

**Главатских Т. В. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*«Звучащая» идея в лирической миниатюре «Хрустальный звон» из книги «Затеси» (Тетрадь первая) В.П. Астафьева*

**Аннотация.** Доклад посвящен исследованию поэтики музыкальности в миниатюре первой Тетради Затесей «Хрустальный звон». Через анализ ритмики, мелодики, пространственно-временной организации автор раскрывает функцию музыкальности в интерпретации идеи миниатюры. Астафьев в своих лирических миниатюрах первой Тетради «Затесей» тонко чувствует мир, но делает он это, главным образом, через звуки, которые соединяются у него в причудливые мелодии жизни и смерти. Эта стилевая доминанта астафьевских текстов позволила сделать несколько важных выводов о художественной философии писателя, связанных с такими религиозно-философскими понятиями как Вечная женственность и софийность.

**Ключевые слова.** В.П. Астафьев, «Затеси», «Хрустальный звон», лирическая миниатюра, Вечная женственность

**Glavatskih T. V. (Yekaterinburg, USPU)**

*“Sounding” idea in lyrical miniature “Crystal ring” from the book “The Notches (Notebook one)” by V.P. Astafyev*

**Abstract:** This article is devoted to the study of the poetics of the poetics of musicality of the first miniature notebooks The Notches "Crystal ring". The author reveals the function musicality in interpretations of the idea of miniatures through rhythm, melody, associative background. Astafyev in his lyrical miniatures of the first notebooks The Notches feels the world, but he does it mainly through sounds, which are connected to it in the quaint melodies of life and death. Thus, analysis of the dominant stylistic of the texts allowed us to make some important conclusions about the artistic philosophy of the writer, associated with such religious and philosophical notions as the Eternal feminine and sofineti.

**Keywords:** V.P. Astafyev, “The Notches”, “Crystal ring”, lyrical miniatures, The Eternal feminine.

В.П. Астафьев в 1979 году писал в одном из своих писем: *«Слова без звука нет, и прежде чем появиться слову, появился звук. Так и в прозе: прежде, чем возникает сюжет, оформится замысел, вещь должна "зазвучать", родиться в душе "звуком", оформиться в единую мелодию, а все остальное потом, все остальное приложится... Видите, как пишущий замечался, появилась разностильность, что-то сломалось, "оглохло" в прозе – значит, не "звучит"»* [Астафьев 2012: 346]. В этом суждении, на наш взгляд, воплотилось то главное, что определяет творческую индивидуальность писателя.

В миниатюре «Хрустальный звон» событийная фабула еще короче, чем в миниатюре «Лунный блик». Лирический субъект выходит к берегам реки и наблюдает картину поздней осени. Важно заметить, что в начале затеси четко считывается не только время года, но также дается указание еще и на время суток – утро. Данная черта характерна в большей степени для рассказа или повествования в целом, где такие временные координаты несут большую сюжетообразующую нагрузку. Обычно события в повествовании располагаются последовательно и составляют линейный отрезок времени, имеющий свое начало и конец.

Однако особенность лирической миниатюры в том, что время в ней нелинейно, и, собственно, последовательности событий, с точки зрения нарратива, здесь тоже нет. Обратимся к подробному рассмотрению художественного времени в миниатюре.

Глагол «вышел», с него начинается затесь, имеет общее грамматическое значение прошедшего времени, однако в частном его значении он мыслится нами как действие, совершающееся в данный момент, причем для лирического субъекта оно обыденно: мы чувствуем, что он уже не в первый раз выходит на берег. Время в первом абзаце приобретает семантику настоящего повторяющегося действия.

Во втором и третьем абзацах общее грамматическое значение времени глаголов – прошедшее («понял», «уходила», «затоплены», «ударил», «позванивали» и др.), однако в контексте они приобретают смысловой оттенок действия, совершенного в прошлом, но имеющее результат в настоящем.

Наконец, в четвертом абзаце глаголы совсем исчезают из текста, все предложения строятся по типу односоставных назывных, что передает семантику абсолютного настоящего времени, в котором все как будто замирает, полностью исчезает динамика пейзажа. Перед нами разворачивается статичная картина искрящейся поздней осени.

Следуя логике временных глагольных форм, можно сказать, что на первый взгляд время в миниатюре имеет линейные очертания и динамику – от прошедшего к настоящему, ко всему прочему чувствуется завершенность и результативность действий.

Однако заметим, что субъектом действий здесь является природа, в частности река, но пропущены они через призму авторских интенций. Таким образом, лирический сюжет, выразителем которого является сознание лирического героя, подчиняет себе эпический, уводя его на второй план. Становится важно не само природное явление, его изменение во времени, а те ощущения, мысли, которые возникают в герое от его созерцания.

Преобладающим становится не хронологическое, а лирическое время, и оно по своей природе не может быть линейным.

Ю.Н. Чумаков пишет в одной из своих работ: *«Лирический сюжет остается во внутреннем пространстве, заполняя его подвижным и разнонаправленным сверх-событием, в котором собраны всевозможные явления, сюжетные знаки и следы, переживания других людей, предметов и переживания переживаний»*. [Чумаков 2010: 56]

Действительно, мы видим движение чувства лирического героя, его созерцание трагедии, происходящей в природе, но движется оно не по линейной схеме. Сначала он описывает реку, уходящую в зиму, затем переходит к выражению «покаянной виноватости» реки, которая воспринимается лирическим героем как своя, далее память уносит его в прошлое, в котором описываются деяния реки летом. А в конце вместе с природой лирический субъект испытывает чувство избавления.

Утреннее время в конце миниатюры обобщается до части природного цикла. Возможно, это последнее утро перед полным умиранием природы. Но герой верит в воскрешение природных сил, и

временные границы остаются разомкнутыми в будущее. Время в лирическом сюжете обретает циклический характер.

Необычно в миниатюре и то, что постижение мира начинается лирическим субъектом не со зрительного изображения, не с описания реки через наглядные черты, а с улавливания первого тонкого звука природы.

Здесь для нас важно замечание Ю.Н. Чумакова: «Если рассматривать лирику и музыку как отдельные категории, то лирика словесно будет выражать более конкретные явления Сущего, а музыка приоткроет его глубинные и общие черты». [Чумаков 2010: 44]

Слух для лирического героя является первым средством получения информации об окружающих его предметах. Уже первой строке начинают слышаться звуки, перекликающиеся с музыкальным тоном названия – [х], [с], [л’], [з] – и затем их звучание усиливается в следующем абзаце, переходя в звенящую мелодию наступающей зимы: «Не сразу понял, в чем дело: река уходила в зиму высокая, прибрежные кусты затоплены, ночью ударил заморозок – вода «подсохла», – и на всех веточках, побегах тальников и на затопленной осоке настало по ледышке. Висели они колокольцами над водой, струями шевелило тальники, льдинки позванивали едва внятно, а когда занимался ветерок, звон густел, угрюмая, бурная, все лето недовольно гудевшая река начинала искрить из конца в конец, открываясь добрым материнским ликом».

На протяжении всего этого фрагмента звуки беспорядочно чередуются друг с другом: в первой и второй строках преобладают твердые, отчетливо передающие замерзшие «формы» природы, в третьей строке появляются мягкие звуки, перетекающие в четвертую, где совершенно пропадает звонкость, почти все звуки мягкие, [л’] начинает смягчаться звуком [и], а в конце добавляется еще звук [к]. В пятой строке в движении ветра снова слышится звон, но через мгновение, в шестой строке, он снова стихает. В финале со звуками происходит настоящая метаморфоза: они находят нужную вариацию и складываются в образ доброго, мягкого «материнского лика». Нервные чередования звонких согласных передают ощущение тревожности, беспокойства природы: в этом переходном состоянии от осени к зиме в ней осталось еще что-то недосказанное,

мучающее ее. Объяснение этой тревожности мы находим в третьем абзаце.

Через «тихий, отходящий» звук лирическому герою слышится «покаянная виноватость» реки: много вреда она принесла летом («была злая, мутная, неласковая», «затопила», «не оделила», «распугала»). Процесс покаяния предполагает искреннее раскаяние, признание своей греховности, и река являет природе свой «голос грустного предзимья» во имя ее спасения: она отражает в себе лучи теплого позднего солнца и наполняет весь «поднебесный мир» животворящим мерцающим светом, давая надежду всему земному на скорое возрождение.

В четвертом абзаце нет ни одного указания на конкретную топку, пространственные границы расширяются: и уже не только берег окутан грустной музыкой. Само слово «берег» заменяются множественным числом «над берегами», звон раздается «кругом», голос предзимья «по всему поднебесному миру».

Ю.Н. Чумаков пишет: *«Лирический сюжет – это лирический мир, который воспринимается весь сразу и целиком»*. [Чумаков 2010: 56] Таким образом, лирика всегда стремится к вселенскому обобщению, в малом хочет рассказать о всем сущем. В «Хрустальном звоне» через особенности пространственно-временной организации, и, главным образом, мелодики мы четко видим это движение от событийно-нарративного к сверх-событийному, лирическому.

Астафьев в миниатюре выстраивает свою модель мира, первооснова которого – звук. Художественные образы веточек, кустов, тальников, реки и солнца окружены музыкальным ореолом. Но откуда в них эта музыка? Всмотримся внимательнее в образ «материнского лика» в конце второго абзаца.

Лирический субъект говорит, что река начала «искрить», в ней происходит чудесное преображение – проступают живые черты, но черты эти не человеческого лица, так как автор не дает ни одной портретной детали. Это именно обобщенно-философский образ «материнского лика», и связан он у Астафьева скорее с идеей софийности тварного мира. Этот искрящийся свет действует как некое проявление Св. Софии в природе, она оживляет все, к чему прикасается, наделяет своей красотой и любовью. В тексте мы ви-

дим, что за софийным проявлением следует не только обретение рекой лица, она наделяется еще и чувством вины, раскаяния. Весь третий абзац мыслится нами как внутренний монолог: мы слышим здесь внутренний голос реки, он «тихий», едва уловимый – это голос покаяния.

Снятие «трагической вины» происходит лишь в четвертом абзаце, когда солнце являет на землю свой «светлый свет» – жест Св. Софии о прощении – давая надежду на обновление жизни всему сущему. И музыка в природе – это такой же знак софийной ее основы, это голос, благодаря которому лирический субъект ощущает присутствие Софии, ее любви и красоты в этом мире.

*«София по отношению к множественности мира есть организм идей, в котором содержатся идейные семена всех вещей. В ней корень их бытия, а без них и вне их не существует ничего»* [Булгаков 1994: 194], – пишет в одной из работ религиозный мыслитель XX в. С.Н. Булгаков.

Музыка, исходящая от природы, является тем самым «идейным семенем» Св. Софии. Эта «звучащая» идея в ходе развития лирического сюжета приобретает у Астафьева пространственно-временную выраженность, становится оформленным художественным образом.

Природа от «общения» с Софией обретает статус совершенной сущности, приближается к вечному, а тот, кто способен услышать этот «разговор», кто в силах созерцать драматизм этого диалога и мыслить себя его непрямым участником также испытывает чувство просветления, как бы приближаясь к этому идеалу и приоткрывая для себя завесу загадки тайны жизни.

Таким образом, В.П. Астафьев в миниатюре показывает, что именно музыка способна пробудить в человеке «внутренний слух», а это в свою очередь – главный ключ к разгадке тайны человеческого бытия.

### Литература

*Астафьев В.П.* Нет мне ответа... : эпистолярный дневник / Виктор Астафьев. – М.: Эксмо, 2012. – 896 с.

*Булгаков С.Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 415 с.

Чумаков Ю.Н. В сторону лирического сюжета / Научн. ред. Е.В. Капинос. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – 88 с.

© Главатских Т.В., 2017

**Дубицкая А.А. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Традиции страшилки в прозе Аи Эн*

**Аннотация.** В статье рассматриваются страшилки современной детской писательницы Аи Эн. Прослеживается актуализация традиций страшилки на уровне сюжета и образов героев. Ая Эн трансформирует жанр страшилки: в ее произведениях сюжет становится более разветвленным, изменяется характер и источник опасности, которая грозит герою-ребенку; авторские неологизмы и комментарии переводят историю в ранг несерьезного; объективированная манера повествования изменяется в сторону субъективированности. Подчеркивается мысль о том, что современный мир, изображенный Аей Эн, - это мир, в котором ребенок постоянно сталкивается с таинственным, мир, в котором ему предстоит зачастую делать самостоятельный трудный выбор.

**Ключевые слова:** страшилка, Ая Эн, современная проза для детей.

**Dubitskaya A.A. (Yekaterinburg, USPU)**

*Horror story traditions in Aya En's prose*

**Abstract.**The article discusses horror stories written by modern children's author Aya En. In this article the actualization of the horror story traditions is traced within plot and characters. Aya En transforms horror story genre: the plot in her works becomes more and more complicated as it goes, changing the type and the source of the danger that threatens the child-hero; author's neologisms and comments transform the story into more of a frivolous kind; objective manner of narration changes towards subjectivization. It is specified, that the modern world created by Aya En is the world where children have to deal with evil and mystery, and most of the time they have to make the decision by themselves.

**Keywords:** horror story, Aya En, modern prose for children.