому мы и предлагаем выносить подобные произведения для анализа и обсуждения на таких уроках внеклассного чтения в средней школе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Распутин В. Г. Изба // Наш современник. – 1999. – № 1. – С. 3-20.
2. Уроки внеклассного чтения [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://prezentacya.ru/publ/uroki_vneklassnogo_chtenija/34-1-0-58

АННОТАЦИЯ

Жарикова О. В. «Житие Агафьи»: материалы к уроку внеклассного чтения по рассказу В. Распутина «Изба»

В работе рассматривается роль внеурочных занятий по внеклассному чтению в повышении читательского интереса школьников. На примере рассказа В. Распутина «Изба» разработан план-конспект урока внеклассного чтения для средней школы.

Ключевые слова: чтение, внеклассное чтение, житие, изба, синквейн.

SUMMARY

Zharikova O. V. «The Life of Agatha»: materials for the home-reading lesson on the story «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin

Zharikova O. V. «The Life of Agatha»: materials for the home-reading lesson on the story «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin

The article stresses the role of home reading extra-curricular activities in increasing the reader's interest of schoolchildren. The author suggests a sample outline of the home reading lesson for high school students, based on the story «The Log Hut» («Izba») by V. Rasputin.

Key words: reading, home reading, the life, log hut, cinquain.

*Л. Н. Любимцева-Наталуха
(г. Горловка, ДНР)*

УДК 821.111

**ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ РЕМЕЙК В ДРАМАТУРГИИ
Т. СТОППАРДА**

Трилогия ремейков Т. Стоппарда написана в разные годы и занимает особое место в наследии драматурга: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976) и «Гамлет Дога, Макбет Кахута» (1980). Несмотря на многочисленные исследования творчества английского драматурга (Ю. Фридштейна, В. Ряполовой, Л. Мармазовой, Е. Беляевой, Н. Л. Климовой и др.), эта трилогия не получила теоретического осмысления в отечественном литературоведении как целостный постмодернистский цикл, состоящий из ремейков разного типа.

Сфера интересов Т. Стоппарда, как одного из самых известных британских драматургов обозначенного периода, по мнению В. Е. Беляевой, может быть определена как метафизическая. Драматург бережно относится к наследию прошлого. Кроме того, художественный метод Т. Стоппарда нельзя однозначно ассоциировать с парадигмой постмодернизма, поскольку ведущий принцип философско-эстетического мировоззрения драматурга – гуманизм и морально-нравственный поиск – не характерны для указанного направления. В ремейках Т. Стоппарда деконструкции подвергаются не только произведения В. Шекспира, но и пьесы драматургов-абсурдистов, в частности С. Беккета.

В ремейке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966) Т. Стоппарда продолжается история отдельных персонажей из претекста, а именно второстепенных действующих лиц – придворных Розенкранца и Гильденстерна. Главная идея ремейкера – показать все события шекспировской пьесы в мире абсурда XX века глазами двух «маленьких» людей, чья воля

абсолютно подчинена вышестоящим силам. Т. Стоппард не исключает участие и других персонажей из претекста, к примеру, в ремейке присутствуют Клавдий, Гертруда, призрак покойного короля Гамлета, Полоний, Офелия, Лаэрт, Горацио и Фортинбрас, воин, послы и другие придворные слуги.

Пять актов претекста Т. Стоппард сокращает до трех, наполняя их многочисленными цитатами из шекспировского «Гамлета». Однако первое действие в ремейке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» начинается с события, которое принципиально не совпадает с одним из главных событий претекста. В трагедии В. Шекспира Призрак является придворным, стоящим в карауле – Бернандо, Франциско, Горацио и Марселлу, в ремейке Розенкранца и Гильденстерна ведут бессмысленную игру в орлянку.

Временные рамки в пьесе у Т. Стоппарда в какой-то степени размыты в отличие от претекста. Создается ощущение неопределенности. Герои потеряны во времени, но они, как и любой человек, надеются на позитивный исход ситуации, в которой они оказались, и верят в будущее:

«Гильденстерн. Правильно. Человек должен думать о будущем.

Розенкранц. Следовало бы.

Гильденстерн. Иметь будущее. В конце концов, человек его всегда имеет... сейчас... и сейчас... и сейчас...

Розенкранц. Без конца. Впрочем, нет, вряд ли. (Пауза.) Ты представляешь себя когда-нибудь мертвым, по-настоящему... в ящике и с крышкой сверху?» [2].

В пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» британского автора трагедия В. Шекспира «Гамлет» – это пространство, внутри которого совершается игра. Шекспировский текст (на уровне интертекста это не только «Гамлет», но и «Макбет») определяет весь хронотоп, т. е. не только пространственные, но и временные параметры пьесы (Н. Л. Климова). Ремейк позволяет драматургу через призму мировоззрения героев высказать собственное отношение к событиям современности. Его Розенкранц и Гильденстерн пытаются остаться не вовлеченными в события шекспировской трагедии, как и Т. Стоппард, не желающий иметь дело с глобальными вызовами своего времени («Вьетнамом и жилищной проблемой»).

Автор ремейка уже в названии говорит и о судьбе и о духовной сущности героев шекспировской трагедии – «мертвы».

Понимание Розенкранцем и Гильденстерном ситуации мнимого безумия Гамлета ремейкер изображает в комических диалогах, с элементами абсурда, в которых на бессмысленные вопросы персонажи дают бессмысленные ответы:

«Актёр. Почему?
Гильденстерн. А? (К Розенкранцу.) Почему?
Розенкранц. Именно.
Гильденстерн. Именно - что?
Розенкранц. Именно почему.
Гильденстерн. Что именно почему?
Розенкранц. Что?
Гильденстерн. Почему?
Розенкранц. Что почему, собственно?
Гильденстерн. Почему он безумен?
Розенкранц. Понятия не имею» [2].

К деструктивному типу относится ремейк «Гамлет Дога, Макбет Кахута» (1980). В основе пьесы лежит принцип «театр в театре», который использовал драматург и в ремейке «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Автором вводятся новые герои, которые строят сценические декорации для будущей шекспировской пьесы: Бейкр, Авель, Чарли, Изи, Догг, Леди, Фокс Мажор, Миссис Догг. Эти персонажи находятся по ту сторону кулис и занимаются подготовкой сцены к спектаклю. Пьесу условно можно разделить на два действия: подготовка к постановке и сама пьеса. Стоит отметить, что в отличие от претекста и первого ремейка, Т. Стоппард не разбивает драму на явления и акты.

В ремейке «Гамлет Догга, Макбет Кахута» Т. Стоппарда наблюдается также сходство и взаимосвязь между двумя произведениями, вынесенными в название. Это дает возможность ремейкеру высказать свои политические и эстетико-философские взгляды. В первой части произведения претекст, наполненный глубоким смыслом, превращается в пустую языковую игру на сцене. Во второй части ремейка поднимается проблема власти: толчком к обращению к тексту «Макбета» послужили события в Праге 1968 г., интерпретируемые Т. Стоппардом как узурпация власти в Чехословакии. Важную роль в рецепции ремейка выполняют фоновые знания читателей / зрителей. Прототекст ремейка включает не только исторические события современности, но и знания творчества Дж. Осборна: в пьесе присутствуют скрытые цитаты драмы «Конферансье» (1957 г.). Таким образом, в ремейках чаще всего демонстрируется креативная рецепция (термин Е. В. Абрамовских), под которой подразумевается рецепция незаконченного текста писателями и критиками.

В пьесе Т. Стоппарда отсутствуют границы между сценой, кулисами и зрительным залом, что превращает зрителей в соучастников происходящего. Театральная условность, которая создает квазиреальный мир, сознательно разрушена.

Парафрастическая рефлексия персонажей наблюдается в ремейке Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Герои многократно повторяют распоряжения относительно состояния Гамлета, разъясняя инструкции Клавдия себе и зрителям. Сцена остается сценой, благодаря чему формируется амбивалентное восприятие событий: с одной стороны, это экзистенциальная трагедия одиночества человечества, с другой – трагедия фальшива, это всего лишь театральная игра. Герои ремейка говорят на изобретенном драматурге языке «догга». К середине ремейка рецепиент погружается в атмосферу и предложенный автором язык настолько, что не воспринимает реальный. Таким образом, возникает реминисценция строительства Вавилонской башни, участники которой пытаются создать универсальный язык для коммуникации, а получают обратный результат.

Несмотря на то, что прием «театра в театре» используется Т. Стоппардом, так же, как У. Шекспиром, в ремейке возникает сам прецедентный автор, который вводит зрителя в суть дела. Стоит отметить, что именно Шекспир в качестве персонажа пьесы вместо Гамлета в одном выступлении говорит о вещах, которые произносил принц Датский на протяжении всех актов в претексте:

«ШЕКСПИР: Спасибо, что сменили.
Хоть я здесь родился и свыкся с нравами, -
Обычай этот похвальнее нарушить, чем блюсти
Ну.
Какая-то в державе датской гниль!
Быть или не быть, вот в чем вопрос.
Много в мире есть того,
Что вашей философии не снилось» [1].

Дальнейшие события претекста Т. Стоппардом очень сжаты, читатель обращает внимание на «картонность» постановки, будто бы находится за кулисами вместе с героями. Вылетают вывески, опускается луна, появляется корона, поднимаются паруса – вся пьеса состоит из меняющихся ширм. Также Т. Стоппард использует и музыкальное сопровождение для создания атмосферы, отсылающей зрителя к претексту: звуки флейты и труб, звуки лютни, шум волн, шум ветра. Стоит отметить, что «Пятнадцатиминутный Гамлет», которого ставят герои пьесы «Гамлет Догга. Макбет Кахута» принципиально не похож на пьесу, которая будет создана как самостоятельная. «Пятнадцатиминутный Гамлет» – пьеса-целтон, созданная из цитат В. Шекспира, ставших крылатыми выражениями. Смонтированные в свободной последовательности, они порождают новые смыслы. Объектом насмешки ремейкера

выступают шаблоны в рецепции творчества драматурга и сценического воплощения пьес В. Шекспира.

Третий ремейк Т. Стоппарда литературоведы называют «Пятнадцатиминутный Гамлет» или «Гамлет на четверть часа». Данный ремейк также является примером ремейка-деконструкции, в котором присутствуют лишь отдельные персонажи из претекста: Бернардо, Франциско, Клавдий, Гамлет, Призрак, Горацио и сам У. Шекспир.

Название ремейка начинает оправдывать себя, когда читатель прослеживает, как Т. Стоппард уместил в четыре реплики беседу Горацио и Гамлетом, которая в претексте занимала страниц.

Ремейкер обращает внимание читателя / зрителя на самый ключевой момент, с которого начались терзания Гамлета – на разговор с призраком, из которого принц узнает об убийстве, совершенным королем, и слышит просьбу о мести:

«**Hamlet:** Angels and ministers of grace defend us!

Something is rotten in the state of Denmark!

Alas, poor ghost.

Ghost: I am thy fathers spirit

Revenge his foul and most unnatural murder.

Hamlet: Murder?

Ghost: The serpent that did sting thy father's life.

Now ears his crown.

Hamlet: O my prophetic soul? Mine uncle? (*exist ghost. to horatio*) There are more things in heaven and earth than are dreamt of in your philosophy. (*exit Horatio*) Hereafter I shall think meet to put an antic disposition on. The time is out of joint. O cursed spite that ever I was born to set it right!» [3].

Таким образом, Т. Стоппард оставляет конец открытым. Мы не видим терзаний Гамлета, ни слышим его легендарного монолога из претекста и тяжелых сомнений. Драматург подобной концовкой показывает, что все возможно и читатель / зритель не может знать, как именно закончится эта трагедия до тех пор, пока Гамлет не сделает выбор.

Таким образом, в творчестве Т. Стоппарда «Шекспировский текст» играет важную роль – выступает одним из центральных «персональных текстов», а в трилогии на основе трагедии «Гамлет» встречаются два типа постмодернистских ремейков – деконструктивный и деструктивный.

ЛИТЕРАТУРА

1. Стоппард Т. Гамлет Дога [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/files/s/stoppard/stoppard_4.html

2. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt
3. Stoppard, T. 15 Minute Gamlet [Электронный ресурс] / Т. Стоппард. – [Режим доступа] : <http://www.fiveminute.net/forums/showthread.php?t=550>

АННОТАЦИЯ

Любимцева-Наталуха Л. Н. Постмодернистский ремейк в драматургии Т. Стоппарда

Статья посвящена исследованию ремейков в творчестве Т. Стоппарда: «Розенкранц и Гильденсрент мертвы», «Гамлет Догга. Макбет Кахута», «Пятнадцатиминутный Гамлет». Автор приходит к выводу, что это постмодернистские ремейки разных типов. Первая пьеса определяется как деструктивный ремейк, последние две – деструктивные ремейки.

Ключевые слова: постмодернистский ремейк, Т. Стоппард, деконструкция, деструкция.

SUMMARY

Lyubimtseva-Natalukha L. N. Postmodern Remake in the Dramaturgy of T. Stoppard

The article is devoted to the study of remakes in the works of T. Stoppard: «Rosencrantz and Guildenstern Are Dead», «Hamlet Dogga. Macbeth Kahuta», «Fifteen-Minute Hamlet». The author concludes that these plays are postmodern remakes of different types. The first play is defined as a destructive remake, the last two are destructive remakes.

Key words: postmodern remake, T. Stoppard, deconstruction, destruction.

ИНФОРМАЦИЯ. РЕЦЕНЗИИ. ХРОНИКА

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие в III Международном научно-практическом очно-заочном семинаре **«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе и вузе: Литература Донбасса»**, который состоится **24 марта 2018 года** в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

На семинаре планируется обмен мнениями по методике преподавания литературы Донбасса в общеобразовательной школе и в вузе, о складывающихся тенденциях в изучении творчества современных поэтов и прозаиков Донетчины и Луганщины. Для участия в работе семинара приглашаются преподаватели средних и высших учебных заведений, аспиранты, школьные учителя, представители городских департаментов образования, сотрудники научных институтов и института последиplomного образования.

К началу работы семинара планируется выпуск материалов – тезисов докладов участников.

По окончании семинара всем участникам будут выданы сертификаты.

Основные направления работы семинара:

1. Творчество писателей Донбасса в современных программах по русской литературе.
2. Вопросы методики изучения литературы Донбасса.
3. Изучение творческой биографии советских и современных писателей донецкого края на уроках литературы.
4. Теория литературы в процессе изучения прозы, поэзии и драматургии Донбасса.
5. Варианты изучения одного и того же произведения автора.
6. Переводы произведений писателей Донетчины и Луганщины.
7. Язык произведений писателей Донбасса.

Для участия в семинаре необходимо до **10 марта 2018 г.** прислать заявку по форме (Приложение 1) и тезисы (не более 2-х страниц) в формате RTF (Приложение 2).

Возможно как личное, так и заочное участие в работе семинара.

Дополнительную информацию о семинаре можно получить, связавшись с нами по электронному адресу kafitsl14@mail.ru или по телефонам: +380506100717; +380713086981 – Жарикова Ольга Владимировна.

Адрес проведения семинара: 284626, ГИИЯ, ул. Рудакова, 25, г. Горловка, ДНР.

Начало работы семинара – **в 10.00 часов** (центральный корпус, зал заседаний).

Надеемся на плодотворное сотрудничество!

Оргкомитет семинара

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

**Заявка для участия
в III Международном научно-практическом очно-заочном
семинаре**

***«Проблемы изучения и преподавания литературы в школе
и вузе: Литература Донбасса»***

(ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»)

24 марта 2018 г.

Фамилия:

Имя:

Отчество:

Учёная степень:

Научное звание:

Должность:

Место работы:

Форма участия:

Название доклада:

Страна, адрес:

Телефон:

E-mail:

В обсуждении какой из указанных проблем Вы бы хотели принять участие:

Технические требования к оформлению тезисов:

- Формат страницы: А 4.
- Объем: тезисы до 2 страниц.
- Поля: левое, верхнее, нижнее – 20 мм, правое – 15 мм.
- Шрифт: Times New Roman.
- Кегль: 14.
- Межстрочный интервал: 1.
- Абзацный отступ: 1,25 см.
- Страницы не нумеруются.
- Ссылки оформляются: [4, с. 124], первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, вторая – номер страницы; автоматические ссылки и сноски не допускаются.
- Примеры подаются курсивом.
- Текст печатается без переносов.
- Завершает публикацию ЛИТЕРАТУРА в алфавитном порядке.

Образец оформления тезисов:

*Круговая Инна Витальевна,
учитель русского языка и литературы
специализированной школы №1
с углубленным изучением иностранных языков
(г. Горловка, ДНР)*

**НАУЧНЫЙ ПРОЕКТ ИЛИ БИЛЕТ НА ВЫПУСКНОМ
ЭКЗАМЕНЕ ПО ЛИТЕРАТУРЕ**

Текст тезисов [1, с. 245].

ЛИТЕРАТУРА:

1. Бельфер М. Несколько слов об исследовательских работах школьников / М. Бельфер // Литература. – 2006. – №17. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601705>
2. Волков С. Чтобы не было скучно [Текст] / С. Волков // Литература. – 2006. – №13. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200601310>

ИНФОРМАЦИОННОЕ ПИСЬМО

Уважаемые коллеги!

Приглашаем Вас принять участие
в IV Международной очно-заочной научно-практической
конференции
«Восточнославянская филология в кросскультурном мире»
и
Международной очно-заочной научно-практической
конференции
«Русская литература в кросскультурном мире»,
которые состоятся **17-18 мая 2018 года**
в ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков».

Направления работы

IV Международной очно-заочной научно-практической
конференции
«Восточнославянская филология в кросскультурном мире»

- Славистические студии.
- Романские и германские языки в современном коммуникативном пространстве.
- Теоретические и прикладные вопросы художественного и отраслевого перевода.
- Проблемы развития мировой литературы.
- Компаративный аспект изучения национальных языков и литератур.
- Современные направления преподавания филологических дисциплин в средних и высших учебных заведениях: методология и методика.

Направления работы

Международной очно-заочной научно-практической
конференции
«Русская литература в кросскультурном мире»

Конференция организована кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения и пройдет под эгидой Фонда «Русский мир» (г. Москва, РФ) в рамках реализации гранта № 1884Гр/І-194-18 «Русская литература в Донбассе: проблемы возрождения духовного и культурного наследия русского мира»

- Русская литература в современном коммуникативном пространстве.

- Теоретические и прикладные вопросы художественного и отраслевого перевода русской литературы.
- Литература Донбасса: история и современность.
- Диалог культур: компаративный аспект изучения русской и мировой литератур.
- Современные направления преподавания русской литературы в средних и высших учебных заведениях: методология и методика.

Языки конференций: русский, украинский, английский, немецкий, французский, испанский.

Для участия в конференциях просим выслать **заявки и статьи** до **30 апреля 2018 года** на адрес ESPhConf2018@yandex.ru.

Статьи будут опубликованы в **сборниках научных трудов** «Восточнославянская филология. Языкознание» и «Восточнославянская филология. Литературоведение» (главный редактор – проф. Кочетова С.А.). С **требованиями** к оформлению статей можно ознакомиться по ссылке: <http://gifl1949.ru/index.php/institute/columns-4/item/159-правила-оформления-статей-в-сборник-научных-трудов-восточнославянская-филология-2016>.

Финансовые условия: Рассылка печатного варианта сборника авторам не планируется. Все затраты, связанные с участием в конференциях (проезд, проживание, питание), берут на себя участники конференций.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

Адрес оргкомитета конференций: ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков», ул. Рудакова, 25, г. Горловка.

Координатор: Вострцова Виктория Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода (тел. +380713031827, +380506238846).

Заявка
для участия в IV Международной очно-заочной научно-
практической конференции
«Восточнославянская филология в кросскультурном мире»
17-18 мая 2018 г.

Данные	на русском языке	на английском языке
Фамилия, имя, отчество участника		
Степень, звание		
Место работы (должность, кафедра, полное название учебного заведения, город, страна)		
Тема доклада		
Аннотация (до 500 знаков)		
Ключевые слова (до 7 слов)		
Направление конференции (например, Славистические студии)		
Форма участия в конференции (очная/заочная)		
Форма получения сборника	Печатный вариант – Да / Нет	Электронный вариант – Да / Нет
Телефон(ы) (с кодом страны и/или города)		
Электронный адрес(а)		
Необходимость в технических средствах (каких)	Да / Нет	
Дополнительная информация		

**Заявка
для участия в Международной очно-заочной научно-
практической конференции
«Русская литература в кросскультурном мире»
17-18 мая 2018 г.**

Данные	на русском языке	на английском языке
Фамилия, имя, отчество участника		
Степень, звание		
Место работы (должность, кафедра, полное название учебного заведения, город, страна)		
Тема доклада		
Аннотация (до 500 знаков)		
Ключевые слова (до 7 слов)		
Направление конференции (например, Славистические студии)		
Форма участия в конференции (очная/заочная)		
Форма получения сборника	Печатный вариант – Да / Нет	Электронный вариант – Да / Нет
Телефон(ы) (с кодом страны и/или города)		
Электронный адрес(а)		
Необходимость в технических средствах (каких)	Да / Нет	
Дополнительная информация		

**ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ
В СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ
«ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»**

Уважаемые коллеги,

приглашаем вас принять участие в создании очередных выпусков сборника научных трудов **«Восточнославянская филология»** – **«East Slavic Philology»** (серии **«Литературоведение»** и **«Языкознание»**).

Проблематика сборника включает историко-литературные и теоретические аспекты развития восточнославянских и европейских литератур в контексте функционирования мирового литературного процесса, а также синхронические и диахронические параметры существования восточнославянских и европейских языков. Сборник посвящён исследованию актуальных проблем филологии и предназначен для научных работников, специалистов-филологов, аспирантов, студентов-филологов, преподавателей литературы и языков в школе.

Научные направления издания:

10 Филологические науки

10.01 Литературоведение

10.02 Языкознание

13.00.02 Теория и методика обучения и воспитания

Рабочие языки сборника – русский, украинский, белорусский, польский, английский, французский, немецкий, испанский.

Главный редактор сборника – д. филол. н., проф. Кочетова Светлана Александровна.

Учредитель: Образовательная организация высшего профессионального образования «Горловский институт иностранных языков» Министерства образования и науки Донецкой Народной Республики.

Издание основано в 2002 году.

Периодичность издания – 4 раза в год: два раза в год выпуск каждой серии (выпуски формируются до 1 июня и до 1 декабря).

Международный стандартный номер сериального издания: ISSN 1992-9196.

Свидетельство о регистрации средства массовой информации ДНР: ААА № 000059 от 28.10.2016 г.

Включён в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ): лицензионный договор № 231-04/2016 от 19.04.2016 г.

Сборник приказом Минобрнауки ДНР от 01.11.2016 г. включён в список ВАК Минобрнауки ДНР и рекомендован как издание, публикации в котором учитываются при защите кандидатских и докторских диссертаций.

Адрес страницы в сети Интернет, где размещена бесплатная полнотекстовая версия научного издания: <http://gifl1949.ru/otdel-nauchnoj-raboty/nauchnye-izdaniya/sborniki>.

Электронная почта редакции научного издания: GIFL1949ESPh@yandex.ru.

Юридический адрес ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»: ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, д. 25.

Редакция будет благодарна тем, кто придерживается следующих правил оформления статей:

- объём – 6-12 страниц через 1,5 интервал (формат А4);
- Шрифт Times New Roman, кегль 14;
- абзац – 1,25 см; все поля – 2 см (страницы не нумеруются);
- сноски оформляются: [4, с. 124], где первая цифра – номер источника из списка используемой литературы, составленного по алфавиту, а вторая – номер страницы; автоматические сноски не допускаются. После текста статьи подаются аннотации на русском и английском языках (до 500 знаков) с названием статьи и ключевыми словами;
- примеры подаются курсивом;
- текст печатается без переносов.

Материалы, оформленные без учёта требований, не принимаются.

В редколлегию подаются: 1) по электронной почте высылается текст статьи с аннотациями, данными об авторе на русском и английском языках (ФИО, место работы, должность, учёные степень, звание, контактная информация: e-mail), сохранёнными в RTF; 2) для тех, кто не имеет учёной степени, необходима отсканированная рецензия научного руководителя или консультанта.

Редакционная коллегия сборника осуществляет рецензирование научных работ. На основании выводов рецензентов редакция вправе принять к опубликованию, направить на доработку или отклонить присланные авторами материалы.

Образец оформления текста:

А.Р. Сидорова
(г. Горловка, ДНР)

УДК 811.161.1

**РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО
ИЗУЧЕНИЯ**

Текст статьи [1, с. 418].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Шмелева Т.В. Модель речевого жанра / Т.В. Шмелёва // Жанры речи. – Саратов: Колледж, 1997. – С. 91-92.

АННОТАЦИЯ

Автор. Название статьи (на русском языке)

Текст аннотации на русском языке (до 500 печатных знаков)

Ключевые слова:

SUMMARY

Автор. Название статьи (на английском языке)

Текст аннотации на английском языке (до 500 печатных знаков)

Key words:

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Белоконь-Пожарицкая Наталья Анатольевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения, декан факультета славистики ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Большакова Алла Юрьевна – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела древнеславянских литератур Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук (ИМЛИ РАН) (г. Москва, РФ);

Волосевич Людмила Васильевна – старший преподаватель кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Вострцова Виктория Александровна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Герасименко Ирина Анатольевна – доктор филологических наук, доцент, заведующий кафедрой общего языкознания и славянских языков ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Денисов Владимир Дмитриевич – доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка Центра международных отношений Российского государственного гидрометеорологического университета (г. Санкт-Петербург, РФ);

Дмитриева Юлия Леонидовна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры общего языкознания и славянских языков ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Емельянова Елена Владимировна – кандидат педагогических наук, доцент кафедры психологии, филологии и перевода Казахско-Русского Международного университета (г. Актобе, Казахстан);

Жарикова Ольга Владимировна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;

Ивахненко Марина Николаевна – кандидат филологических наук, доцент, заведующий кафедрой зарубежной

- филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Извекова Инна Юрьевна** – аспирант кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кораблёва Наталия Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кот Елена Анатольевна** – магистрант II курса Воронежского государственного университета (г. Воронеж, РФ);
- Кочетова Светлана Александровна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кочетова Ксения Андреевна** – магистрант II курса ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Кузбаева Айгерим** – студентка Казахско-Русского Международного университета (г. Актобе, Казахстан);
- Любимцева-Наталуха Лариса Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Митрофанова Ирина Анатольевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка Санкт-Петербургского государственного университета (г. Санкт-Петербург, РФ);
- Решетарова Ирина Владимировна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Робинов Олег Юрьевич** – кандидат культурологии, старший научный сотрудник ГБУК г. Москвы «Дом Н.В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека», руководитель сектора культуры Молодёжного отдела Московской городской епархии Русской Православной Церкви, правнук скульптора С.Т. Конёнкова (г. Москва, РФ);
- Сафронова Наталья Викторовна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Святобаченко Ирина Станиславовна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры

- общего языкознания и славянских языков ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Сорокин Александр Анатольевич** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Федоров Владимир Викторович** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской литературы и теории словесности ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Федяй Эвелина Викторовна** – специалист ГПОУ «Горловский колледж городского хозяйства»;
- Филатова Виктория Алексеевна** – кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры зарубежной филологии, теории и практики перевода ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Фролова Анна Васильевна** – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX и XXI веков, теории литературы и фольклора Воронежского государственного университета (г. Воронеж, РФ);
- Чернякова Любовь Евгениевна** – магистрант II курса ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Чуванова Ольга Игоревна** – аспирант ГОУ ВПО «Донецкий национальный университет»;
- Цветова Наталья Сергеевна** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры речевой коммуникации Санкт-Петербургского государственного университета (г. Санкт-Петербург, РФ);
- Шишкина Илона Евгеньевна** – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры мировой литературы и сравнительного литературоведения ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»;
- Шишкина Лидия Ивановна** – кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии и журналистики Северо-Западного института управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (СЗИУ РАНХиГС) (г. Санкт-Петербург, РФ);
- Шорохов Алексей Алексеевич** – литератор, публицист, литературовед, секретарь Правления Союза писателей России (г. Москва, РФ).

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

- Belokon-Pozharitskaya Natalia Anatolievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies, Dean of the Faculty of Slavic Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Bolshakova Alla Yurievna** – Ph. D., leading researcher of the Department of the Old Slavic Literatures, the World Literature Institute by A. M. Gorky by the Russian Academy of Sciences (IMLI RAN) (Moscow, Russia);
- Denisov Vladimir Dmitriyevich** – Doctor of Philology, Professor, professor of the Department of the Russian Language Centre for International Relations of Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg, Russia);
- Dmitrieva Julia Leonidovna** – Candidate of Philology, instructor of the Department of General Linguistics and Slavic Languages of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Emelyanova Elena Vladimirovna** – Candidate of Pedagogy, associate professor of the Department of Psychology, Philology and Translation of Kazakh-Russian International University (Aktobe, Kazakhstan);
- Gerasimenko Irina Anatolievna** – Doctor of Philology, associate professor, Head of the Department of General Linguistics and Slavic Languages of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Zharikova Olga Vladimirovna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Ivakhnenko Marina Nikolayevna** – Candidate of Philology, associate professor, Head of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Izvekova Inna Yurievna** – postgraduate student of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

- Korableva Nataliya Vasilievna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kochetova Svetlana Aleksandrovna** – Doctor of Philology, professor, professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kochetova Kseniya Andreyevna** – Master's student of the 2nd year of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Kot Elena Anatolievna** – Master's student of the 2nd year of Voronezh State University (Voronezh, Russia);
- Kuzbaeva Aygerim** – student of Kazakh-Russian International University (Aktobe, Kazakhstan);
- Lyubimtseva-Nataluha Larisa Nikolayevna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Mitrofanova Irina Anatolievna** – Candidate of Philology, associate professor of the Department of the Russian Language of St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russia);
- Reshetarova Irina Vladimirovna** – Candidate of Philology (PhD), associate professor, associate professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Robinov Oleg Yurievich** – Candidate of Culturology, senior researcher of State Government-Financed Establishment of Culture in Moscow «N. V. Gogol House – a memorial museum and a research library»; Head of the Culture Sector of the Youth Department of Urban diocese of Moscow of Russian Orthodox Church, great grandson of the sculptor S. T. Kononov (Moscow, Russia);
- Safronova Natalia Viktorovna** – Candidate of Philology, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

- Svyatobachenko Irina Stanislavovna** – Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of General Linguistics and Slavic Languages of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Sorokin Aleksandr Anatolievich** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Tsvetova Natalia Sergeevna** – Doctor of Philology, Professor of Department of Speech Communication of St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russia);
- Volosevich Lyudmila Vasilievna** – senior lecturer of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Vostretsova Victoria Aleksandrovna** – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Fedorov Vladimir Viktorovich** – Doctor of Philology, professor, Head of the Department of History of Russian Literature and Theory of Literature of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;
- Fediay Evelina Viktorovna** – specialist of State Professional Educational Institution «Gorlovka College of Municipal Services»;
- Filatova Viktoria Alekseyevna** – Candidate of Philology, senior lecturer of the Department of Foreign Philology, Theory and Practice of Translation of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;
- Frolova Anna Vasilievna** – Candidate of Philology, associate professor of the Department of the Russian Literature of the XXth and XXIst centuries, Theory of Literature and Folklore of Voronezh State University (Voronezh, Russia);
- Cherniakova Lubov Evgenievna** – Master's student of the 2nd year of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Chuvanova Olga Igorevna – postgraduate student of State Educational Institution of Higher Professional Education «Donetsk National University»;

Shishkina Iona Evgenievna – Candidate of Philology, associate professor, associate professor of the Department of the World Literature and Comparative Literature Studies of Educational Establishment of Higher Professional Education «Gorlovka Institute for Foreign Languages»;

Shishkina Lidia Ivanovna – PhD in Philology, associate professor, professor of the Chair of Philology and Journalism of the North-West Institute of Management – branch of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (St. Petersburg, Russia);

Shorokhov Aleksey Alekseyevich – writer, publicist, literary critic, secretary of the Executive Board of Union of Writers of Russia (Moscow, Russia).

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В.Д. Денисов</i> ИЗОБРАЖЕНИЕ СОБОРА В ПРОЗЕ Н.В. ГОГОЛЯ	3
<i>С.А. Кочетова</i> ТРАДИЦИИ РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПРОЗЫ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ МИХ. ТАРКОВСКОГО «ФАРТ»)	18
<i>С.А. Кочетова, Л.Е. Чернякова</i> К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ДОН ЖУАНА В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ М. ФРИША «ДОН ЖУАН, ИЛИ ЛЮБОВЬ К ГЕОМЕТРИИ»)	28
<i>В.В. Федоров, К.А. Кочетова</i> ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В РОМАНЕ ДЖОНАТАНА ЛИТТЕЛЛА «БЛАГОВОЛИТЕЛЬНИЦЫ»	37
<i>О.Ю. Робинов</i> ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО В ТВОРЧЕСТВЕ	53
<i>С.Т. КОНЁНКОВА</i>	53
<i>И.Ю. Извекова</i> МИФОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ КАК ОСНОВА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АНТИУТОПИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	58
<i>О.И. Чуванова</i> К ПРОБЛЕМЕ КУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА: РАССКАЗ	63
<i>С. РУШДИ «УХАЖЁРЧИК» («THE COURTER»)</i>	63
 МАТЕРИАЛЫ МЕЖДУНАРОДНОГО НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОГО СЕМИНАРА «ТВОРЧЕСТВО В. РАСПУТИНА: ДУХОВНОСТЬ	71

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ТВОРЧЕСТВА В. РАСПУТИНА КАК ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНО- ПРАВСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ ЭПОХИ

<i>A. Shorokhov</i> RUSSIAN QUESTION IN VALENTIN RASPUTIN'S WORKS ON THE LAST WRITER'S TALE «IVAN'S MATHER, IVAN'S DAUGHTER» ... TO VALENTIN GRIGORIEVICH RASPUTIN'S 80th BIRTHDAY	72
<i>М.Н. Ивахненко</i> «ПОЧВЕННИКИ» И «ЗАПАДНИКИ»: В. РАСПУТИН И В. АКСЕНОВ	78

<i>А.Ю. Большакова</i> ЖИВИ И ПОМНИ: ПОЭТИКА В. РАСПУТИНА.....	86
<i>Н.С. Цветова</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОНЦЕПТ «СВЕТ» В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «В ТУ ЖЕ ЗЕМЛЮ...»	96
<i>Н.В. Сафронова</i> СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЫ В.Г. РАСПУТИНА	102
<i>А. Кузбаева, Е.В. Емельянова</i> ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСТВА В. РАСПУТИНА КАК ПУБЛИЦИСТА.....	109
<i>И.В. Решетарова</i> «ЛИСТВЕНЬ ОСТАЛСЯ НЕ СЛОМЛЕН».....	118
<i>Э.В. Федяй</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.Г. РАСПУТИНА	125
<i>Ю.Л. Дмитриева</i> ОБРАЗ БАЙКАЛА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА В. Г. РАСПУТИНА	131

ТВОРЧЕСТВО В. РАСПУТИНА В ПЕРЕВОДАХ НА ИНОСТРАННЫЕ ЯЗЫКИ

<i>В.А. Филатова</i> ВАЛЕНТИН РАСПУТИН В ВОСПРИЯТИИ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДЧИКОВ	138
<i>В.А. Вострецова</i> ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.Г. РАСПУТИНА НА ЗАНЯТИЯХ ПО ПЕРЕВОДУ	145
<i>Е.В. Емельянова</i> ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА ДИАЛЕКТНЫХ И ПРОСТОРЕЧНЫХ СЛОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. РАСПУТИНА	154

АНАЛИЗ ОДНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: РАССКАЗ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»

<i>Н.А. Белоконь-Пожарицкая</i> СВОЕОБРАЗИЕ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА АГАФЬИ В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	161
<i>Л.Н. Любимцева-Наталуха</i> ПАФОС РАССКАЗА В. РАСПУТИНА «ИЗБА».....	165
<i>И.Е. Шишкина</i> ТЕМА ПАМЯТИ В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	170

<i>Н.В. Кораблева</i> РАССКАЗ В. Г. РАСПУТИНА «ИЗБА»: КОНЦЕПТЫ И КОНТЕКСТЫ	176
<i>И.А. Митрофанова</i> РАССКАЗ В.Г. РАСПУТИНА «ИЗБА»: РЕЧЕВАЯ РАЗРАБОТКА ОБРАЗОВ РУССКОГО ТРУДОВОГО КРЕСТЬЯНСТВА	181
<i>И.А. Герасименко</i> РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ ВАЛЕНТИНА РАСПУТИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ИЗБА»)	191
<i>С.А. Кочетова</i> 199 ГОЛОС ИЗБЫ. ЗАМЕТКИ О ПОЭТИКЕ РАССКАЗА В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	199
<i>А.А. Сорокин</i> РЕАЛЬНОЕ И МИСТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ АГАФЬИ И ЕЁ ДОМА В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	204
<i>Л.В. Волосевич</i> ОБРАЗ ПРОСТРАНСТВА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ПОВЕСТИ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	209
<i>И.С. Святобаченко</i> ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ МЕТАФИЗИЧЕСКИХ И РЕАЛЬНЫХ ПЛОСКОСТЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	218
<i>Л.И. Шишкина</i> ОБРАЗ ДОМА В РАССКАЗЕ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	224
<i>Е.А. Кот, А.В. Фролова</i> ОБРАЗ ДОМА В РАССКАЗАХ В. РАСПУТИНА «ИЗБА» И Б. ЕКИМОВА «КОНЕЦ СТАРОГО ДОМА»	231
<i>О.В. Жарикова</i> «ЖИТИЕ АГАФЬИ»: МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ ВНЕКЛАССНОГО ЧТЕНИЯ ПО РАССКАЗУ В. РАСПУТИНА «ИЗБА»	239
<i>Л. Н. Любимцева-Наталуха</i> ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ РЕМЕЙК В ДРАМАТУРГИИ Т. СТОППАРДА	247
ИНФОРМАЦИЯ. РЕЦЕНЗИИ. ХРОНИКА	253
ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ В СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ «ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ»	2605
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	263
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	266

Научное издание

**ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ**

East Slavic Philology

Сборник научных трудов

Выпуск пятый (двадцать девятый)
Литературоведение

Главный редактор С. А. Кочетова
Технический редактор А. М. Калашников
Компьютерная вёрстка и макетирование
Е. С. Шалыгиной
Корректоры: Н. А. Жихарева,
О. Т. Захарова

*За содержание и достоверность фактов, цитат,
имён собственных и других сведений ответственность
несут авторы*

Подписано к изданию 31.01.2018.
Формат 60х84/16. Бумага 80 г/м².
Усл. печ. л. – 15,17. Уч.-изд. л. – 16,75.
Усл.-изд. л. – 15,57.
Тираж 300 экз. Зак. № 16/2.

Издательство ОО ВПО «Горловский институт иностранных языков»
Свидетельство о государственной регистрации субъекта
издательского дела ДК № 1342 от 29.04.2003
284626, ДНР, г. Горловка, ул. Рудакова, 25