

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

EA 1340 Groupe d'études orientales, slaves et néo helléniques (GEO)

THÈSE présentée par :

Alexandra YAZEVA

soutenue le : **18 octobre 2013**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Littérature russe

COMMUNICATION EN TANT QUE PRÉDESTINATION ET AUTHENTICITÉ D'UNE PERSONNE DANS L'ŒUVRE DE VALENTIN RASPOUTINE ET ALEXANDRE VAMPILOV

THÈSE dirigée par :

Mme ENDERLEIN Evelyne

Maître de conférences HDR, université de Strasbourg

M. ANTIPIEV Nikolaj Petrovitch

Professeur, université linguistique d'état d'Irkoutsk

RAPPORTEURS :

Mme DESPRES Isabelle

Professeur, université Stendhal – Grenoble 3

Mme JURIEVA Olga Jurievna

Professeur, université d'état d'Irkoutsk

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. BAUDIN Rodolphe

Maître de conférences HDR, université de Strasbourg

Pour ma mère, ma meilleure amie et mon appui

Remerciements

Je voudrais remercier très cordialement Mme Evelyne Enderlein et M. Nikolaj Petrovitch Antipiev de l'inspiration et l'aide régulières que j'ai recues de leur part ; Mme Isabelle Despres et Mme Olga Jurievna Jurieva de leur analyse délicate de mon travail ainsi que tous mes chers collègues et amis qui m'appuyaient aimablement pendant toute la période de mon doctorat.

СОДЕРЖАНИЕ

Remerciements	3
ВВЕДЕНИЕ	5
Глава первая	38
1.1. К постановке проблемы художественной коммуникации. Основные понятия.....	39
1.2. Образный конфликт "памяти" и "забвения" в повести Валентина Распутина "Прощание Матёрой"	48
1.3. Художественная коммуникация как предназначение личности и "голос эстетики".....	76
1.4. Коммуникативная стратегия образа автора в критических статьях и очерках Валентина Распутина	94
Глава вторая.	101
2.1. Художественная коммуникация и драматургия	102
2.2. "Охотничий клуб" или кто есть кто в драме Александра Вампилова "Утиная охота"	104
2.3. Личность или "безличность"? Анализ коммуникативных стратегий как метод идентификации драматургического персонажа на примере пьес Александра Вампилова	133
2.4. Женщина в художественном мире Александра Вампилова: Лица и маски. Коммуникативные стратегии	138
2.5. Особенности мужской художественной коммуникации в пьесе Александра Вампилова ..	165
2.6. Коммуникативные стратегии образа автора в художественном мире Александра Вампилова	184
2.7. Литературная критика как дискурс для художественной коммуникации (русский драматург Александр Вампилов об американском писателе О. Генри).....	200
ГЛАВА ТРЕТЬЯ.	211
3.1. Типология идей, мотивов и образных структур Валентина Распутина и Александра Вампилова в едином ракурсе исследования.....	213
3.2. Три ипостаси художественной личности и способы их воплощения у Валентина Распутина и Александра Вампилова.....	224
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	250
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	259
СПИСОК ПРИЛОЖЕНИЙ.....	279
Приложение. Судьба идей и образов Александра Вампилова в контексте американской и французской культур. Феномен оригинала и предпереводческий анализ	280
Résumé	289
Résumé en anglais.....	290
Key words : Valentin Rasputin, Aleksandr Vampilov, phenomenology, communication, image.....	290
РÉSUMÉ DE LA THÈSE DE DOCTORAT	291

ВВЕДЕНИЕ

Проблема художественной коммуникации в течение нескольких последних десятилетий приобрела весомую значимость в литературоведении. В XX веке смена и вместе с тем взаимное обогащение научных парадигм структурализма и постструктурализма, а также активное обращение теоретиков литературы к методам лингвистики (в 20-е гг.), философии и впоследствии — нарратологии (в 60-е – 80-е гг.) создали прочную платформу для развития коммуникативного подхода к художественному произведению, наблюдаемого и по сей день. Изменение ракурса исследования, характерное для 60-х и 70-х годов двадцатого столетия, при котором объект, художественный текст, стал восприниматься не как независимый конструкт, но как пространство для сотворчества автора и читателя, по сути, ознаменовало собой переориентацию научной мысли с созданного текста на создающую, создаваемую текстом и воспринимающую текст личность. По словам теоретика литературы В.И. Тюпы «в настоящее время <коммуникативную природу литературы> можно признать аксиомой современного теоретического знания о литературе, вытекающей из внутренне диалогической природы эстетического переживания как эмоциональной рефлексии» [Тамарченко и др., 2004, с. 78].

В Западной Европе стимулом к изучению произведения искусства с коммуникативной точки зрения стала, прежде всего, феноменология. В основу этого философского направления, подробно представленного ещё в начале прошлого века в трудах его основателя Эдмунда Гуссерля, заложен принцип «чистого созерцания» [Гуссерль, 1999] или «видения» всей совокупности окружающих нас объектов. Идеи Гуссерля привели польского философа Романа Ингардена, по словам литературоведа и культуролога И.П. Ильина, «к пониманию многоаспектности, многослойности интенционального объекта, каким является для читателя произведение художественной литературы» [Дранов, Ильин и др., 1999, с. 49]. Ингардена в его исследованиях интересует, в первую очередь, воспринимающее сознание. Он вводит понятие «коммуникативная неопределённость» [Ingarden, 1968] и

утверждает, что «конкретизация художественных образов воспринимающим сознанием состоит в заполнении “участков неопределенности” окружающих костяк, остов художественной структуры» (здесь и далее курсив Ильина — А.Я.) [Дранов, Ильин и др., 1999, с. 49]. «Участки неопределенности», как их охарактеризовывает философ, «это пространство, которое стимулирует художественное воображение реципиента» [Там же].

Если для Ингардена приоритетными оказываются «метафизические ценности..., составляющие основу художественного воздействия на читателя» [Там же, с. 50], то для одного из его последователей и основателей рецептивной эстетики, Вольфганга Изера, именно заполнение читателем «пустых мест» («участки неопределённости» в терминологии Ингардена — А.Я.) [Iser, 1976] является основополагающим принципом взаимодействия произведения и реципиента. При этом Изер отмечает, что «эстетический опыт... формируется... благодаря “пустым местам”, “участкам неопределенности”, которые позволяют читателю “подключить” чужой опыт, “опыт текста” к своему личному опыту» [Дранов, Ильин и др., 1999, с. 50]. Таким образом, очевиден коммуникативный подход обоих философов к художественному произведению.

Идеи о смыслообразовании в процессе творения и восприятия текста, об отказе от стереотипных, «тривиальных» значений при чтении разрабатывались немецким философом Мартином Хайдеггером и французским теоретиком литературы, основателем деконструктивизма Жаком Деррида. В своей книге «Исток художественного творения» [Хайдеггер, 2008] Хайдеггер подчёркивает тождественность истины и бытия, истина, по словам философа, «совершается в творении». Деррида, последователь и критик Хайдеггера, переводит его термин «деструкция» как «деконструкция» [Derrida, 1967] и именует этим словом свою «стратегию по отношению к тексту», в условиях которой текст претерпевает «одновременно и деструкцию, и реконструкцию» [Руднев, 1999, с. 75]. Смысл текста

восстанавливается из самого текста, стереотипы, навязанные читателю извне, разрушаются. «Суть (деконструкции — А.Я.) — всякая интерпретация текста, допускающая идею внеположенности исследователя по отношению к тексту, признается несостоятельной. Исследование ведется в диалоге между исследователем и текстом. Представляется, что не только исследователь влияет на текст, но и текст влияет на исследователя. Исследователь и текст выступают как единая система, своеобразный интертекст, который пускается в особое путешествие по самому себе» [Руднев, 1999, с. 75]. Пристальное внимание к личности, ведущей диалог и вступающей в него посредством художественного произведения, по-видимому, дало стимул к развитию в 80-е гг. нарратологического направления в литературоведении, представленного, например, в работах Жерара Женетта [Genette, 1983; 1994; 1997], Ролана Барта [Барт, 1994; Barthes, 1993], а также, если обращаться к современной нарратологии, — Вольфа Шмида [Шмид, 2003].

Итак, исходя из взглядов нескольких авторитетных европейских философов литературы, господствующих на рубеже XX и XXI столетий, можно выделить два обращающих на себя внимание ключевых аспекта восприятия художественного произведения. Первый аспект — это способность литературы к порождению нового смысла и уникальной художественной реальности. Второй — роль «другого» в воссоздании этой реальности при интенциональной направленности на неё творчески настроенного сознания.

В работах российских учёных широко представлен именно второй аспект. М.М. Бахтин, «подлинный предшественник метода деконструкции» [Дранов, Ильин и др., 1999, с. 76], неоднократно связывал само явление высказывания с личностью. Занимаясь проблемой речевых жанров, Бахтин уделяет особое внимание «речевым субъектам высказывания» [Бахтин, 1996, т. 5, с. 159-206]. Границы выделяемой им «единицы общения», по мысли философа, «определяются сменой речевых субъектов» [Там же]. В 20-е гг. Бахтин

разрабатывает понятия «другости», «неслиянности-нераздельности» «Я» и «Другого» и «участности» [Бахтин, 1986; 1994]. В своих работах 40-х и 60-х годов Бахтин последовательно доказывает первостепенность коммуникативной функции художественного произведения. По Бахтину «индивидуальность автора проявляется в стиле произведения, в избираемом им речевом жанре», тогда как роль другого, к которому обращено высказывание, чрезвычайно важна: «произведение, как и реплика диалога, установлено на ответ другого» [Там же]. Личность литературного героя занимает особое положение в концепции Бахтина. Философ подчёркивает: ««Автор относится <к герою> как к полноценному «я», как к личностной форме целостности жизни, но относится — эстетически. Последнее означает, что «автор должен найти точку опоры вне» воображенного бытия, «чтобы оно стало эстетически завершённым явлением — героем»» [Тамарченко и др., 2004, с. 51, цит. по Бахтин, 1979, с. 18].

О художественной литературе как об особом акте коммуникации писал литературовед, культуролог и семиотик Ю.М. Лотман [Лотман, 1973]. В его трудах, посвящённых семиотической культурологии, учёный уделяет внимание не только коммуникативному каналу «Я – Другой», но и каналу «Я» – «Я», за которым он закрепляет термин «автокоммуникация» [Лотман, 1996]. Лотман так объясняет это понятие: «в системе Я—Я носитель информации остается тем же, а сообщение в процессе коммуникации приобретает новый смысл. В канале Я—Я происходит качественная трансформация информации, которая в результате может привести к трансформации сознания самого Я. Передавая информацию сам себе, адресат внутренне перестраивает свою сущность, поскольку сущность личности можно трактовать как индивидуальный набор значимых кодов для коммуникации, а этот набор в процессе автокоммуникации меняется» (курсив Руднева — А.Я.) [Руднев, 1999, с. 14, цит. по Лотман, 1996].

Теория художественной коммуникации и художественного дискурса подробно представлена в работах В.И. Тюпы. Соавтор «Теории литературы» так говорит об особенностях дискурса искусства: «Произведение искусства не сводится к совокупности знаков, манифестирующих некое эстетическое отношение. Оно является особым рода дискурсом. В современных гуманитарных науках термином «дискурс» именуют коммуникативное событие, т.е. неслиянное и нераздельное со-бытие субъекта, объекта и адресата некоторого единого... высказывания... Произведение искусства... выступает коммуникативным событием «диалога согласия», в котором, по Бахтину, «всегда сохраняется разность и неслиянность голосов... за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» (курсив Тюпы — А.Я.) [Тамарченко и др., 2004, с. 80, цит. по Бахтин, 1996, с. 364]. Тюпа выделяет четыре «пра-художественных» жанра (сказание, притча, анекдот и жизнеописание). Основываясь на теории речевых жанров Бахтина, учёный рассматривает эти прототипы в аспекте реализуемых ими «коммуникативных стратегий»: «креативной, референтной и рецептивной», которые, в свою очередь, регулируют специфику «коммуникативных компетенций», т.е. языковых возможностей, проявляемых в сфере автора, персонажа и читателя [Тамарченко и др., 2004, с. 81-91].

В исследованиях Тюпы и в осмысляемых им работах российских писателей и философов литературы (Толстого Л.Н., Гадамера Г.-Г., Мандельштама О.Э. и др. — А.Я.) прослеживается трёхмерность художественной коммуникации, одновременно охватывающей способы языковой реализации сознания автора, героя и читателя. Прежде всего, она указывает на присутствие воплощаемого коммуникативными стратегиями говорящего, на его «я – в мире» и отношение с миром и с самим собой, принимающее, как правило, форму конфликта. Вслед за Бахтиным, Тюпа утверждает: «...зерно художественности составляет «диада личности и противостоящего ей внешнего мира». Этим «я-в-мире» обоснована эстетическая позиция автора, этой «диадой» организована экзистенциальная

(жизненная) позиция условного героя, ею же корректируется ответная эстетическая реакция читателя, зрителя, слушателя. Развертыванием столь универсальной «диады» в уникальную художественную реальность и порождается произведение искусства» [Тамарченко и др., 2004, с. 53, цит. по Бахтин, 1979, с. 46].

Следует отметить, что актуальная на сегодняшний день в современном российском литературоведении проблема художественной коммуникации всё ещё оставляет обширное поле для её изучения. Поскольку, как показывают исследования теоретиков литературы, проблема художественной коммуникации — это, в первую очередь, проблема личности, очевидна необходимость междисциплинарного подхода к её решению, активно использующего уже имеющиеся данные философии, психолингвистики, теории коммуникации, речевых жанров и т.д. Такой комплексный подход вполне допустим, так как «литературоведение... перестает быть только наукой о литературе и превращается в своеобразный способ современного философского мышления» [Дранов, Ильин и др., 1999, с. 100]. В этой связи перспективными методами анализа художественного произведения как пространства для сотворчества автора и читателя представляются феноменологический, коммуникативный и нарратологический. Феноменологический анализ устанавливает творческую взаимосвязь между автором и читателем, позволяя воспринимающему художественный текст восстанавливать его образную структуру: целостный образ произведения, существующий в своих видимых проявлениях. Коммуникативный анализ направлен на способы коммуникативного взаимодействия, характерные для героев и образа автора, и на проявляющуюся в уникальном типе коммуникации художественную личность, которая, как это наиболее явно прослеживается в работе «Проблема речевых жанров» Бахтина, порождается и определяется именно её речью (в современной психолингвистике так определяется и личность внехудожественная — А.Я.). Тюпа, размышляя над понятием личности в художественном мире, пишет: «Если мы имеем дело с

эстетической деятельностью, а не с ремесленной имитацией черт облика или фактов биографии, то под именем реального исторического деятеля... обнаруживается вымышленная автором человеческая личность — ценностная кажимость (образ) его исторического прообраза» [Тамарченко и др., 2004, с. 50]. Нарратологический анализ определяет автора высказывания, направлен на точку зрения и способы её выражения.

По словам французского критика и семиотика Ролана Барта, «наука говорится, а литература пишется; одну ведёт голос, вторая следует за рукой. Это не одно и то же тело, а следовательно, и желания, стоящие за первой и второй, разнятся» [Barthes, 1993, с. 13]. На наш взгляд, для того, чтобы воспринимать истинное «желание» или волю художественной литературы, а значит, говорить на её языке — языке образов, необходим феноменологический подход к произведению, предполагающий метод интенциональности, т.е. направленности сознания на предмет. Этот подход основан, как мы полагаем, на художественной коммуникации, в которой участвуют читающий и произведение в его целостности. Он видится нам продуктивным в качестве подхода к художественной литературе как к искусству не отображения, но преобразования живой действительности в эстетическую. «Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь... Искусство — модель жизни», — утверждал Ю.М. Лотман [Лотман, 2002, с. 268]. Соглашаясь с таким утверждением, мы считаем возможным добавить, что особенности художественной коммуникации, а также коммуникативные особенности персонажей и образа автора — это, в первую очередь, аспекты эстетики.

Если учитывать такое условие феноменологического метода, как «соотносительность субъекта и объекта» [Гуссерль, 1999], то логично предположить, что при феноменологическом восприятии художественной литературы само произведение «получает» определённую информацию от читающего, и происходит «диалог» субъекта-читателя и объекта-

произведения. В результате подобного диалога читатель меняет своё качество «читателя-носителя языка, знающего слова и их значения». Он становится интуитивистом, собеседником эстетики, учится у произведения языку образов. Произведение же «получает» те качества и оценки, которые наделяются читающим и впоследствии закрепляются за этим произведением. Именно благодаря читателю оно становится носителем архетипов.

Однако, в то же время, читатель не «приписывает» смысл произведению: участвуя в художественной коммуникации, он следует имманентным правилам самого творения, поскольку, как это формулирует философ Морис Мерло-Понти, «смысл, придаваемый им <произведениям> постфактум, исходит из них самих» [Мерло-Понти, 1992, с. 40]. Таким образом, суть художественного диалога заключается в объединении двух миров, называемых французскими нарратологами «fiction» и «réfèrent» (в терминах профессора славистики Вольфа Шмида «фиктивность» и «реальность») [Шмид, 2003, с. 22-23].

Мы считаем, что наиболее явное соприкосновение художественной и внехудожественной реальности происходит в речи литературных персонажей. С одной стороны, художественная коммуникация персонажа характеризует его основные качества и предназначение, с другой стороны, она воплощает жизненную действительность в эстетическую. Читающий, слушая речь персонажа, ощущает эпоху, воссозданную в художественном произведении и отображённую в речевом поведении художественной личности. То же самое происходит с голосом автора: авторская коммуникация, включающая в себя как речь повествователя, так и организующий центр произведения, характеризует образ автора как художественную личность и «голос эпохи».

Утверждение лингвиста В.В. Виноградова, рассматривавшего понятие «образ автора» в своей работе «Проблема образа автора в художественной литературе», расширяет рамки нашего рассуждения: «Лирическое я – это не

только образ автора, это – вместе с тем представитель большого человеческого общества» [Виноградов, 1971]. Именно художественная коммуникация, в которой выражается личность героя и образ автора, по нашему мнению, вписывает художественных личностей в мировую литературу в качестве архетипических персонажей и самобытных стилей, характерных для той или иной эпохи.

Если рассматривать само понятие художественной коммуникации с точки зрения теории коммуникации, то можно будет заметить способность этого типа диалога в частности эстетически воссоздавать другие виды коммуникации или, по определению культуролога Т.Г. Грушевицкой, «социально обусловленного процесса передачи и восприятия информации» [Грушевицкая и др., 2003, с. 81], практикуемого в живой действительности. Соавтор пособия по «Теории межкультурной коммуникации», Т.Г. Грушевицкая приводит в этой работе пять основных видов: информативную, аффективно-оценочную, рекреативную, убеждающую и ритуальную коммуникацию [Грушевицкая и др., 2003, с. 99-101]. Особенность художественной коммуникации, на наш взгляд, заключается в том, что она содержит в себе признаки всех пяти вышеозначенных коммуникативных разновидностей.

Коммуникация, в которой участвуют читатель и литературное произведение, «передаёт информацию об окружающем мире», «усиливает или ослабляет выражение чувств», даёт «собеседникам» возможность «создавать воображаемые ситуации», стимулирует читателя и, как ритуальная, «устанавливает формы поведения» [Там же, с. 99-101]. Важно подчеркнуть, что все эти признаки проявляются в рамках именно художественного дискурса. В этом случае «окружающий мир» предстаёт перед читателем таким, каким он «проходит» сквозь призму авторского сознания, при этом влияет на чувства и воображение собеседника, стимулирует к сотворчеству автора и читателя и устанавливает особые

правила этого сотворчества эстетика и поэтика самого литературного произведения.

В свете сказанного представляется важным в настоящей диссертации выявить возможности и значимость практического применения феноменологического подхода к анализу современной русской художественной литературы. В качестве объекта для анализа мы выбрали художественные произведения и критические работы двух российских авторов: Валентина Григорьевича Распутина и Александра Валентиновича Вампилова. Предметом исследования являются особенности художественной коммуникации, объединяющей женский, мужской и авторский коммуникативные типы и определяющей качества и предназначение эстетически воплощаемых литературным произведением личностей автора, читателя и персонажей в творчестве названных писателя и драматурга. Выбор именно этих двух авторов обосновывается несколькими причинами.

Во-первых, оба этих творца, очевидно, черпали своё вдохновение в общении с «Другим». Литературный критик Н.С. Тендитник отмечает: «Расширение арсенала собственной поэтики заметнее всего у В. Распутина в языке его прозы. Здесь он воистину нетрадиционен. Обновление традиции, создание собственного, неповторимого художественного мира языковыми средствами – вот где писатель «всерьез начинает быть», где проявляется «великая его способность оживить слово»» [Тендитник, 1981]. Трудно сомневаться в том, что речь героев и в особенности героинь писателя послужила тем самым «оживляющим слово» элементом и стала неотъемлемой частью его эстетики. Литературовед Н.М. Кузнецова так отзывается о языке произведений А. Вампилова: «Замечателен язык персонажей пьес А. Вампилова, максимально приближенный к разговорной речи. ...использует Вампилов просторечные и грубо просторечные слова и выражения, бытовавшие в 50-70-х гг. и не утратившие своего «полнозвучия» в современном русском языке... Искусство Вампилова-драматурга

заключается в том, что, оставаясь в пределах современной реальности, он создает образы типичные и одновременно своеобразно выделяющиеся своей психологической многомерностью...» [Кузнецова, 2000]. Основанием для размышлений литературоведов о полноценно воссозданных изучаемыми авторами «голосах» сибирских деревень и городов служит, прежде всего, эстетика самих произведений Валентина Распутина и Александра Вампилова. Именно эстетика обоих творцов «говорит» о тесной связи их персонажей с соответствующими образными системами.

Во-вторых, в центре «события высказывания», организуемого произведениями В. Распутина и А. Вампилова, всегда находится незаурядная художественная личность, подверженная постоянному поиску своего места в окружающем мире и находящаяся в активном или скрытом конфликте с ним (Дарья, Анна; Зилов, Шаманов). Исследованию коммуникативных и ценностных характеристик, а также заложенного в художественной коммуникации предназначения этой личности могут способствовать предлагаемые методы комплексного анализа, учитывающие, в том числе, особенности функционирования речевых жанров в творчестве двух названных авторов.

В-третьих, немаловажен также тот факт, что В. Распутин и А. Вампилов творили в едином «хронотопе», если воспользоваться термином М.М. Бахтина [Бахтин, 1975, с. 234-407]. Вопреки противопоставляющим эстетики двух авторов исследователям (например, О.А. Дашевской [Дашевская, 2000, с. 226]), это не могло не отразиться на сходстве художественных миров В. Распутина и А. Вампилова. При выявлении этого сходства мы полагаемся на возможности художественной коммуникации.

Проблема предназначения героя и образа автора, представляющая особую ценность для теории художественной коммуникации в силу неизбежности её коммуникативного и автокоммуникативного выражения, наиболее ярко воплощена в повести «Прощание с Матёрой» и в пьесе «Утиная охота», в

связи с чем именно эти два произведения станут ключевым эмпирическим материалом нашего исследования.

Творчеству Валентина Распутина и особенностям драматургии Александра Вампилова посвящено немало критических и исследовательских работ. Среди них критико-биографические и литературоведческие статьи, публицистика, монографии, «материалы к путеводителю», многочисленные кандидатские и докторские диссертации, не говоря уже о переводах повестей и пьес. Интерес европейских и американских литературоведов к этим двум авторам не случаен: по словам литературоведа, профессора Кильского Университета Аннелоре Энгель-Брауншмидта, Распутин «стал русским классиком», а Вампилов «пользуется мировой славой» [Энгель-Брауншмидт, 2004]. В нашем случае привлечение в поле исследования взглядов не только российских, но и западноевропейских, а также американских критиков на творчество упомянутых авторов позволит подчеркнуть преимущества феноменологического подхода к явлению художественной литературы.

Различные аспекты творчества В. Распутина нашли отражение в трудах И.А. Панкеева, Ж. Нива, К. Парте, Д. Гиллеспи [Gillespie, 1986], Н.С. Тендитник, А.Д. Сирина.

Из диссертационных работ, посвящённых В.Г. Распутину, особую значимость в рамках интересующего нас феноменологического взгляда на творчество и личность писателя представляет диссертация А.В. Игнатъевой [Игнатьева, 2008], целью которой явился «комплексный анализ процесса эволюции художественной системы образов русских женщин, созданных В.Г. Распутиным» [Игнатьева, 2008]. Исследовательница затрагивает проблему художественной личности в эстетике писателя, давая определение понятию «образ женщины»: «это художественная система образов-характеров, созданных в произведениях В.Г. Распутина, которая представляет определенный тип личности человека в его специфических связях и отношениях с миром природы и обществом» [Там же]. Однако при

этом коммуникация женских персонажей как способ эстетического воплощения и характеристика предназначения художественной личности автором диссертации не рассматривается.

В работах И.А. Панкеева и Ж. Нива наше внимание привлекли диаметрально противоположные подходы к анализу некоторых произведений Валентина Распутина. Сопоставление замечаний двух критиков относительно одной из повестей писателя, а в случае статьи Ж. Нива, и относительно самого писателя, даёт возможность изучить специфику этих подходов.

Предметом обсуждения у обоих исследователей стала повесть «Деньги для Марии» и, в особенности, её открытый финал. «Речь идёт о том моменте, когда главный герой повести, Кузьма, пытается собрать деньги для своей жены Марии, которой грозит тюрьма за недостачу, получает множество отказов и несоизмеримо мало откликов, и, приехав, наконец, в другой город, подходит к двери своего брата» [Язева, 2011, с. 200].

Жорж Нива, «в словесность русскую влюблённый», как писал о нём советский поэт Булат Окуджава в своём посвящении слависту, — профессор Женевского Университета (с 1972 по 2000 г.), академик Европейской Академии в Лондоне, а также, соредактор многотомной «Истории русской литературы» на французском и итальянском языках.

В упомянутой нами «Истории русской литературы» есть статья, посвящённая Валентину Распутину. В ней Нива называет Распутина «застенчивым человеком, находящимся в постоянном поиске моральной чистоты, писателем и человеком, прежде всего, независимым, хотя и уязвимым и непостижимым, одной из самых противоречивых фигур эпохи «перестройки», вопреки самому себе» [Nivat, 1990] (здесь и далее перевод с фр. или англ. наш — А.Я.). По мнению критика, герой Распутина, чаще всего, одинок, и одна из главных проблем, затрагиваемых писателем, — поиск

самого себя как «самостоятельной личности» [Nivat, 1990] и своего места в современном равнодушном мире.

Жорж Нива сравнивает писателя с «мечтающим о Бильском острове Жан-Жаком Руссо» и с «Чацким» [Там же], нуждающимися в одиночестве и размышляющими о том, как найти своё истинное «я». Он пишет: «...Если мы упомянули Жан-Жака Руссо, мечтающего о Бильском озере, то это потому что некоторые страницы произведений Распутина посвящены мечтам о возвращении человека к самому себе, и потому что эта связь с самим собой обнаруживается всегда только на некоторое время и в состоянии, недоступном разуму (здесь и далее курсив наш — А.Я.). Погрузиться в молчание и заставить замолчать всё вокруг себя – это одна из констант поэтики Валентина Распутина, которая является поэтикой одиночества...» [Там же].

Несколько цитат, взятых нами из рассматриваемой статьи, дают представление о подходе Нива к анализу произведений Распутина и методе характеристики самого писателя и образа автора. Данный подход мы называем «ассоциативным». В своём исследовании творчества писателя критик вписывает Распутина в круг известнейших русских и французских мыслителей, таких, как Лев Толстой и Жан-Жак Руссо. При этом Нива отмечает философскую составляющую его повестей, находя в них «нотки» экзистенциализма, «звучащие», судя по его размышлениям, и в произведениях выделяемых им «творческих братьев» иркутского автора. Французский критик иногда сравнивает образ автора в произведениях Валентина Распутина с известными персонажами мировой литературы. Вот, например, как говорит он в той же статье о мальчике, герое автобиографического рассказа писателя «Уроки французского»: «...маленький сибирский Оливер Твист несчастен и недоедает» [Там же].

Таким образом, становится очевидным, что при анализе повестей и рассказов Валентина Распутина Жорж Нива использует приём сравнения, а

также аллюзивный, ассоциативный метод. Выбирая для описания характерной для Нива методологии термин «аллюзия», мы опираемся на следующее его определение: «стилистическая фигура, указывающая или намекающая на какой-либо литературный, исторический, бытовой факт, закреплённый в текстовой культуре или разговорной речи» [Аллюзия, дата обращения: 3 марта 2011], имея в виду, в данном случае, «явное указание на литературного героя, либо писателя» [Там же].

При анализе повести «Деньги для Марии» критик использует тот же самый ассоциативный метод. Именно здесь появляется любопытная параллель между Распутиным и Толстым: «Угроза затягивает Марию, как скользкая петля: в фабуле, тема которой советская, но трагическая мораль которой — на все времена, Распутин показывает нам, также, как Толстой в «Фальшивом купоне», проклятье денег и эгоизм людей» [Nivat, 1990].

Для настоящего исследования значимо отношение Жоржа Нива к финалу повести: «Он подходит к двери брата: «Вот он и приехал — молись, Мария! Сейчас ему откроют». Символизм Распутина сдержанный, но сильный: эта дверь — дверь сердца, дверь рая, та, о которой говорит Христос в Евангелии» [Nivat, 1990]. В трактовке Нива финал повести выглядит счастливым, поскольку сам «призыв» из Евангелия, к которому нас отсылает критик, подразумевает «положительный результат»: «ищите, и найдёте; стучите, и отворят вам; ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят» [Евангелие от Матфея 7:7,8].

Следует отметить оригинальность взгляда Жоржа Нива на финал повести. Счастливое продолжение истории с «деньгами для Марии» вполне возможно, если не упускать из виду неотъемлемый и ярко представленный в повести образ «надежды». Что же касается религиозных мотивов в повести, то они действительно присутствуют практически во всех творениях Валентина Распутина. В повести «Деньги для Марии» мы встречаемся с сакральными понятиями жизни и смерти: «Она (Наталья — А.Я.) протянула ему деньги, и

он взял их, будто принял с того света» [Распутин, 2007, т. 1, с. 97]. Особую символику имеет и попадавшее в поле зрения российских критиков, журналистов и театральных режиссёров имя главной героини — Мария, которое рождает ассоциации с Девой Марией — чистой и искренней. Так, в первом выпуске газеты «Театральная афиша» от 2012 г. критик Анна Коваева пишет о спектакле по этой повести, поставленном режиссёром Александром Дмитриевым в 2011 г.: «Гаснет свет. Из темноты в лучах прожектора выступает образ Девы Марии... Станным образом, но святой лик Девы символически перекликается с главной героиней спектакля...» [Коваева, дата обращения: 20 сентября 2012 г.]. Итак, используя названный нами ассоциативный метод анализа повести, Жорж Нива делает вывод, что Мария будет спасена.

Другой литературный критик — автор книги о Валентине Распутине «Валентин Распутин (по страницам произведений)» [Панкеев, 1990], Иван Алексеевич Панкеев, — смотрит на повесть и её финал иначе. Задавая себе вопросы или рассуждая о морали произведения, он прежде всего обращает внимание на проявление в повести социальной реальности, и размышляет о возможном влиянии произведения на неё. Об этом, например, красноречиво свидетельствует его комментарий о том, кто виноват в страданиях главной героини: «Но и Мария тоже не виновата. Не только потому, что денег она не брала и что неопытна в торговом деле, но и потому, в первую очередь, что случившееся произошло не просто с позволения (курсив Панкеева — А.Я.), но и, если разобраться, по вине всей деревни. Ведь все же знали, что «магазин был как проклятый»...» [Панкеев, 1990]. Следующая мысль И.А. Панкеева о произведениях Распутина, созвучная идее Нива о самостоятельности в них человеческой души, её желании обособиться, — пожалуй, единственное, что объединяет двух критиков в их размышлении над писателем и его творчеством: «Основное в них (в повестях — А.Я.) — движение души, её самостоятельная жизнь» (курсив наш — А.Я.) [Там же]. Хотя И.А. Панкеев и говорит, что «порочность» [там же] героев повести

«Деньги для Марии» «не в состоянии затмить, забить собою нравственный свет, излучаемый душевно укрепленным человеком» [Панкеев, цит. по И.А. Дедков, 1986] и искренне желает, чтобы Алексей, брат главного героя, поступил по-родственному, тем не менее, критик выделяет и большое количество риторических вопросов, поставленных писателем.

«В «Деньгах для Марии» Распутин взял момент, когда сама жизнь словно застыла в недоуменном немом вопросе: как, из-за этих вот бумажных денег человек погибает, лишается свободы, обездоливает детей, а те, у кого эти деньги есть, могут их не дать?»; «...Тем самым признать преобладание условной, временной ценности над ценностью непреложной и постоянной, единственно неизменной — человеком?»; «...от чего больше страдает Мария — от конкретной ли, имеющей цифровое обозначение недостачи, или же от того, что отравило ее душу: от впервые почувствованного неверия в людей, в добро, в ответную элементарную совесть?» [Панкеев, 1990], — такими вопросами, думается, вслед за писателем, задаётся И.А. Панкеев.

Мы полагаем, что подход И.А. Панкеева уместно было бы отнести, по предложению профессора Страсбургского Университета, д.ф.н. Эвелин Эндерляйн, к «социально-критическим» методам литературного анализа.

Для российского исследователя история Кузьмы и Марии заканчивается трагично. «Самостоятельная», а скорее, одинокая душа остаётся в безмолвной пустыне жизни. При этом даже возможная и допустимая критиком братская помощь от Алексея не решает трудноразрешимой проблемы одиночества. Вот что пишет Панкеев о финале: ««Сейчас ему откроют», — последняя фраза произведения. Что будет? Даже если Алексей даст недостающие злосчастные сотни, которые у него, конечно же, есть (а коль нет, то можно на пару месяцев — всего-то! — собрать у своих знакомых), — все равно и тогда остается вопрос: что будет? С Кузьмой и Марией, из последних сил удерживающими в себе веру в людей и в справедливость (ибо, если происходящее с ними как в бреду, как в

кошмарном сне — справедливо, тогда лучше не надо ее вовсе, такой вот «справедливости», карающей невинных); с их четырьмя ребятишками, уже впитавшими в души долю незаслуженного страха, который нескоро теперь выветрится и уж точно никогда не забудется; с теми, кто своим неучастием, равнодушием позволил случайно занесенному топору уже коснуться живого тела семьи Кузьмы и Марии...» [Панкеев, 1990]. Потеря доверия, потеря связи между людьми — вот что наполняет финал повести трагизмом и заставляет читателя ощутить этот трагизм. Таким мы видим финал исследуемого произведения, представленный критиком.

Главным достоинством двух подходов к произведению Валентина Распутина, ассоциативного (Нива) и социально-критического (Панкеев), является, на наш взгляд, возможность с их помощью детально рассмотреть с одной стороны, его место в мировой литературе, философскую глубину, и с другой стороны, его нравственную значимость для сложившегося социума.

К недостаткам подходов можно отнести неизбежное пренебрежение при их использовании правилами художественной коммуникации, устанавливаемыми самой повестью, а также её образной структурой. Однако при анализе высказываний И.А. Панкеева, например, ощущается, как художественный мир повести, быть может, против воли критика, влияет на ход его мысли и «приглашает его к сотворчеству». Так, Панкеев обращает внимание на особую, эстетически проявляющуюся роль природы в повести: «И даже ветер, постоянно сопутствующий Кузьме, воспринимается не как живое движение природы, а как символ чего-то разметающего, развевающего, рассеивающего былые представления и веры, надежды, связи»; «...в отличие от других повестей, в «Деньгах для Марии» Распутин выводит такие явления природы, как ветер и снег, из пейзажного ряда, ставит их в ряд героев...» [Панкеев, 1990]. Феноменологический подход помогает критику подтвердить точку зрения «реалиста».

В определённой степени, такой подход к анализу мы находим и у Жоржа Нива, когда для описания характеристик героев Распутина он использует образные ассоциации (мальчик из «Уроков французского» — Оливер Твист). Думается это происходит потому, что феноменологический анализ вбирает в себя, в сущности, все литературно-критические подходы, поскольку основывается исключительно на самостоятельной жизни, а точнее, на «бессознательном» самого произведения.

О «бессознательном» текста впервые в 60-е годы XX века заговорил представитель школы генетической критики Жан Бельмен-Ноэль. Следуя за Фрейдом с его теорией психоанализа и за Юнгом с его популярной в 50-е годы теорией «коллективного бессознательного» [Иванов, 1991], Бельмен-Ноэль ввёл термин «текстоанализ» [Collot, 1985]. Французский литературовед говорил: «писатель помещает в текст неизвестное (даже для себя — добавим мы), если этого нет — тогда это не произведение искусства. Смысл произведения бесконечен и непознаваем. Читатель должен формулировать «бессознательное» текста» [Collot, 1985]. Речь здесь идёт об автономности произведения. Опираясь на идеи Ж. Бельмена-Ноэля, мы можем сделать вывод о том, что основная причина разницы подходов к литературному произведению заключается в несовпадении, а иногда и противоречии «бессознательного» текста и его «сознательного», т.е. индивидуальных значений слов текста.

При анализе произведения исследователь, если он учитывает его художественную природу, пытается уловить это самое бессознательное и совершает, по мысли литературоведа, профессора Н.П. Антипьева, переход от «внешнего к внутреннему, от слова к образу» [Антипьев, 2008, с. 109], и следит за «интонацией» образа автора.

В 1992 году славист, профессор Рочестерского Университета (США) Кэтлин Ф. Парте издала книгу «Russian Village Prose: The Radiant Past», представив на суд американского читателя первый обширный обзор

литературного направления «деревенской прозы». Как в упомянутой книге, так и в предисловии к повести «Прощании с Матёрой», изданной на английском языке в 1995 году, Парте подчёркивает «высоко публицистическое содержание и сокращённую дистанцию между автором, рассказчиком и персонажами» [Rasputin, 1995] в работах представителей «деревенской прозы» и В. Распутина в частности. Ценность замечаний исследовательницы заключается в подробном анализе структуры произведения, характерного для деревенской прозы, и нарративных стратегий авторов-«деревенщиков», а также литературы данного направления в культурно-историческом контексте. Однако как в её главной работе о «деревенской прозе» [Parthé, 1992], так и в вышеназванном предисловии фактически не уделяется внимание эстетической составляющей произведений «деревенщиков» и специфике той самой «публицистичности», о которой пишет автор исследования, тогда как коммуникативные особенности и имена героев упоминаются здесь в дань стилистическому анализу.

Стоит отметить, что юным героям повестей и рассказов В. Распутина в критической литературе отводится несоизмеримо меньше места, чем женским и мужским персонажам. Главу об образах детства [Childhood] мы находим в названной нами книге Кэтлин Парте «Деревенская проза: Светлое прошлое» [Parthé, 1992, с. 20-28]. Однако критик больше рассуждает о способах изображения деревенского быта и детей как неотъемлемой части умиротворённого пейзажа, нежели о роли самих образов в творчестве Распутина. В статье литературного критика Владимира Бондаренко «Долюшка женская» [Бондаренко, 10(86), 21.10.2003, дата обращения: 23 апреля 2012 г.] мы встречаем несколько замечаний относительно детей (но, подчеркнём, уже взрослых детей) главной героини повести Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана» [Распутин, 2007, Т. 1, с. 133-358], причём негативного характера. «Сами образы детей Тамары Ивановны и их значение для эстетики

упомянутой повести автором статьи также не рассматриваются» [Язева, 2012, с. 311].

В диссертации «Эволюция образа русской женщины в творчестве В.Г. Распутина» [2008 г.] А.В. Игнатьева рассматривает идею писателя о смерти ребёнка в её философском преломлении, однако оставляет в стороне эстетическую основу образов детей, созданных автором: «В своем творчестве В.Г. Распутин поставил вопрос о справедливости мира, в котором возможна смерть ребенка, в онтологическом развороте. В ситуации, намеренно лишенной какой-либо социальной подоплеки, предельно обнажено философское размышление о справедливости мироздания. Вопрос о смерти ребенка в художественном мире писателя приобретает значение проблемы бытия человека в ее преломлении в материнском сознании» [Игнатьева, 2008]. Образы детей в художественном мире Валентина Распутина, на наш взгляд, могут оказаться весьма значимыми не только в онтологическом, но и в эстетическом аспекте, что мы намерены доказать при помощи феноменологического анализа.

Из большого числа исследований, посвящённых А. Вампилову хотелось бы особо выделить работы Н.П. Антипьева, Н.М. Кузнецовой, Н.В. Погосовой, С.С. Имихеловой, Ф. Фарбер, Е.М. Гушанской. Драматургия сибирского автора явилась и является поводом для написания многих кандидатских и докторских диссертаций, среди которых следует упомянуть работы И.Р. Каримовой, С.Р. Смирнова.

В своей диссертации И.Р. Каримова приводит понятие литературной коммуникации, охарактеризовывает специфику художественного текста, а также, что особенно важно для нас в рамках настоящего исследования, рассматривает «способность реплик стимулировать развитие драматического действия в русле коммуникативной целеустановки по заданному автором тому или иному прагматическому сценарию» [Каримова, 2004]. Несмотря на содержащееся в диссертации полезное для современных литературоведов

противопоставление «естественного» и «художественного диалога» [Там же], работа исследовательницы основана на семиотическом подходе: драматическое произведение рассматривается как система знаков и сигналов. Используемая же в качестве одного из «предметов» изучения пьеса А. Вампилова «Прощание в июне» предлагается для выявления в ней коммуникативных установок драматурга, и ставится в один ряд с пьесами других авторов (А. Галич, В. Максимов) по принципу «объединяющей их темы социального дискомфорта» [Там же], т.е., с точки зрения идеологической составляющей анализируемых произведений.

Не умаляя достоинства проведённых И.Р. Каримовой коммуникативных исследований, приходится признать, что в данной работе многогранности явления вампиловской эстетики практически не уделяется внимание. Не учитывается в диссертации и тот факт, что именно в коммуникации в наибольшей степени обнажаются характер и предназначение художественной личности.

Особый и несомненный интерес для современного вампиловедения представляет диссертация ведущего специалиста-вампиловеда, профессора С.Р. Смирнова [Смирнов, 2006]. Исследователь, подробно проанализировав «записные книжки», очерки А. Вампилова, воспоминания о нём современников, собрав о творце богатейший материал и проследив становление Вампилова как драматурга, составил, выражаясь в терминах французской школы «генетической критики», его обширное «генетическое досье». Опираясь на данные монографии С.Р. Смирнова [Смирнов, 2006], мы смогли обнаружить «последнее звено» в системе женских образов, созданных А. Вампиловым. Это явилось стимулом для проведения первого феноменологического анализа эволюции образа женщины в творчестве драматурга.

Не историко-биографический, не социально-критический, но именно эстетический подход к драматургии А. Вампилова предлагает в своих

исследованиях профессор Иркутского государственного лингвистического университета, Н.П. Антипов. В его многочисленных работах, призывающих «воспринять... само произведение в его первозданности» [Антипов, 2012, с. 80] и посвящённых эстетическому анализу, литературное творение представлено как единство «внешнего» (слово, фабула, герой) и «внутреннего» (образ, сюжет, образ автора). Новаторство его работ в области вапиповедения заключается, в том числе, и в особенном взгляде на самого парадоксального из героев драматурга, Виктора Зилова из центральной драмы А. Вампилова «Утиная охота». Во времена сложных отношений российской критики с персонажем, Н.П. Антипов говорил о незаурядности Зилова, о его способности измениться, об его явном отличии от своих «мёртвых» друзей, вопреки мнению некоторых других вапиповедов, например, К. Рудницкого [Рудницкий, 1976], причём доказывая это самой эстетикой пьесы.

В качестве «точки отсчёта» в число направляющих исследовательских идей для нашей диссертации входят следующие замечания литературоведа: «Если внимательно взглядеться в критические статьи о Вампилове, то можно увидеть, что некоторых критиков объединяет упорное равнодушие к форме «Утиной охоты», нежелание всматриваться в эстетический мир драмы... ...социальное содержание пьесы проявляется не отдельно от эстетического, а только через эстетическое» [Антипов, 1984, с. 14-15]; «Эстетическая неопределенность — особая форма высказывания драматурга. Она проявляется во всем: в строении ситуации, в диалоге, характере...» [Антипов, 1984 с. 53]; «Каждое его слово (драматурга — А.Я.) насыщено настроением, чувством, эмоциональным подтекстом, заразной стихией, готовой перевалиться со сценических подмостков в зрительный зал и превратить его в одно из главных действующих лиц...» [Антипов, 2000, с. 189].

Литературовед Н.М. Кузнецова в одной из своих статей [Кузнецова, 2000] проводит небезынтeресную параллель между российским драматургом и Генриком Ибсеном: «Сходным в мироощущении Ибсена и Вампилова является восприятие искусства, личности и истории. Как известно, реалии 70-х гг. прошлого века воспринимались Ибсеном как прекрасный материал для полноценного искусства, отсюда убежденность норвежского драматурга в том, что драмы из современной жизни должны быть приближены к обычному, повседневному, бытовому языку, подчиненному драматическим особенностям диалогической и монологической речи...» [Там же, с. 202].

Приводимые замечания Н.М. Кузнецовой не только говорят об особенном положении творчества Вампилова в мировой драматургии, но и подводят к проблеме коммуникативных способов отображения реальной действительности в пьесах исследуемого драматурга. В настоящей диссертации мы подойдем к проблемам, затронутым в статье, с позиций эстетики, придерживаясь гипотезы о тесной связи художественной коммуникации образа автора и образной структуры произведения, а также практически применяя феноменологический подход к пьесам драматурга.

Об индивидуальности драматурга и, в то же время, об особом значении сюжетов и архетипов мировой художественной литературы для его творчества говорит в своей работе литературовед, профессор С.С. Имихелова: «в пьесах Вампилова немало указаний на то, что автор мыслил образами мировой культуры, доказывал причастность ко всему, что создали художники прошлого, но связано это, прежде всего, со стремлением драматурга строить свой собственный, незаемный мир» [Имихелова, 2008, с. 106].

Мы попытаемся проанализировать, как в художественном пространстве А. Вампилова воплощаются архетипические персонажи, т.е. носители определённых (в ракурсе нашей проблемы — коммуникативных) качеств,

повторяющихся в коммуникативных типах иных персонажей мировой художественной литературы.

В статье другой исследовательницы творчества драматурга, профессора Н.В. Погосовой «Вампилов во Франции» [Погосова, 2000] приводятся цитаты из статей французских театральных критиков, Мишеля Курно (газета «Монд») и Жака Пуле (газета «Юманите»). Первому критику, по словам Погосовой, «показались нетактичными намеки на психиатрические клиники советского государства, поскольку в них томились несогласные с его режимом граждане»; второй полагал, что «хотя его (драматурга — А.Я.) имя «не фигурирует в каталоге диссидентства»... «его имеющие успех пьесы оттуда» [Погосова, 2000 с. 369].

Эти рассуждения, появившиеся в начале 80-х гг. XX века в знаменитых французских изданиях, наводят на мысль о том, что исторический и социально-критический подходы к художественной литературе и драматургии, практикуемые зарубежными исследователями, являлись в то время приоритетными. Незаменимые при решении определённого рода литературоведческих задач, такие подходы лишь отчасти вписываются в рамки художественного анализа того или иного произведения. Возможно, только в той мере, в какой эстетика может «указать» на способы воплощения «мира «за пределами книги» в мир «художественный»» [Язева, 2013, с. 216]. Однако стоит отметить, что уже в 90-е годы XX века во французском литературоведении эстетический подход всё же находит своих последователей, например, в лице поэта, критика и переводчика Ива Бонфуа [Bonnefooy, 1992].

На наш взгляд, использование коммуникативного и феноменологического подходов к произведению оказывает незамедлительное воздействие не только на его целостное восприятие, но и на последующий перевод произведения. Анализ критических замечаний зарубежных критиков относительно творчества А. Вампилова, а также перевода одной из его пьес

на французский язык, представленный в Приложении данного исследования, позволит нам подтвердить этот тезис. Как художник Вампилов выражает свой взгляд на жизнь эстетически, и в этом он постоянен. Однако, например, Мишель Курно, Жак Пуле и американский специалист по славистике Френели Фарбер [Погосова, 2000; Farber, 2001] в основном анализировали пьесы драматурга как публицистику, отображающую и порой критикующую состояние его страны и времени. Подобные взгляды исследователей наряду с самой спецификой художественной коммуникации образа автора как эстетически преобразующей внехудожественный мир дают нам основание проверить, сохраняется ли эта специфика в действительно критическом, хотя и допускающем некоторую степень индивидуальности дискурсе — эссе, и отличается ли она от специфики коммуникации образа автора-литературоведа. Рассматривая способы эстетического и коммуникативного воплощения общей системы художественно воссозданных личностей в творчестве драматурга, мы заинтересованы в том, чтобы увидеть каждый «клик» художественной личности. В связи с этим помимо мужских и женских образов мы намерены определить роль образов детей в пьесе А. Вампилова «Утиная охота», которая почти не исследовалась литературной критикой.

Важно отметить, что женская, мужская и авторская коммуникация в художественном мире обоих авторов рассматривалась, прежде всего, с точки зрения её стилистической функции. Однако особенности коммуникации в аспекте её функционирования как характеристики качеств и предназначения художественной личности, эстетических способов воплощения личности как «голоса времени», а также в аспекте её тесной связи с художественным миром произведения в творчестве писателя и драматурга до сих пор не исследовались. В отношении творчества Распутина и Вампилова зарубежными критиками отмечались «публицистическая» [Parthé], критическая и социально-критическая его основы [Погосова, 2000; Farber, 2001], тогда как способы и специфика выражения взгляда на мир обоих творцов даже на примере собственно критического дискурса ими не были

определены. Образы детей как значимые составляющие эстетик обоих авторов ещё не становились объектами исследования. Системы и эволюции женских образов в художественных мирах писателя и драматурга подробно рассматривались литературоведами [Игнатьева, 2008; Гушанская и др., 2000], однако сопоставительный анализ эволюций образа женщины в творчестве В. Распутина и А. Вампилова как творцов, принадлежащих единому историческому пространству, ещё не проводился. Наконец, само творчество Валентина Распутина и Александра Вампилова ещё не анализировалось в его эстетическом единстве с точки зрения теории художественной коммуникации, очевидно, в силу принадлежности названных авторов к разным формам писательской деятельности: прозе и драматургии. Исключение составляет работа С.Р. Смирнова «В. Распутин и А. Вампилов: Перекрестия и созвучия» [Смирнов, 2012, с. 240-246], посвящённая анализу сходства биографических условий двух авторов, а также некоторых мотивов и жанровых характеристик в творчестве писателя и драматурга. Упомянем, также, статью Натальи Подолянчук, представляющую собой «размышления о творчестве Александра Вампилова и Валентина Распутина» и опубликованную в газете «Восточно-Сибирская Правда» 21 августа 2012 года к их 75-летию [Подолянчук, 2012].

Приведённый нами комплекс до сих пор не решённых вопросов обосновывает актуальность настоящего диссертационного исследования, призванного рассмотреть произведения В. Распутина и А. Вампилова в их художественной сущности с феноменологической и коммуникативной точек зрения. Новый, междисциплинарный подход к творчеству двух идеологически и эстетически значимых для современной русской литературы авторов актуален, по крайней мере, по двум причинам. Во-первых, феноменологический подход, который мы применяем к анализу образных структур, создаваемых писателем и драматургом, является приоритетным именно в настоящее время, когда литературоведческая наука стремится обновить собственные методы целостного изучения художественной

реальности. Во-вторых, комплексный анализ особенностей художественной коммуникации в произведениях В. Распутина и А. Вампилова может способствовать их эстетическому осмыслению, открывающему новые грани двух художественных миров.

Определяя научную новизну предпринятого исследования, отметим, что оно фактически впервые объединяет в качестве объектов феноменологического анализа прозу В. Распутина и драматургию А. Вампилова. При этом коммуникативные особенности персонажей и образа автора, воплощаемых прозаиком и драматургом, рассматриваются как «показатели» сущностных качеств, предназначения и положения в образной структуре художественных личностей.

Цель настоящей диссертации состоит в том, чтобы выявить предназначение или заданный автором-демиургом вектор художественного бытия образа читателя, героя и рассказчика, репрезентируемый в коммуникативных особенностях произведений В. Распутина и А. Вампилова. На примере творчества избранных нами писателя и драматурга, с помощью феноменологического и коммуникативного подходов к литературному анализу мы надеемся доказать, что именно коммуникативное пространство художественного произведения как организованная автором-творцом целостная система содержит в себе ориентиры качеств и предназначения художественной личности.

Материалами исследования послужили тексты повестей и рассказов В. Распутина, нескольких рассказов, пьес А. Вампилова и их вариантов («Утиная охота», «Последний летний день»), критических статей, очерков, эссе, выступлений и переводов на французский и английский языки повестей и пьес писателя и драматурга. В качестве наиболее значимых для нашего исследования произведений В. Распутина и А. Вампилова были выбраны повесть «Прощание с Матёрой» и пьеса «Утиная охота».

Подтвердить тот факт, что эти произведения — квинтэссенции эстетических идей писателя и драматурга мы намереваемся, подходя к ним с феноменологической точки зрения в русле актуального положения литературоведческой науки.

Для достижения цели исследования были поставлены следующие задачи:

- феноменологический анализ образных структур в прозе В. Распутина и драматургии А. Вампилова на примере повести «Прощание с Матёрой» и пьесы «Утиная охота»;
- выявление художественной коммуникации персонажей (мужчин, женщин) и образа автора как в вышеуказанных, так и в нескольких других произведениях рассматриваемых авторов;
- поиск взаимосвязи между эстетическим и коммуникативным аспектом в изучаемых произведениях;
- определение предназначения и качеств персонажей и образа автора, а также их коммуникативных особенностей, воссоздающих архетипы внехудожественных и художественных личностей в эстетике Валентина Распутина и Александра Вампилова.
- сопоставление проявлений «голоса автора» в художественных произведениях и критических работах на примере творений, очерков и эссе В. Распутина и А. Вампилова;
- сравнение образных структур повестей Распутина и пьес Вампилова, выявление общих закономерностей эстетических эволюций художественной антропологии в творчестве писателя и драматурга.

Автором диссертации применялись следующие методы анализа:

- феноменологический
- коммуникативный

-нарратологический; а также элементы:

-историко-типологического

-культурно-исторического методов.

В работе использовались теоретические идеи М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, В.И. Тюпы, Б.О. Кормана, Р. Барта, Ж. Женетта, Ж.-П. Сарразака, Умберто Эко. Произведения В.Г. Распутина и А.В. Вампилова представляют особый интерес для нарратологического анализа в силу специфики проявления в них образа автора и их принадлежности к двум основным типам произведений, обозначенных в схеме Вольфа Шмида с точки зрения нарратологии: «нарративный, включающий в себя повествовательные (роман, рассказ, повесть) и миметические (пьеса...) нарративные произведения, и описательный (очерки, портреты...)» [Шмид, 2003, с. 21]. Подчеркнём, также, что эмпирическим материалом диссертации послужили, в основном, сами произведения, созданные двумя исследуемыми авторами, включающие повести, пьесы и критические очерки. Эти источники являлись для нас приоритетными при выявлении специфики коммуникативного взаимодействия художественного произведения и читателя.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В творчестве В.Г. Распутина и А.В. Вампилова художественная коммуникация (женская, мужская и авторская) выявляет образную структуру их произведений. Коммуникативные особенности персонажей и образа автора в высокой степени определяют основные качества и предназначение художественных личностей.
2. Художественная коммуникация образа автора-творца в произведениях В.Г. Распутина и А.В. Вампилова остаётся специфичной как в художественном дискурсе, так и в дискурсе критического очерка. В очерках писателя и критическом эссе драматурга она заметно отличается от коммуникации литературоведа.

3. Образы детей в эстетике В.Г. Распутина и А.В. Вампилова воплощены контрастно, являясь в первом случае элементами образа «неопределённости будущего», а во втором — образа «естественности, жизни».

4. Женские образы в творчестве В.Г. Распутина и А.В. Вампилова обнаруживают единый вектор эстетического развития.

Достоверность исследования подтверждается совокупностью многочисленных источников, рассматривающих проблемы творчества В. Распутина и А. Вампилова в социальном, биографическом и коммуникативном аспектах, на которых базируются изложенные в диссертации выводы. Полученные научные результаты подтверждаются практикой проведения феноменологического и коммуникативного анализа значительной части произведений В. Распутина и А. Вампилова.

Материалы диссертации могут быть использованы в учебном процессе при преподавании и обучении курсу «История русской литературы XX века». Феноменологический и коммуникативный подходы, применяемые в настоящей диссертации к анализу творчества прозаика и драматурга, могут послужить методами для исследования эстетики других современных авторов; а также методами эстетического предпереводческого анализа современной художественной литературы.

Основные результаты исследования были отражены в материалах трёх конференций молодых учёных и в материалах «Аспирантских чтений ИГЛУ 2012», проводимых Иркутским государственным лингвистическим университетом в 2010, 2011, 2012 гг; Journée des doctorants (GEO 1340) “Langue et Littérature” (Strasbourg, France, 2012); Journée Doctorale “Études de la forme dialogique des écrits d’artistes: L’artiste critique d’art” (Rennes, France, 2012); Coastal Plains Graduate Conference on Language and Literature “Revolution” (Houston, USA, 2013); конференции «Филология, переводоведение, лингводидактика: современные проблемы и перспективы

развития» (Иркутск, 2013). Результаты исследования представлены в одиннадцати публикациях, три из которых — в рецензируемых научных изданиях: «ВЕСТНИК ИГЛУ. Серия Филология. № 2 (19)» (Иркутск, 2012), «ВЕСТНИК ИГЛУ. Серия Филология. № 1 (22)» (Иркутск, 2013), «Филологические Науки. Вопросы теории и практики. № 1 (19)» (Тамбов, 2013).

Структура настоящей диссертационной работы определяется основными целями и задачами анализа коммуникативных особенностей повести Валентина Распутина и пьесы Александра Вампилова и состоит из введения, трёх глав (тринадцати разделов), заключения, списка использованной литературы и приложения. Общий объём работы составляет 315 с., из них основного текста — 256 с. Список использованной литературы включает 181 наименование.

Глава первая

Художественная коммуникация как сотворчество автора и читателя в прозе и публицистике Валентина Распутина

1.1. К постановке проблемы художественной коммуникации. Основные понятия

Слово, в зависимости от того или иного дискурса, мгновенно передаёт необходимое значение, наделяемое говорящим, слушающему. Однако став частью зафиксированного текста, слово может изменить сам ход коммуникации. «Каждое фиксируемое слово теряет свое тело». Ролан Барт, говоря об этом в своей статье «От слова к письму» [Barthes, 1999, с. 11], имел в виду особенности письменной речи в условиях интервью, но мы считаем уместным распространить смысл его утверждений на любые письменные тексты. По Барту, «переданное на бумаге слово, очевидно, изменяет восприятие адресата, а тем самым и самого автора высказывания, поскольку не существует субъекта говорящего без Другого (слушающего — А.Я.)». «Тело, сказавшее это слово, в письменном тексте перестаёт совпадать с ... личностью автора» [Barthes, 1999, с. 11]. Таким образом, написанное слово начинает жить по законам принявшего его текста.

Оказавшись в художественном произведении, слово не только теряет тело своего реального хозяина, но и становится активным инструментом в дискурсе художественной коммуникации. Данный тип коммуникации играет важную роль в воссоздании художественного произведения, поскольку, участвуя в художественном дискурсе, творчески и уникально проявляет себя как личность автора, так и личность читателя.

Историк французской литературы и специалист по методологии гуманитарных наук Г.К. Косиков определяет художественную коммуникацию следующим образом: «Художественная коммуникация

характеризуется как «диалог» между автором и читателем, слушателем или зрителем, опосредуемый произведением искусства. При этом каждое звено взаимодействия (автор, его произведение, аудитория) рассматривается неизбежно в единстве с двумя другими» [Речевая коммуникация..., дата обращения: 20 марта 2012]. Само «художественное произведение», по мысли Косикова, «можно рассматривать как телеологическую конструкцию, возникающую как некий завершённый продукт, организованный в целях воздействия на адресата; как сообщение, предназначенное для коммуникации» [Косиков, 2001, с. 16]. Во втором определении привлекательно понимание художественного произведения как сообщения, предназначенного для адресата-читателя. Однако мы склонны не согласиться с формулировкой «телеологическая конструкция», предлагаемой Косиковым для рассматриваемого термина. Думается, что целесообразность художественного произведения связана не только и не столько с контролируемой автором направленностью на читателя. Сообщение «искусства» — это всегда повод для живого диалога, провокация, стимул к сотворчеству автора и читателя. Тем не менее, стоит согласиться с тем, что художественное произведение — зафиксированное «послание». Это послание является одновременно полем для сотворчества, и вместе с тем, для «конфликтной игры». Термин Ю.М. Лотмана «конфликтная игра» для характеристики художественного диалога использует в своей работе В.И. Тюпа, приводя слова учёного: «в ходе <конфликтной игры>... каждая сторона стремится перестроить семиотический мир противоположной по своему образцу и одновременно заинтересована в сохранении своеобразия своего контрагента» [Тамарченко и др., 2004, с. 82, цит. по Лотман, 1977, С. 141-142].

Художественная коммуникация по своей сути — это диалог читателя с произведением, в котором изначально, «в зародыше» заложены ориентиры его восприятия. Видеть эти ориентиры означает, прежде всего, относиться к художественному произведению как к «иносказанию». Именно так

предлагает рассматривать явление произведения Н.П. Антипов в своей статье «Художественная коммуникация: иносказание» [Антипов, 2012, с. 119-128], подчёркивая: «...необходимо в процессе чтения освоить этот язык (художественного произведения — А.Я.). Для этого реципиент подключается к эвристическому языку художественного образа... Троп не средство языковой выразительности, а модель художественного образа. Познать язык этих моделей — значит вступить с произведением в художественную коммуникацию» [Антипов, 2012, с. 119]. Из вышеизложенного следует, что произведение представляет собой сообщение, созданное на особом образном языке. Остановимся подробнее на особенностях такого сообщения.

В Краткой литературной энциклопедии (КЛЭ) о художественном (литературном) произведении сказано следующее: «Литературное произведение как целостность — зафиксированный в тексте продукт словесно-художественного творчества, форма существования литературы как искусства слова. В литературном произведении своеобразно реализуется всеобщий принцип искусства: отражение бесконечного и незавершенного мира человеческой жизнедеятельности в конечном и завершенном «эстетическом организме» художественного произведения» [Гиршман, 1978, ст. 438-441]. В современной Интернет-гlossарии даётся такое определение вышеупомянутого термина: «Художественное произведение — продукт художественного творчества, в котором 1) в чувственно-материальной форме воплощен замысел его создателя-художника; и 2) который отвечает определенным категориям эстетической ценности» [Словарь — художественное произведение, дата обращения: 9 сентября 2010].

На наш взгляд, данные определения наиболее полно раскрывают природу художественного произведения. Однако мы считаем, что для лучшего её понимания вполне применим и феноменологический (здесь и далее курсив наш — А.Я.) подход, который, в частности, даёт представление о структуре художественного произведения.

Мы предлагаем рассматривать структуру художественного произведения, выделив в ней два основополагающих элемента: язык произведения, воплощающий способы самовыражения автора и персонажа (внешнее), и образ (внутреннее). Глубочайший интерес представляет язык художественного произведения. Владение этим языком является залогом успешной художественной коммуникации и продуктивного сотворчества автора и читателя. Из вышесказанного вытекает необходимость определиться с терминологией, употребляемой в нашем исследовании. Если понятие художественной личности уже обсуждалось нами в данной работе, то понятия образа, языка художественного произведения, читателя и автора требуют от нас дополнительного разъяснения.

Образ порождается единством формы и содержания. Именно «общеупотребительное слово», становясь в контексте произведения «иносказательным» [Антипьев, 2008, с. 108], позволяет читателю в своём воображении перейти, в конечном итоге, от данного слова, единицы языка к образу.

Язык произведения является неотъемлемой частью образа, плавно «перетекает» в него и вместе с образом составляет образную структуру художественного произведения, ту самую «чувственно-материальную форму», о которой говорится в его втором определении, поскольку образы осязательны, а язык материален. Как видно, язык и образ в произведении тесно взаимосвязаны, поэтому можно утверждать, что язык литературного произведения, как и художественный образ, живёт по закону об единстве общего и индивидуального. Этот закон касается не только превращения отдельно взятого слова в образ (общего в частное, общеупотребительного в иносказательное). Он применим и ко всему художественному произведению. Каждое произведение обладает таким важным признаком, как целостность, т.е., если исходить из его первого определения, оно является «конечным и завершённым». По Барту, «...каков бы ни был смысл, важны не сами вещи,

но именно их расположение» [Barthes, 1999, с. 22]. Целостность — это ещё и «единовременность разновременного» [Антипьев, 2008, с. 124]. Благодаря данному признаку мы можем анализировать неделимую связь начала, середины и конца художественного произведения. При этом именно его внешняя сторона, его язык позволяет нам увидеть единство общего и индивидуального в том или ином тексте и подчинение всех художественных деталей образной структуре авторского сюжета. Отсюда следует вывод о том, что язык произведения — это целостное явление.

Говоря о художественном произведении, итальянский литературный критик и специалист по семиотике Умберто Эко сравнивает его язык со «шведской стенкой», подчёркивая тем самым роль языка художественного произведения в качестве «опоры» для читателя. В его книге «Роль читателя» мы находим следующее утверждение: ««Творческое» воображение может совершать ... смелые экзерсисы именно и только потому, что существует «шведская стенка», которая поддерживает его и подсказывает ему движения своей системой горизонтальных и вертикальных брусьев. «Шведская стенка» — это Язык (la Langue)» [Эко, 2007, с. 136]. Читатель любого художественного произведения в идеале становится участником творческой, художественной коммуникации, учитывающим целостность языка предлагаемого ему «сообщения» и совершающим в воображении переход от слов произведения искусства к образам.

Очевидно, художественная коммуникация, обязательным условием реализации которой является владение языком образов, обогащает и вместе с тем делает более точным традиционный художественный анализ. При этом по мысли Н.П. Антипьева, «само произведение подсказывает нам, как воспринимать искусство» [Антипьев, 2012, с. 122]. Это означает, что по возможности максимально абстрагируясь от «внешнего» мира повседневной действительности и «погружаясь» в художественный мир произведения, читатель способен на плодотворный и детальный анализ искусства как

искусства. Такой анализ определённо испытывает на себе влияние феноменологии, провозглашающей «на мир смотреть как бы впервые и прозревать бытие» [Антипьев, 2012, с. 121].

Овладение языком художественного произведения — это творческий процесс, предполагающий, прежде всего, приобретение читателем роли абсолютно нового свойства. Это роль «образа читателя». Литературовед, профессор В.В. Прозоров пишет об образе читателя: «В каждом художественном тексте живо запечатлен образ своего читателя-адресата (курсив Прозорова — А.Я.), своего желанного собеседника..., который формируется всей системой мотивов, обнаруживаемых в сюжете художественного произведения... и при более или менее полном «слиянии» с которым постигает текст и читатель реальный» [Прозоров, 2005, дата обращения: 19 сентября 2011].

В некоторой степени образ читателя напоминает персонажа: он предполагается автором, подспудно наделяется определёнными характеристиками. Однако можно предположить, что «слияние реального читателя с образом читателя, запечатлённым в произведении», пусть даже и «неполное», далеко не всегда достижимо. Безусловно, создавая своё «творческое сообщение» или, выражаясь языком Умберто Эко, «посылая стимулы», автор ориентируется на некоторого читателя, ожидает его «ответную реакцию» [Эко, 2007, с. 86]. Но читатель — лишь ориентир, и творец не ограничивается этим ориентиром. Более того, в процессе создания произведения образ читателя в сознании автора может меняться. Например, в своём рассуждении о романе Эжена Сю «Парижские тайны» Умберто Эко обращает внимание на следующие факты: «Он (автор романа — А.Я.) описывает грязные притоны на острове Ситэ и передает аргю парижских низов, но при этом все время просит у читателей прощения за те ужасы и нищету, о которых говорит, — значит, он по-прежнему полагает, что обращается к аристократической и буржуазной читательской аудитории....

Однако по мере продолжения романа, по мере его публикации..., Эжен Сю испытывал все большее и большее влияние читательского восприятия (выделено нами — А.Я.). Классы, о которых он писал, стали классами, для которых он писал...» (курсив Эко — А.Я.) [Эко, 2007, с. 210-211]. Что касается драматургического произведения, то оно не всегда предстаёт перед адресатом «в чистом виде», подчиняясь видению театральных режиссёров, а следовательно, и образ читателя, задуманный поначалу автором оригинала, вероятно, претерпевает многочисленные изменения. Именно потому, что, каким бы проницательным ни был писатель или драматург, он не в состоянии абсолютно точно предсказать своего будущего читателя; поскольку реальный читатель воспринимает это произведение только соответственно своим способностям его воспринимать, в подобном «слиянии» нет необходимости. На наш взгляд, автор и читатель становятся Автором и Читателем в художественной коммуникации, диалоге. По мысли Умберто Эко, «произведение искусства... не может быть по-настоящему оценено, если исполнитель-интерпретатор не создаст его как бы вновь (*reinvents, reinventa*) в своего рода психологическом сотрудничестве с автором произведения» [Эко, 2007, с. 88]. В связи с этим видится справедливым определение Прозорова упомянутой «инстанции» как «желанного собеседника», и именно термин читатель-собеседник, подразумевающий «читателя, владеющего языком образов», мы считаем наиболее приемлемым при исследовании особенностей художественной коммуникации. Добавим лишь, что собеседник должен в идеале подключать при чтении своё творческое *alter ego*, т.е. способность воспринимать эстетику художественного произведения. Эта способность позволяет читателю становиться, по выражению теоретика литературы Б.О. Кормана, «элементом эстетической реальности» [Корман, 1977, с. 512-513]. Именно к «элементу» или «концепированному читателю» [Там же], «читателю-собеседнику», «образу читателя» как к особенной эстетической инстанции, прежде всего, и обращается автор, создавая

пространство художественного произведения посредством образных структур.

Концептированный читатель и рассказчик — собеседники, говорящие друг с другом на языке произведения искусства и живущие, в отличие от биографических читателя и писателя, в атмосфере созданного и познаваемого художественного мира. По мысли Ива Рётера, профессора дидактики французского языка университета Лилль-III, «...образ читателя — явный он или нет, — существует только в тексте и живёт только текстом, его словами или теми знаками, которые его означивают. Это тот, кто в тексте слушает или читает сюжет...» (курсив Рётера — А.Я.) [Reuter, 2009, с. 13]. А.М. Левидов, рассматривая триаду «автор, образ, читатель», особо выделяет роль образа в ней: «Автор-образ-читатель — единая система, в центре которой находится художественный образ, важнейшая промежуточная «инстанция» в общении читателя с автором, когда он читает, автора с читателем, когда он творит. Именно здесь — в художественном образе — сближаются, встречаются ... их творческие пути» [Левидов, 1983, с. 326].

Последнее понятие, которое также необходимо пояснить, — понятие «автора». Творец, вошедший в «ткань» своего художественного произведения, может приобретать несколько характеристик, зависящих как от способов воплощения автора в сюжете, так и от рода литературы, в котором он работает. В настоящей диссертации для нас важны понятия автора-повествователя, речевой маски, образа автора и авторского комментария. В книге Е.И. Орловой «Образ автора» под «повествователем» понимается «тот, кто ведет повествование от третьего лица, не называет себя» [Орлова, 2008, с. 6]. К одному из способов воплощения автора в художественном мире Валентина Распутина мы применяем термин «повествователь» именно в этом смысле. Для Распутина характерна также и смена речевых масок: «речь» его «повествователя оказывается способна вбирать в себя голос героя» [Орлова, 2008, с. 7]. При этом особенностью

повествования такого рода в данном случае является, на наш взгляд, преобладание голоса героя (персонажа) над голосом автора. В разделе 1.3 будут представлены конкретные примеры этого явления. Говоря о другом способе проявления автора в повестях Валентина Распутина, мы обращаем внимание на определение той авторской категории, которую Вольф Шмид называет абстрактным автором [Шмид, 2003, с. 41]. В своей книге «Нарратология» Шмид так пишет об этой ипостаси создателя произведения: «Абстрактный автор — это обозначаемое всех индициальных знаков текста, указывающих на отправителя» [Шмид, 2003, с. 53]. Иначе говоря, этот голос автора воплощён во всех тех знаках художественного произведения, которые подспудно отсылают нас к воображаемому автору. В представляемой работе мы будем употреблять устоявшийся в российском литературоведении термин образ автора при анализе коммуникативной стратегии автора в творчестве В. Распутина, учитывая идею Шмида о «знаковом выражении» упомянутой авторской инстанции.

Исследуя особенности образа автора в художественном мире Александра Вампилова, мы обнаруживаем здесь характерное для любого драматического произведения, по мысли Б.О. Кормана, «выражение авторского сознания через построение сюжета и композицию пьесы» или «через речи действующих лиц» [Корман, 1972, с. 88-98]. Однако при этом мы выделяем и особые типы авторской художественной коммуникации, проявляющиеся как коммуникация повествователя, выраженная в «ремарках-характеристиках» (если следовать типологии вампиловских ремарок, представленной Н.В. Баландиной [Баландина, 2000, с. 305]), и специфический авторский комментарий, основанный на световом и звуковом сопровождении пьес драматурга как форме смыслопорождения. Эти типы будут подробно проанализированы нами на примере нескольких пьес Александра Вампилова.

Подводя итоги по настоящему разделу, отметим следующее. В произведении слово обусловлено художественным дискурсом высказывания.

Воспринимая видоизменённую основу литературного слова, читатель начинает художественный диалог с автором. При этом диалог ведётся одновременно и с «собеседником», и с особой формой сообщения, в которой язык, будучи неотъемлемой частью художественного образа и целостным явлением, помогает читателю целостно воспринять образную структуру произведения. В процессе художественной коммуникации автор и читатель становятся со-творцами. В повестях В. Распутина автор как внутритекстовая инстанция принимает «облик» повествователя (ведёт рассказ от третьего лица) или персонажа. В пьесах А. Вампилова авторская художественная коммуникация часто имеет форму проявления повествователя или авторского комментария.

Исходя из обнаруживаемой нами новой точки зрения на анализ литературного произведения, ничем не уступающей по продуктивности предыдущим литературоведческим подходам, представляется важным подробно рассмотреть вышеупомянутые аспекты. Особое внимание в представляемой работе уделяется роли художественной коммуникации при феноменологическом анализе литературного произведения.

1.2. Образный конфликт "памяти" и "забвения" в повести Валентина Распутина "Прощание Матёрой"

На редкость выразительный язык повести В. Распутина предоставляет богатый материал для исследования образной структуры художественного произведения. На примере феноменологического анализа «Прощания с Матёрой», мы, учитывая оговорённые нами особенности художественной коммуникации, попытаемся решить две задачи, а именно:

1) проследить, как слова превращаются в образы и как постепенно зарождается образ самого произведения; 2) обратить внимание на то, какие эстетические идеи лежат в основе творчества писателя.

Восприятие произведения искусства важно начинать с анализа его названия, в котором автором заложено основное сюжетное противоречие. Это противоречие можно обнаружить, проследив вначале за употреблением слов названия в произведении. В данном случае и словосочетание «Прощание с Матёрой», и отдельно слова «прощание» и «Матёра» встречаются на протяжении всей повести. Для того чтобы понять, какое противоречие заключается в названии, какой образ открывает нам язык рассматриваемого художественного произведения, обратимся к контекстам, в которых появляются вышеупомянутые слова. В первой же фразе, которую произносит повествователь, мы слышим слово «Матёра»: «И опять наступила весна, своя в своём нескончаемом веку, но последняя для Матёры, для острова и деревни, носящих одно название» [Распутин, 2007, т. 4, с. 7; Raspoutine, 1979]. Как кажется на первый взгляд, Матёра предстаёт перед нами в качестве некоторого обыкновенного «географического пункта», доживающего свой век; в качестве острова и деревни. Однако эта фраза чрезвычайно важна для восприятия нашим воображением образа при её прочтении. Вернёмся к ней позднее. Итак, с одной стороны, Матёра упоминается просто в качестве топонима: «У нас в Матёре (в значении, «тут», «в деревне» — А.Я.) таких раньше не было» [Распутин, 2007, т. 4, с. 124], — говорит о представительнице молодого поколения Клавке Стригуновой мудрая Дарья. «Мне вот уже тошно в вашей занюханной Матёре...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 125] (т.е., «здесь» тошно — А.Я.), — парирует Клавка. Матёра как остров встречается и в таких словосочетаниях: «оставшиеся на Матёре дни», «метались по Матёре» и т.д.

С другой стороны, Матёра в повести часто одушевляется. Об этом можно судить по таким контекстным словосочетаниям, как «Матёра наша», «уснула Матёра», «Матёра утихомирилась рано», «Матёра ожила, обмирала», и т.д. Данные словосочетания рожают в нашем воображении ассоциации с образом женщины, само же слово Матёра — звуковые ассоциации с образом матери. При этом сочетания «Матёра-деревня» и «Матёра-остров»

встречаются и вне первой строки повести, тем самым, создавая образный акцент.

Проанализировав данные словосочетания, можно прийти к выводу, что в повести образно присутствует «двойная» Матёра, точнее, её двойной лик. Во-первых, Матёра — это земля, материк, на котором живут люди, их дом и родина, которая для кого-то любима, для кого-то ненавистна. Во-вторых, Матёра — это женщина, мудрая мать. Контекстные окружения подсказывают нам авторскую антитезу «остров — деревня», явственно выраженную в упомянутой нами, открывающей повесть фразе. Именно из этого противопоставления и рождается образ Матёры: она — и место, физически существующее пока на карте, и мать, взрастившая своих детей — жителей деревни. Образ женщины — организующее звено образной структуры рассматриваемого художественного произведения. Сюжет повести убеждает нас в этом. Деревня-матушка погибает на глазах у собственных сынов и дочерей, и мы видим, как «дети» с ней прощаются. Молодые, например, спешат начать новую жизнь, отрываясь от родной земли, порой уходят не прощаясь. Ср.: «Утром, в отъезд, Дарью обидело, что Андрей стал прощаться с нею в избе, не хотел, чтобы она проводила его до лодки»; «...Андрей не выходил никуда дальше своего двора. Не прошёлся по Матёре, не погоревал тайком, что больше её никогда не увидит, не подвинул душу...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 148] (здесь и далее выделено нами — А.Я.). В данных примерах повествования мы замечаем неделимую связь между родиной и матерью. Взрослые, мудрые героини, в первую очередь, сами матери (яркий пример того, как «внешнее» в произведении переходит во «внутреннее»), хранительницы неразрывной связи поколений, и потому так чтят родную землю. В данной главе мы также посредством феноменологического анализа подтвердим целостность выделяемого нами образа в качестве образа произведения, т.е. отображение в нём основных мотивов и противоречий повести.

Теперь обратим внимание на слово «прощание». Контексты, в которых мы встречаем это слово, следующие: «Им предстояло самое скорое, раньше других, прощание с Матёрой» [Распутин, 2007, т. 4, с. 15]; «Так терпеливо и молча пойдут они (избы — А.Я.) до последнего, конечного дня, показав на прощанье, сколько в них было тепла и солнца» [Распутин, 2007, т. 4, с. 60]; «боль прощания с Матёрой» [Распутин, 2007, т. 4, с. 129]; «От пихты тотчас повеяло печальным курением последнего прощания»; «как дарованное, а лучше сказать, как ворованное на прощанье» (житьё — А.Я.). (В последней фразе слышны явные отголоски другой повести Распутина, «Последний срок». Ср.: «ей казалось, что ни на что на свете она не имеет больше права — ни смотреть, ни говорить, ни дышать — всё было как ворованное» [Распутин, 2007, т. 2, с. 197]). Данные примеры контекстов встречаются при описании ощущений жителей деревни или мыслей повествователя. Слово «прощание» в них создаёт образные ассоциации с «болью» и «тоской по уходящему уюту, теплу». Однако совсем иначе слово «прощание» звучит, например, в следующем контексте: «На прощанье двое из них (пожогщиков — А.Я.) зашли на Богодулову половину, где, дрожа от страха и скрываясь от картины горящих изб, прятались Сима с Катериной» [Распутин, 2007, т. 4, с. 207]. Из представленных нами примеров видно: для деревни, особенно для старожилов, прощание — это боль, тоска и страдание, для пожогщиков — обыденный шаг для выполнения некоего плана. Очевидно, что с названием произведения происходит метаморфоза, влекущая за собой выявление основного сюжетного противоречия: из словесных, внешних контекстов рождается неоднозначный, целостный образ «Прощания с Матёрой». Это, с одной стороны, образ «тоски по уходящему острову и по остающейся не только на одиноком острове, но и в забвении матери, мудрой хранительницы связи поколений и нравственного начала в человеке», а с другой — образ «беспечного прощания с прошлым». Образ, содержащий в себе противоречие «памяти о матери» и «забвения матери», которое мы будем в дальнейшем обозначать, как конфликт «памяти» и «забвения».

Следует подчеркнуть, что эстетическая идея Распутина о мудрой женщине как о воплощении духовных и нравственных ценностей не явлена во внешнем слое «Прощания с Матёрой». Она лишь интуитивно ощущается читателем при его знакомстве с героинями — старухами, с обстоятельствами происходящего в повести и, в первую очередь, с авторским словом. Идеи автора отнюдь не ограничиваются данным сюжетным противоречием. Всегда участвуя в художественной коммуникации, используя феноменологический подход к произведению, мы следим за проявлениями образа, всякий раз раскрывающегося перед нами новой стороной и живущего в движении. Это позволяет выделить несколько различных ипостасей двух главных сторон образного противоречия — «памяти» и «забвения».

Одну из таких ипостасей или граней мы именуем «неопределённостью», «неуверенностью». Именно с ней тесно связана и тоска от прощания у стариков, и неуверенность у молодых в повести. Эту грань можно «уловить» в одном только размышлении повествователя о «лесенках», выстроенных наскоро в домах нового поселка: «...всё казалось чужим и непрочным, крутым, не для всякого-каждого, вот как эти лесенки, по которым один поднимется шутя, другой нет. Молодым проще, они вприпрыжку на одной ноге взбегут наверх — потому-то молодые легче расставались с Матёрой» [Распутин, 2007, т. 4, с. 52-53]. Шаткая лестница нового, наспех построенного дома — это развернутая и в то же время ёмкая метафора, приводящая читателя к идее шаткости времени как для старшего, так и для младшего поколения.

«Неопределённость» ощущается при чтении таких контекстных словосочетаний и предложений, как «бледный и слабый свет» [Распутин, 2007, т. 4, с. 41]; «...не понять, в солнце остров или уже нет солнца» [Распутин, 2007, т. 4, с. 46]; «с вечера взошли и скоро погасли звёзды...» [Там же, с. 56]; «...слепо мыкнула, как мякнула корова» [Там же, с. 58]. Бледный свет и тьма, слепота — все эти слова заставляют нас постичь

внутреннее и уловить сонное состояние, когда нет ясного понимания того, что нужно делать и куда идти. В со-бытии некоторых высказываний создаётся ощущение, что сам образ автора подтверждает справедливость наших предположений: «...теперь и время наступило непутёвое... то ли живёшь, то ли снишься себе в долгом, недобром сне» [Распутин, 2007, т. 4, с. 76]. Неопределённость таят в себе даже избы Матёры – деревни: «...не было у неё (постройки — А.Я.) одного хозяина..., каждый, кто жил, только прятался в ней от холода и дождя и норовил скорей перебраться куда поприличней» [Распутин, 2007, т. 4, с. 58]. В данном отрывке воспринимаемая грань образного противоречия пробуждает в воображении одну из идей, лежащих в основе повести Распутина «Пожар» и выражающих нечто преходящее и неценённое. Ярким примером воплощения «преходящего» может послужить небольшое описание посёлка из вышеупомянутой повести: «Неуютный и неопрятный, и не городского и не деревенского, а бивуачного типа был этот посёлок, словно кочевали с места на место, остановились переждать непогоду и отдохнуть, да так и застряли» [Распутин, 2007, с. 15].

В «Прощании с Матёрой» неопределённость, ненадёжность можно заметить и при описании повествователем состояния как человека, так и природы: «он... уволился с завода и метил в другое место» [Распутин, 2007, т. 4, с. 107]; «Андрей легонько поморщился от нежелания повторить то, что и не выстроилось в порядок, а только кружило голову и о чём, стало быть, трудно сказать определённо» [Распутин, 2007, т. 4, с. 113]; «Слетел с осины напротив красный лист и застыл в воздухе, высматривая, куда править, но оно, движение, подхватило его и вынесло на дорогу, продёрнуло ещё чуть по земле» [Распутин, 2007, т. 4, с. 221]. «Память» и «забвение» в исследуемой нами повести воплощаются и другими ипостасями — надёжности и ненадёжности, причём само произведение часто подсказывает нам, что прошлое для героев надёжней будущего: «Из какого-то каприза, прихоти выкатили из завозни два старых ходка и запрягли в них по утрам коней,

отъезжая на луга, а машина сиротливо, не смея вырваться вперёд, плелась позади и казалась много дряхлей и неуместней подвод» [Распутин, 2007, т. 4, с. 101]; «Чё надо было, на что жалобились, когда так жили? Ну? Эх, стегать вас некому» [Распутин, 2007, т. 4, с. 102]. Два данных примера создают в воображении проявление образной грани «прочного и понятного прошлого».

Ещё одну направляющую идею писателя можно обозначить так: «Прошлое предопределяет будущее», она прослеживается в следующем контексте произведения: «...но то, что они (люди — А.Я.) считают мечтами, всего лишь воспоминания, даже в самых дальних и сладких рисованных мыслях - только воспоминания. Мечтать никому не дано» [Там же, с. 56]. Мысль о мечтах и воспоминаниях, об их взаимосвязи и необходимости для человека повторяется и в переданных автором думах Дарьи: «Мечтать... Мечтают в девичестве, а... обзавелась семьей - остается только надеяться. Но и надежды с каждым годом все меньше... и вот уже перед тобой... парком дымящиеся из-под земли воспоминания» [Там же, с. 169]. Этим вариативные повторы приводят воображение читателя к истине произведения «Без прошлого (воспоминания) — нет и будущего (мечты)», выраженной в словах старой Дарьи: «У кого нет памяти — у того нет жизни» [Там же, с. 188].

Наряду с неопределённостью и непостоянством в логическое и эстетическое целостное произведения вплетается и такое образное противоречие, как порядок и беспорядок, другие грани основного образного конфликта. Ключевыми в данном образном противоречии мы считаем грани «огонь» и «вода». Огонь — незримо и явно присутствует во всём произведении, будь то его ожидание или пожар, беспощадно пожирающий избу или мельницу. Эта грань основного образного противоречия ощутима в таких словосочетаниях, как «какой-то парень, ...ошалев от огня, выкрикивал оттуда частушки»; «прозрачными, бесплотными казались и лица людей»; «мельница потерялась в огне» [Распутин, 2007, т. 4, с. 158]; «... стояли

замерзшие и подавленные страшной силой огня» [Распутин, 2007, т. 4, с. 78].

Как и в повести «Пожар», люди в рассматриваемом произведении ведут себя странно при виде огня: одни поют песни и веселятся, другие цепенеют. Неслучайно и в той, и в другой повести автор прибегает к особым стилистическим средствам описания этого странного состояния: и в «Пожаре», и в «Прощании с Матёрой» люди отождествляются с тенями при встрече с огнём, а также упоминается танец как символ некоего колдовства, нечисти, опять же не порядка: «Тени от Ивана Петровича и от Афони, всё удлиняясь и удлиняясь в уродливом изгибе, перемахнули через забор и вознеслись над посёлком» [Распутин, 2007, с. 43]; «Там огонь тем был страшен, что он выфукивал из-под крыши длинными яркими языками, заставляя людей, и правда, как в танце, отступать и снова наступать: «А мы просо сеяли, сеяли... А мы просо вытопчем, вытопчем» [Распутин, 2007, с. 15]. Сравним с примерами подобного рода из повести «Прощание с Матёрой»: «Выхватывалась, будто плясала, русская печка» [Распутин, 2007, т. 4 с. 80]; «как никогда, неподвижные лица их при свете огня казались слепленными, восковыми»; «длинные, уродливые тени подпрыгивали и извивались» [Распутин, 2007, т. 4, с. 78].

На наш взгляд, архетипический образ огня, порождаемый ассоциациями с людьми как с тенями; с мистическим танцем, огнём, который и пугает, и даёт тепло, очень важен для писателя в этих произведениях. В повести «Прощание с Матёрой» он становится неотъемлемой составляющей ощущаемого читателем-собеседником не порядка и неуверенности и, в то же время, выявленного нами главного образного противоречия памяти о безвозвратных истоках и забвения этих истоков. Огонь, украденный Прометеем, грел, но вызывал страх. Горящая Матёра для одних героев — приход нового времени и сиюминутное благо, вызывающие их беспечную радость, выраженную на повествовательном уровне в упоминании о

«частушках» и «плясках». Для других — это тоска, ужас и страх невосполнимой потери прежней жизни, стилистически проиллюстрированные при помощи эпитетов («неподвижные», «длинные», «уродливые» «бесплотными», «страшной», «замороженные» и др.). Ощущение неурядицы подобно пламени распространяется на всё произведение. Это можно заметить, например, в таком контексте: «И прибрались, верно, быстро: в прежние годы самая бы страда, самая работа, а нынче — всё, конец, хоть праздник справляй» [Распутин, 2007, т. 4, с. 174]. Следующий контекст, встречающийся сразу после эпизода с пожаром, словно подытоживает неуверенное состояние людей, что позволяет воображению увидеть целостный образ «прощания с матерью, с истоком» сразу в двух его проявлениях: как образ всепожирающего огня и образ хаоса, неурядицы: «Люди стали расходиться. Они уходили, неуверенно, боязливо осматриваясь кругом: вот и нарушился порядок Матёры...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 81]. Мы считаем, одним из ключевых слов в произведении является слово поехала, вмещающее в себя целый переворот, бесповоротную силу: «...И протянул: по-е-ехала !»; «...слово это «поехала» - не выходило потом у Дарьи из головы и стало главным, всё объясняющим, ко всему, что происходило вокруг, приложимым» [Распутин, 2007, с. 159]; «стояла, стояла христовенькая (изба — А. Я.), лет, поди, полтора, а теперь всё, теперь поедет» [Распутин, 2007, с. 197]. Форма, выраженная в слове «поехала», также постепенно приводит нас к «внутреннему», к образу-воплощению «неурядицы».

Обратимся теперь к ещё одному проявлению главного образа, когда в центр нашего внимания попадает образная грань «вода», которую, в рамках данного исследования, мы предлагаем объединить с образной гранью «река». Контексты со словом «вода» в повести «Прощание с Матёрой» следующие: «со струнным, протяжным шуршанием катилась Ангара...»; «Хозяин любил прислушиваться к этому нутряному, струйному звучанию текущей реки, ... Оно возносило его к вечности, к раз и навсегда заведённому порядку...»

[Распутин, 2007, т. 4, с. 61]. Мы считаем, образ воды или реки в указанных контекстах соотносится с образами жизни и времени и, вместе с тем, порядка, постоянства. Этому способствует как размеренный тон, в котором ведётся повествование, так и отдельные элементы самого нарратива: устойчивое словосочетание «раз и навсегда», слово «заведённому», а также аллитерация шипящих согласных, передающая музыку текущей Ангары («протяжным шуршанием») и порождающая образ гармонии и тишины.

В повести Валентина Распутина «Пожар» тоже присутствуют как образ огня (пожара), эстетически близкий образу всепоглощающей смерти и хаоса, так и река-жизнь, река времени. Однако здесь река становится ещё и символом правды: «Правда — это река, ложе которой выстелено твёрдым камнем и берега которой в отчётливых песчаной и каменистой линиях, река с чистой и устремлённой вперёд водой, а не подпёртая масса с гуляющим уровнем гниющей жидкости, с хлябками и подмытыми берегами» [Распутин, 2007, с. 46] (здесь и далее выделено нами — А.Я.). Образ реки как кропотливого или, наоборот, бездумного человеческого труда порождают слова повествователя в этой же повести: «...если работа твоя вливается в полезную реку. Есть две реки — с полезным и бесполезным течениями, и какое из них мощней, туда и сдвигается общая жизнь» [Распутин, 2007, с. 69]. В выбранных контекстах из повести «Пожар» образ реки предстаёт перед читателем-собеседником в разных своих ипостасях, тем не менее, каждый раз воспринимаясь как образ уверенности, постоянства, порядка. В первом эпизоде соответствующие ассоциации вызывают в воображении слова твёрдым, отчётливых, каменистой, устремлённой вперёд. При чтении второго интуитивно ощущаются огромные размеры описываемых двух рек, в которых может поместиться целая жизнь, и в этот момент образ воды ассоциируется с образом вечности.

В повестях «Прощание с Матёрой» и «Пожар» ключевые слова, воплощающие образ реки / воды, такие как: Ангара, река, жидкость, масса и

эстетически связанные с ними понятия вечность, правда, жизнь вносят свой вклад в абсолютную феминизацию рассматриваемого образа. Что касается повести-объекта нашего исследования, стоит отметить: если Матёра — мать-хранительница традиций, то река здесь — мать-хранительница жизни, времени, с которой, как гласит сюжет, тоже предстоит проститься. Напомним, что образ матери является центральным и в повести «Последний срок». Так, благодаря феноменологическому анализу художественных миров трёх вышеозначенных повестей Распутина, читатель-собеседник воспринимает образный конфликт огня и воды (или их «эстетических двойников» смерти и жизни, хаоса и порядка) как воплощение главного образного противоречия «забвения» и «памяти» «в миниатюре», а также ощущает связь этого образного конфликта с целостным образом матери в повести «Прощание с Матёрой». Образный конфликт огня и воды проявляется в оппозициях страха/гармонии и срока/вечности, что характерно для эстетики писателя в целом.

Мы считаем значимым тот факт, что сам порядок проявляется в эстетике исследуемой повести Распутина в качестве двух образов-антагонистов. Первый можно объяснить как образ уклада жителей деревни, в котором присутствие определённых, часто необходимых вещей составляет гармонию. Это можно наблюдать в следующем контексте: «...огромной, одна на весь белый свет казалась изба, в которой всё ещё стоял слабый, дразнящий, с кислинкой, запах дотлевающих в самоваре углей – и слова возникали как бы сами собой; без усилий, память была лёгкой и покладистой» [Распутин, 2007, т. 4, с. 162]. Второй образ порядка, порядка «городских» — это образ устава, непреложной истины, которую люди пытаются использовать в своих интересах. Примером воплощения этого образа может послужить формула, не раз брошенная «пожогщиками»: «У нас пятью пять – двадцать пять» [Распутин, 2007, т. 4, с. 192]. Итак, при анализе данных контекстов становится очевидным своеобразие порядка для деревни и города.

Два упомянутых нами «вида» порядка образуют парадоксальное авторское противоречие: польза – выгода. Язык как целостный феномен сам доказывает нам существование данного противоречия, связывая воедино мельчайшие изобразительные детали. Анализируя повесть «Прощание с Матёрой», мы пришли к выводу, что в ней писатель часто прибегает к употреблению слова «добро» и его производных, например: «добрая тысяча» [с. 31], «добрый день» [с. 65], «доброе корыто» [с. 67], «недоброе сияние» [с. 79], «дали как доброму» [с. 93], «подобрел дед» [с. 100], «пропадать добру» [с. 180] и т.д. Примечательно, что данные примеры встречаются, в основном, в разговорах материнцев, тогда как в устах упоминавшихся нами «пожогщиков» слово «добро» звучит один раз и при этом в переносном значении: «добром сгореть» [с. 193], другими словами «сгореть по-хорошему». «Индивидуальное» в этом слове — его прямое значение (всё хорошее, положительное, направленное на благо) [Словарь АBBYY Lingvo x 5, дата обращения: 1 декабря 2012 г.], «общее» — это новое значение слова, наделяемое автором. Из контекстов разговоров жителей деревни становится ясно: для деревенских «добрый» значит «хороший», «полезный», «путный», «правильный». Добро — то, что приносит пользу, то, что необходимо. Образная грань польза в произведении варьируется, скрываясь то за словом, то за целым монологом, в котором речь идет о «пользе человека»: «нет ничего несправедливей в свете, когда что-то, будь то дерево или человек, доживает до бесполезности, до того, что становится оно в тягость; что из многих и многих грехов, отпущенных миру для измоленья и искупленья, этот грех неподъёмен» [Распутин, 2007, т. 4, с. 45]. Другой пример: «Всё, что живет на свете, имеет один смысл – смысл службы...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 59].

Что же означает «добро» для тех, кто убивает деревню? Единственный контекст, в котором мы встречаем это слово, говорит о выгоде. Чтобы подтвердить противоречие «пользы» и «выгоды», выделим антитезу следующих контекстов: «доброе корыто» и «добром сгореть». Доброе корыто

— вещь, приносящая пользу, способная еще послужить, тогда как «сгореть добром» означает «сгореть так, как я хочу». Интересен, также, тот факт, что «выгода» звучит и в устах материнской молодёжи, что подтверждает мысль писателя, говорящего о «волне выгоды», захватившей деревню, а с нею и современный мир: «Петруха... долго выяснял... какой имеют «навар» — под наваром разумелась выгода» [Распутин, 2007, т. 4, с. 119]. Так язык даёт нам ключ к еще одному образному противоречию, обозначенному нами как пара авторских антонимов «польза – выгода».

В эстетическом воплощении образного противоречия огня и воды, а также конфликта образов тоски по уходу прошлого и радости о приходе будущего, содержащего в себе и легко улавливаемые читателем-собеседником элементы образов смерти и жизни, обнаруживается сходство с эстетикой «плясок смерти», получившей широкое распространение в Западной Европе во второй половине XIV века. В задачи нашего исследования не входит анализ причин возникновения данного жанра: о них подробно сказано в работах, например, Ц. Г. Нессельштрауса. Нас же интересует сам феномен иконографических «плясок». Нессельштраус в своём труде ««Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве в XV веке как тема рубежа Средневековья и Возрождения...», говоря об изображениях «плясок смерти», отмечает: «Идеей всеобщего равенства перед смертью проникнут и замысел росписи (речь идёт о фреске на стене галереи кладбища при парижском монастыре в честь невинно убиенных младенцев — А.Я.), состоявшей из длинной вереницы танцующих пар. Представители всех сословий вовлекались здесь в хоровод их партнерами-мертвецами, представленными в виде скелетов с остатками плоти и вскрытым чревом» [Нессельштраус, 1993]. Конечно, на фресках подобного рода изображались новопреставленные, танцующие со смертью, однако само противопоставление жизни и смерти на них ощущалось и ощущается до сих пор весьма явственно. Нет никаких оснований полагать, что Валентин Распутин обращался именно к макабрическим сюжетам для написания «Прощания с Матёрой». Тем не

менее, его пристальное внимание к понятиям жизни и смерти, к отношениям человека со смертью неоспоримо, исходя даже только из феноменологического анализа его эстетики. Так, наблюдая «картину горящих изб», а вместе с тем, осознавая неизбежную смерть традиций, материнцы видят тени, их ужасающий танец, и ощущают, как и читатель, близость «потустороннего». Архетипическая оппозиция жизни и смерти присутствует, например, в повести Распутина «Последний срок», созданной, к слову, спустя ровно шестьсот лет после того, как в 1370 году в Европе появились первые изображения «Плясок смерти». В этой повести центром его внимания становится поведение героев в «экстремальной» [Язева, 2010, с. 188] ситуации — близости смерти главной героини, являющейся воплощением образа матери-хранительницы порядка и гармонии.

Итак, образы жизни и смерти, образы грани между бытием и небытием и человека, находящегося на этой грани, а также срока, отведённого человеку для самоосознания, придают творчеству Распутина и, в частности, повести «Прощание с Матёрой» экзистенциальную глубину. Она позволяет не только интенсивнее воспринимать целостность и целесообразность повести, но и анализировать связи найденных в ней архетипов с таковыми в мировой литературе и культуре.

Если продолжить исследование развития образных проявлений «жизни» и «смерти» в интересующей нас повести, можно обнаружить, что ряд словесных контекстов «Прощания с Матёрой» позволяет проследить метаморфозы, происходящие с образными гранями «живое», «жизнь» и «неживое». «Живой..., живой кур - рва!» [Распутин, 2007, т. 4, с. 33], — восклицает Богодул, когда старухи предупреждают его об опасности сгореть заживо. Контекст открывает истину слова «живой» для данного героя — «живой» для него означает «способный дать отпор, действующий». Но как меняется образ «живого», «жизни», воплощаясь в словах молодого и бестолкового Петрухи: «Про старую, беспросветную жизнь, — «жизнь»

Петруха выговаривал полностью, с удовольствием подзванивая это слово, – к примеру, рассказать...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 119]. Слово «жизнь» произносится Петрухой «для красного, звенящего словца», это подчёркивается и повествователем. Возникает образ чего-то пустого, что парадоксально для такого самого по себе глубокого понятия. «Живое» и «неживое» встречаются, также, в следующих контекстах: «Живёте... Живите ежели глянется... Она, жисть ваша, ишь какие подати берёт: Матёру ей подавай» [Распутин, 2007, т. 4, с. 138]; «А ишо смерть... Как он (человек — А.Я.) её, христовенький, боится... Хужей всякого зайца... Господи! — виновато прошептала Дарья. – А я про смерть... Не иначе как с ума, старая, сошла» [Распутин, 2007, т. 4, с. 141]; «Есть же тут где-то живые люди, или что?» [Распутин, 2007, т. 4, с. 231]; «Давно надо бы утопить. Живым не пахнет... не люди, а клопы да тараканы» [Распутин, 2007, т. 4, с. 53]. Две последние фразы принадлежат Воронцову и Клавке Стригуновой. Из контекстов видно: понятия живого и неживого для них имеют буквальное значение, тогда, как для Дарьи, например, жизнь и смерть обладают сакральным смыслом: это две великие силы.

Так, при анализе художественной коммуникации персонажей воображение читателя способно превратить столкновение прямого и иносказательного значения слова «живой» в противоречивый образ «живого», рождающий свою философию как для героев произведения, так и для него самого. Очевидно и ощущение в выделяемых образных проявлениях главного противоречия забвения и памяти/вечности, отчётливо проявляющегося при восприятии «голосов» разных персонажей, рассуждающих о жизни и смерти.

Важны для героев повести и другие понятия, такие, как «свои», «чужие», «мы» и «не мы». Это явственно видно из определённых контекстов, часто встречающихся в повести: «чужой дядя строил» [Распутин, 2007, т. 4, с. 47]; «и непросто было сразу сказать, свои это или чужие» [Распутин, 2007, т. 4, с.

102]. Данные высказывания вызывают ощущение: всё смешалось, неизвестно, где верх, где низ. Образы, воспринимаемые после их прочтения, создают неразрывную связь с образом неопределённости, упоминавшимся нами ранее, и вместе с ним становятся неотъемлемой частью целостного художественного произведения. Рассмотрим другие контексты со словами «свой» и «чужой»: «свой народ-то, из одной Ангары воду пили» [Распутин, 2007, с. 208] (по образной логике писателя — одной жизнью жили — А.Я.); «Он натянуто, чужим смехом рассмеялся» [Распутин, 2007, т. 4, с. 134]; «Сторона хоть и не дальняя, да чужая, чужие люди, чужие вещи, и неизвестно, не чужой ли сын» [Распутин, 2007, т. 4, с. 151]; «Что чужой дым глотать — мы свой добудем, с треском, с огоньком!» [Распутин, 2007, т. 4, с. 157] и т.д.. Стоит отметить, что данная антитеза «своё — чужое», — прослеживается и в других произведениях писателя. Яркий пример — его автобиографический рассказ «Уроки французского» [Распутин, 2007, с. 285-320], в котором заключена попытка автора найти способы преодоления этого неразрешимого противоречия. Для Распутина-автора самопознание через слово и внутренний мир другого человека стало впоследствии трудной философской проблемой на протяжении всей его писательской деятельности. Если в рассказе «Уроки французского» конфликт своего и чужого был преодолен принятием «чужого» как «своего», то в повести «Прощание с Матёрой» это противоречие развивается и вписывается в её эстетику совершенно по-другому.

Анализируя повесть, мы пришли к выводу о том, что образные грани «своё» и «чужое» тесно связаны соответственно с её центральными образными проявлениями памяти и забвения. Образное противоречие «своё — чужое» — своего рода «фундамент» главного образного конфликта произведения и конфликта художественной личности в повести. Герой Распутина и равнодушен к чужому, и своё воспринимает, как чужое (забывает о том, что своё — своё), и свято чтит, помнит своё (как, например, старшее поколение матёринцев). Это противоречие афористически

выражено также и в словах повествователя: «...не своё собирают — не им и страдать...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 155].

Будучи, по меткому выражению Дарьи, «обсевками», молодые матёринцы сами поджигают дома, крича, что добудут «свой» огонь. Их фразы порождают в воображении ассоциации с образом беспечности, лёгкого расставания с прошлым. «Своё» для них — совсем не та драгоценность, каковой оно является для старшего поколения, живущего на острове. «Свой народ», «чужие вещи» — это мы слышим лишь из уст старожиллов. «Своё» для них означает безоговорочную поддержку, опору, то, что никогда не предаст и то, чего им теперь, в будущем посёлке, будет не хватать. Внимая речи старших матёринцев, мы воспринимаем образные грани «тоска по уходящим устоям, традициям, поддержке» и «страх перед новым, чужим». В одной образной системе с вышеозначенными гранями оказывается и мотив равнодушия.

Из предшествующих контекстов видно: невозможность различить «своё» и «чужое» порождает состояние неуверенности в героях, с которым они могут прийти либо к «боевому» исходу (здесь снова показателен пример контекста с добыванием «своего» огня), либо к пассивности, вызванной тем, что всё вокруг чужое (всё, как у чужого дяди; слышатся чужие голоса; сын, наверное, стал чужим; и т.д.).

В повести «Прощание с Матёрой» Распутин даёт ещё один, довольно закономерный исход: равнодушие, мотив которого рождается всего лишь из двух слов и их повторений — «всё равно»: «Всё равно без хлеба теперь не сидят, всё равно эта земля родит в последний раз..., — всё равно...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 155]; «Раньше, оберегая, чистя себя, готовясь к новому урожаю, она (земля — А.Я.) сама выказывала худую работу на глаза, а теперь, перед смертью, и ей было всё равно» [Распутин, 2007, т. 4, с. 174]. В повести метафорично показано — всё равно человеку — всё равно и земле, природе, с которыми он в родстве.

С воплощением образного проявления «неуверенность» связана и ещё одна выделенная нами антитеза — «мы — не мы» или «ты — не ты». Она проявляется в следующих контекстах: «какая-то противная неуверенность исподтишка точит и точит: ты это или не ты? А если ты, как ты здесь оказался?» [Распутин, 2007, т. 4, с. 88]; «оно и потеперь, может, не ты жила...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 98]; «Она (Матёра — А.Я.), поди-ка, и не верит, что это мы» [Распутин, 2007, т. 4, с. 102]; «... когда уж не понимаешь, где ты и что ты» [Распутин, 2007, т. 4, с. 121]. Контексты анализируемой повести показывают нам, что неуверенность живёт в сердцах не только старого поколения, но и героев среднего возраста (Павел), оказавшихся на перепутье. Противопоставления «ты — не ты», «мы — не мы» наряду с другими питают одно из главных проявлений образного конфликта произведения, которое можно обозначить, как шаткость, неуверенность, — а язык как целостный феномен позволяет нам разбудить этот образ в нашем воображении.

Одна из двух граней центрального образного противоречия повести — это память. Она воспринимается собеседником автора при восприятии следующих контекстов: «Люди забыли, что каждый из них не один, потеряли друг друга и не было сейчас друг в друге надобности» [Распутин, 2007, т. 4, с. 79]; «Приезжая в Матёру он (Павел — А.Я.) всякий раз поражался тому, с какой готовностью смыкается вслед за ним время...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 84]; «Лишь бы прожить сегодняшний день, а что будет завтра — это его не касается, короткие разудалые мысли до этого не достают» [Распутин, 2007, т. 4, с. 94]. Эти три небольших примера контекстов показывают, как память о других и о другом играет с жителями Матеры: она то исчезает, то появляется, то становится ненужной (один из героев повести, например, «за поллитру» продал свою фамилию). Однако память о себе самих тревожит молодых матёринцев: «Такой памяти он не заслужил» [Распутин, 2007, т. 4, с. 84], — так говорит о Павле автор, почти перевоплощаясь в своего героя. «Я хочу, чтоб было видно мою работу, чтоб она навечно осталась» [Распутин, 2007, т.

4, с. 111], — это уже Андрей, представитель нового поколения. Для старых матёринцев память — бесценное сокровище, которое нужно хранить и беречь, которое жаль безвозвратно утратить. Это подтверждают не только часто цитируемые критиками слова Дарьи: «Правда в памяти. У кого нет памяти, у того нет жизни» [Распутин, 2007, т. 4, с. 188], но и, например, такой контекст: «...видно отвык (Андрей – А.Я.) от крестьянской работы, позабыл, растерял, что умел... И горькое, неприятное чувство сжало Дарью: нет, ничего из загаданного не будет... Все впустую» [Распутин, 2007, т. 4, с. 145] (здесь и далее выделено нами — А.Я.). Данные примеры создают в воображении читателя целостный образ памяти, определяющей будущее и, в то же время, «ненадёжной», «изнурившейся» [Распутин, 2007, т. 4, с. 153]. «Неужели и о Матёре люди, которые останутся, будут вспоминать не больше, чем о прошлогоднем снеге? Если даже о родных своих забывают так скоро...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 153], — задаётся вопросом Дарья. Ответ на этот вопрос даст, впоследствии, образ автора, говоря о чувствах Павла: «И удивительно, что Павел представлял себе это просто и ясно... и себя, пытающегося по далёким берегам определить место Матёры... Нет ни знака, ни огонька... он не чувствовал сейчас ничего, кроме разрешившейся боли» [Распутин, 2007, т. 4, с. 217]. Этот эпизод — не только явное предупреждение о том, что герои сами заблудятся позже и в природном, и в душевном тумане, но и подтверждение воплощаемой автором идеи зыбкости человеческой памяти. Дарья обращается к Богу: «Прости нам, Господи, что слабы мы, непамятливы и разорены душой...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 153]. Важна память и для другой представительницы старшего поколения, Катерины: «Он-то пошто? Он на себя до смерти славушку надел, ему её не отмыть будет» [Распутин, 2007, т. 4, с. 164], — язык Распутина ёмко раскрывает мысль Катерины — ей жаль, что у сына дурная слава. Образ памяти Катерины — добрая память. Развитие образа памяти достигает своей кульминационной точки в финале произведения, когда старухи и Богодул, оставшись совершенно одни на острове, не могут узнать друг друга в

темноте: «- А ты кто такая будешь-то? С этого-то боку кто у меня? –Я - то? Я Настасья. – Это которая с Матёры? - Она. А ты Дарья? – Дарья. – Это рядом-то со мной жила? – Ну. – Я ить тебя, девка, признала» [Распутин, 2007, т. 4, с. 233]. Этим внезапным диалогом, произнесённым как бы в полузабытьи, автор снова выделяет простую истину о памяти, сказанную прежде Дарьей: нет жизни без памяти. Подробный анализ способов воплощения образа памяти в художественном мире повести «Прощание с Матёрой» позволяет увидеть, что образная грань «память» может проявляться, как образный конфликт тоски и беспечности. Она сама порождает это противоречие, с одной стороны создавая ассоциации с мотивами потери, сожаления, слабости, и с другой — с мотивами забывчивости, отвыкания, замыкающегося времени, ощутимых при чтении предшествующих контекстов.

Целостный образ женщины, мудрой матери может воплощаться и как образ связи поколений, выявляемый при восприятии некоторых других эпизодов повести. К ним можно отнести, например, один из мудрых монологов Дарьи, в котором она вспоминает слова своего отца: «В горе, в зле будешь купаться, из сил выбьешься, к нам захочешь — нет, живи, шевелись, чтоб покрепче зацепить нас с белым светом, занозить в ём, что мы были» [Распутин, 2007, т. 4, с. 35]. «Занозить», «зацепить» в эстетике Распутина означает быть крепко привязанным к родной земле, оставить свой след на ней и достойно продолжить род свой. Так два маленьких слова рождают образ крепкой и вечной связи между поколениями, проявляющийся в своих различных ипостасях: как образ земли-матери, прародительницы, как образ рода и преемственности. Стоит отметить, что земля-матушка — одно из ключевых понятий для писателя, так, в одном из интервью Распутин заметил: «...человек остаётся человеком только тогда, когда он сохраняет связи со своей землей. Когда помнит о ней» [Нехаев, 2009, дата обращения: 4 октября 2011 г.]. Те или иные эпизоды повести содержат в себе ориентиры эстетического восприятия рассматриваемых образов. Приведём несколько примеров, имевших особое влияние на наши

рассуждения: «Но и эти звуки были для Хозяина громкими и грубыми, с особенным удовольствием и особенным чутьём прислушивался он к тому, что происходит в земле и возле земли...» (здесь и далее выделено нами — А.Я.) [Распутин, 2007, т. 4, с. 57]. «Пахло, как всегда, дымом, запах этот не сходил теперь с Матёры, но пахло ещё почему-то свежестью, прохладой глубинной, как при вспашке земли. «Откуда же это?» — искала Дарья. «А оттуда, из-под земли», — слышалось ей» [Распутин, 2007, т. 4, с. 203]. «Никуда с земли не деться» [Распутин, 2007, т. 4, с. 109]. «Мой-то узелок вот-вот растянут и заглядят, ровный конец опустют, чтоб не видать было... чтоб с другого конца новый подвязать. Куды, в какую сторону потянут эту ниточку дальше?» [Распутин, 2007, т. 4, с. 110].

Образная грань преемственности возникает у читателя при восприятии, например, следующей мысли автора: «правда в том, чтобы стояли зароды» [Распутин, 2007, т. 4, с. 120]. Слово «зароды» не только имеет корень «род», т.е. влияет на воображение своим индивидуальным значением, но и ведёт нас к упомянутой грани.

В анализируемом произведении есть моменты, когда автор непосредственно вступает в диалог с читателем, открыто обращаясь к нему. Тогда мы имеем возможность убедиться в успешности или обречённости художественной коммуникации. Например, при чтении следующего эпизода возникает ощущение уверенности в том, что именно образные грани связь поколений, род, преемственность пытается пробудить в нас художественный мир повести: «Ты — не только то, что носишь в себе, но и то, не всегда замечаемое, что вокруг тебя, и потерять его иной раз страшнее, чем потерять руку или ногу... Быть может, лишь это одно и вечно, лишь оно, передаваемое, как дух святой, от человека к человеку, от отцов к детям и от детей к внукам, смущая и оберегая их, направляя и очищая, и вынесет когда-нибудь к чему-то, ради чего жили поколения людей» [Распутин, 2007, т. 4, с. 121]. В этих словах повествователя видна попытка найти связующее

поколения звено, которое автор видит в любви ко всему, что окружает человека.

Архетипический конфликт отцов и детей, безусловно, один из способов проявления образной структуры связи поколений, воспринимается в следующих контекстах: «Павел посмотрел на сына внимательно и удивлённо, будто только теперь по-настоящему осознав, что перед ним действительно взрослый и вполне разумный человек, но уже не из его — из другого, из следующего поколения» [Распутин, 2007, т. 4, с. 114]. «...Андрей с лица ещё больше помолодел, а Павел ещё больше постарел» [Распутин, 2007, т. 4, с. 109-110]. Однако автор, коммуникативно воплощая этот образный конфликт, поднимает ещё одну важную проблему — проблему недопреемственности. В этом случае художественная коммуникация образа автора подчёркивает, как нам кажется, сам процесс становления нового поколения: «Вот эту лёгкость, разговорную торопательность Петруха с избытком перенял у незаконного своего отца. Но если у того она была не на пустом месте — за делом Алёша лясы не точил, знал прежде дело, а уж потом всё остальное, — то у Петрухи вышло всё наоборот» [Распутин, 2007, т. 4, с. 93]; «Но с Павлом его не сравнить: отец был покрепче, поживей, характером потверже» [Распутин, 2007, т. 4, с. 152]. Человек нового времени, по Распутину, не только не-до-перенимает, но и не знает, как применить то духовное, родовое богатство, что осталось ему от предков. Так, настоящее полное имя Петрухи — Никита Алексеевич Зотов, — мы узнаем только тогда, когда Петруха собирается продать свой дом и поместить дощечку со своим именем на избе «на зависть» соседям [Распутин, 2007, т. 4, с. 54]. Полное имя Павла, Павел Миронович, также, звучит только при официальном обращении к нему Воронцова [Распутин, 2007, т. 4, с. 223]. Отголоски архетипического мы замечаем, читая о чувстве вины, порой суеверном, старшего поколения перед младшим и о безнадёжности исправить человека: «Боялась Катерина: чья душа во грехе, та и в ответе, поэтому вину за Петрухино сумасхождение перекладывала на себя» [Распутин, сс. 94 -95]; «В ком чё есть, то и будет. И хошь руки ты об его

обломай, хошь испечалься об нём – он своё возьмёт» [Распутин, 2007, т. 4, с. 96].

Образ связи поколений занимает свою «нишу» в совокупности проявлений центрального образного противоречия. Так, с образной гранью память связаны такие его элементы, как род, преемственность, земля-матушка, а с гранью забвение такое образное противоречие, как конфликт отцов и детей, в котором образы нового поколения ассоциируются именно с антагонистом образного проявления память, тоска по уходящему.

Образы, вызываемые у читателя-собеседника картинами природы, тесное родство которой с человеком автор повести постоянно акцентирует, также входят в художественное полотно повести «Прощание с Матёрой». Их появление в эстетике произведения значимо для развития основного образного противоречия. Подтвердим это анализом определённых контекстов. Чаще всего жителей Матёры сопровождают ветер, сырость и дождь. При чтении многих эпизодов повести эти природные явления создают ощущение, что воздух, которым дышат герои, заведомо пропитан сыростью, ещё до «планируемого затопления» острова. Деревня как будто заранее тонет, оставляя ощущение одиночества и забвения: «Впереди уже погуливал в пустоте ветер» [Распутин, 2007, т. 4, с. 99] (здесь и далее выделено нами — А.Я.); «...гребь поспевала на солнце и на ветру уже через день, до обеда бабы водились с литовками, подкашивая на неудобных для колёс, сырых и неровных местах...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 103]. Наиболее полно отображает неделимую художественную связь человека и природы следующий контекст: «...звук и краски сливались в одно благодатное дремотное качание, которое то возникало сильнее, то умирало; и чувства человеческие в лад ему тоже сходились в одно зыбкое, ничего не выделяющее ответствие...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 104].

К другим примерам, пробуждающим в воображении образы сырости, влаги, холода: «...не было никакого даже подобия ветерка, замерший воздух

сёк один дождь»; «Спасаясь от сырости, топили печи» [Распутин, 2007, т. 4, с. 118]; «Народ собрали в грязном и сыром помещении с наполовину выбитыми стёклами...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 131]. Из предшествующих и нижеследующих примеров видно: сам образ «природы» в повести напоминает «уменьшенную копию» главного образного противоречия памяти и забвения, а также обнаруживает тесную связь с гранями порядок и беспорядок. Так, гуляющий и навевающий одинокую тоску ветер, элемент образной структуры «природы», иногда становится спасительным ветерком: «...Дождь, дождь... но виделся и конец ему, промежутки от дождя до дождя стали больше, подул верховик» [Распутин, 2007, т. 4, с. 131], а сырая земля не так «холодна» для героев, как иная сырость: «Пахло, как всегда, дымом, запах этот не сходил теперь с Матёры, но пахло ещё почему-то свежестью, прохладой глубинной, как при вспашке земли» [Распутин, 2007, т. 4, с. 203]. В данном примере описания запахов воспринимаемый образ «свежести-сырости» превращается в образ «уютности и тепла», так как тесно связан здесь с образом земли-матушки. Другая ипостась образа сырости, ощутимая при чтении последних эпизодов повести, когда Павел едет на остров забирать старух перед затоплением острова, порождает уже не столь приятные ассоциации — с душевной тяжестью: «Проехали полдороги, и Павел почувствовал, как плеснуло на повороте в окно сыростью» [Распутин, 2007, т. 4, с. 227]; «Павел почувствовал, как тяжелеют, наливаются противной сыростью и лицо его, и одежда...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 228]. Вышеозначенный образ становится наиболее осязаемым в конце произведения и, объединяя в себе художественное «прошлое» и «будущее», создаёт впечатление: беспечные люди, представители нового поколения уже давно ушли на дно, с того самого момента, как забыли близких, а значит, и неотъемлемую часть себя.

Теперь обратимся к примерам появления на Матёре дождя: «В первый день, когда дождь только ещё направлялся, побрызгивая манной небесной, угодной полям и огородам, в Дарьин дом нагрянул гость — приехал Андрей,

младший сын Павла» [Распутин, 2007, т. 4, с. 106]; «Дождь оказался кстати: можно было посидеть, поговорить не торопясь: не решались отважиться на передышку своей властью, так её спустил сам Бог» [Распутин, 2007, т. 4, с. 107]; «Стали (Дарья, Андрей и Павел — А. Я.) смотреть на дождь — как бьёт он о землю..., слышали перегончатое, ещё дробное бульканье... и сразу почувствовали, что легче, свежей стало дышаться...И поверилось им... что разговор только отъединил их, родных по самому прямому родству, друг от друга, а это минутное пустое гляденье на дождь сумело снова сблизить» [Распутин, 2007, т. 4, с. 116]; «И падал этот дождь светло и тихо...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 172]. Эти примеры контекстов также говорят о новом качестве дождя: дождь в них не источник постоянной сырости и тоски, но символ уюта, примирения человека с близкими и с самим собой. Не случайно незадолго до смерти дед Егор так хочет услышать дождь [Распутин, с. 210], и дождь «идёт», провожая Егора в последний путь, а значит, и успокаивая его настрадавшуюся душу, читатель же, «слыша» дождь, воспринимает образ «покоя». Последний воссоздаётся собеседником автора благодаря восприятию таких слов, как «не торопясь», «передышку», «легче», «свежей», «светло», «тихо». В то же самое время дождь на Матёре может и «не пускать» [Распутин, 2007, т. 4, с. 123], и быть «гнилым» [Распутин, 2007, т. 4, с. 126].

Очевидно, что образы сырости, ветра и дождя в повести Распутина проявляются как составляющие обеих образных систем: уюта, радости (покоя) и душевной тяжести, тоски, а также образного противоречия «порядка» и «непорядка».

При анализе образных проявлений «вода» и «огонь» мы уже выделяли их связь с гранями «уверенность» и «неуверенность». Знакомясь с сюжетом, читатель повести ясно осознаёт: то, что естественно и понятно для одних героев, создаёт ощущение неуверенности у других (например, строительство новой ГЭС по-разному воспринимается Петрухой и Дарьей), есть также и

герой, находящийся на перепутье, неуверенный в завтрашнем дне и не далеко ушедший от прошлого поколения (Павел). Квинтэссенцией образных граней «неуверенность», «непонимание» и «забыть» мы считаем образное проявление «туман»: «Утренники стояли холодные и ленивые, подсыхало от росы и туманов поздно» [Распутин, 2007, т. 4, с. 155]; «...на машину двинулись... густеющие, словно тоже летящие на свет фар, серые мочальные лохмотья. Павел не сразу понял, что это туман» [Распутин, 2007, т. 4, с. 227]. Художественный мир повести показывает: природа сопровождает человека, вторит его чувствам, человек состоит с ней в родстве. Выражаясь словами О.В. Сливицкой, охарактеризовывающей с этой позиции один из рассказов И. Бунина, «внешний мир вовлекается в душу героя» [Сливицкая, 2004, с. 139].

При феноменологическом подходе к повести Валентина Распутина выявляются не только возможности вариативных повторов и однородных по смыслу ключевых слов порождать образные структуры, но и бесповоротные метаморфозы всех общеупотребительных слов, попавших в художественное произведение, в иносказательные, на что мы указывали ранее. Восприятие читателем слова как феномена, со всеми его смысловыми оттенками можно сравнить с восприятием «материнцами» неизвестных слов или значений привычных слов, употребляемых «начальством», отвечающим за затопление деревни. Фраза «по распоряжению санэпидстанции» [Распутин, 2007, т. 4, с. 22] звучит для героини повести, Настасьи, непонятно и, следовательно, враждебно, поэтому именно издевательский тон она слышит в ней: «Какой ишо сам-аспид-стансыи? – сейчас же вздёрнулась она. – Над старухами измываться! Сам ты аспид! Обои вы аспиды ненасытные! Кары на вас нету...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 23]. Слово «лицо» имеет разный смысл для «приезжих» и деревенских»: «Везде. Положено. Вот стоит товарищ Жук, он из отдела по зоне затопления. Он этим занимается и объяснит вам. Товарищ Жук – лицо официальное» [Распутин, 2007, т. 4, с. 25]; «К кладбищу боле не касайтесь. А то я берданку возьму. Не погляжу, что ты лицо. Под лицом

надобно уважение к людям иметь, а не одну шляпу» [Распутин, 2007, т. 4, с. 27]. Провал художественной коммуникации «деревни» и «города» обеспечивает несовместимость используемых автором повести речевых жанров: «распоряжения», принадлежащего к официально-деловой речи, и «угрозы», относящегося к «фамильярной, бытовой речи» [Бахтин, 1996, с. 159-206].

Взяв уроки «чистого» восприятия у героев повести, рассмотрим примеры подобных превращений. Интерес в этом смысле представляют имена «поджигателей» или представителей властей и служб как городских, так и деревенских: «медведь» [с. 22], «Воронцов» [с. 25], «Жук» [с. 25], «Самовар» [с. 50], «Галкин» [с. 226], «Болотные сапоги» [с. 193], «Песенный» [с. 131]. Слова с абсолютно конкретными значениями «животное», «птица», «насекомое» и т.д. приобретают новые смыслы в эстетике повести. Благодаря контекстам художественного произведения, в которых они появляются, перед нами возникает ряд образов «нелюдей». Эти «нелюди» названы либо по аналогии с грубыми животными (медведь) или крикливыми и вездесущими птицами (ворона, галка), либо по принципу метонимии: например, в поле зрения попадает не сам человек, но его «болотные сапоги», равнодушно топчущие землю Матёры и её разрушающие. Кроме того, находясь в «деревенском» дискурсе, читатель не может не заметить и приобретение словом «жук» значения, наделяемого русским фольклором: «жулик». Это отчётливо видно в следующих контекстах, где автором проводится параллель между «товарищем из отдела по зоне затопления» по фамилии «Жук» и цыганами, хитрость которых общеизвестна: «Жук... ждал, когда утихомируются. ...чёрное цыганское лицо посерело» [Распутин, 2007, т. 4, с. 26]; «...казалось, вот-вот он не выдержит и, по-цыгански, с гиком подпрыгнув, начнёт... лопотать по-своему...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 28]. Другие примеры: «Пьяный Самовар – так звали горячего и пузатого колхозного бухгалтера» [Распутин, 2007, т. 4, с. 50]; «Представитель из района, по фамилии Песенный, простоватый с виду мужчина... который,

быть может, и правда хорошо пел, если имел такую фамилию, – представитель этот... начал издаleка» [Там же, с. 131]. Так, слова, сочетая в себе общее и индивидуальное значения, создают в воображении читателя образы бездушных и пустых людей, для которых план дороже человека, а сама жизнь — как песня или лодка, лёгкая, «жуком проскочившая» [Там же. с. 42] к выгоде.

Резюмируя вышесказанное, подчеркнём, что слово открывает путь к основным образам произведения, если работают художественное мышление и воображение читателя. Анализ повести «Прощание с Матёрой» Валентина Распутина подтверждает этот тезис. Язык автора повести вызывает к нашему воображению. Благодаря ему, мы своим внутренним зрением видим, как главный образный конфликт повести «Прощание с Матёрой», обозначаемый названием произведения, проявляется в развёртываемом перед нами художественном пространстве. Так, в зависимости от коммуникативных особенностей повести, образное противоречие «памяти и забвения» воплощается в различных ипостасях содержащего этот конфликт образа произведения. Эти ипостаси или грани, улавливаемые читателем, — неуверенность и надёжность, порядок и хаос, польза и выгода, вода и огонь, жизнь и смерть, отцы и дети, своё и чужое. В таких непрерывных воплощениях и проявлениях «живёт» центральный, сюжето- и конфликтообразующий образ произведения — мудрой и сильной женщины – матери. «Именно женщина в художественном мире Валентина Распутина — хранительница связи поколений, хранительница порядка. Она — мать, прародительница всего живого, земля-матушка». [Язева, 2012, с. 110]. Каждый из героев либо тоскует по уходящему порядку, помня о матери-родине, либо радуется приходу нового, забывая о ней, что ощущается при феноменологическом анализе произведения.

1.3. Художественная коммуникация как предназначение личности и "голос эстетики"

Коммуникативный аспект любого художественного произведения гораздо реже, чем его образная структура, становится объектом научного исследования. Между тем, на наш взгляд, именно художественная коммуникация персонажей и коммуникативные стратегии автора как внутритекстовой инстанции создают ту особую повествовательную атмосферу, которая позволяет лучше воспринимать ключевые образы, спрятанные за плотным «полотном» напечатанных знаков. Кроме того, предназначение и личностные качества персонажей и повествователя лучше всего проявляются в уникальном, только им присущем качестве — типе художественной коммуникации. Следовательно, художественная личность познаётся читателем через тип коммуникации персонажей или повествователя (здесь и далее выделено нами — А.Я.).

По мысли Умберто Эко, притягательность романа для читателя заключается в том «уютном ощущении», которое он ему «дарит» [Эко, 2002, с. 68]. Даже несмотря на вселенную новых и уникальных смыслов, которую порождает мир любого художественного произведения, его целостную структуру «проще» воспринять, нежели структуру мира реального. В отличие от первопричины жизненной действительности, которая настолько тяжела для постижения, что, как бы «смиловались» над своими вопрошающими искателями, она порой предлагает в ответ спасительный «агностицизм», первопричина мира художественного нам доподлинно известна: это автор-демиург. У художественной реальности есть свой творец. Она создаётся по его логике, в соответствии с его правилами. Следовательно, можно утверждать, что персонаж, сотворённый автором произведения, обладает своей определённой целью существования, своим предназначением, которым его наделяет создатель. Как было уже сказано, предназначение персонажа и повествователя явлено в их художественной коммуникации, посредством которой они и могут существовать.

В этом разделе мы предпринимаем попытку выявить особенности художественных личностей посредством исследования их коммуникативных качеств на примере высказываний героев и проявлений авторской коммуникации в повести Валентина Распутина «Прощание с Матёрой». В данном случае особое влияние на выбор повести оказало присутствие в ней не только женской и мужской, но также двух ипостасей авторской художественной коммуникации, анализ которых релевантен для решения поставленной нами задачи.

Обратим внимание на примеры женской художественной коммуникации в повести. Взаимопонимание, тоска и сочувствие друг другу находят выражение в разговоре Настасьи с пришедшей проводить её Дарьей:

«- Настасья! — позвала она (Дарья — А.Я.), не зная, дома та или нет.— Ничё, ничё, Дарья, — отозвалась Настасья. — Ты заходи... - Собрались?... — Ага. А Егор пла-ачет, плачет, не хочет ехать... Ничё, Дарья... Ты видишь... это уж так... — и показала на узлы на полу, на голые стены, давая понять, что и рада бы держаться в уме, да не может. И жалобно попросила: - Ты уж, Дарья, не поминай меня сильно худо... - И ты меня... — дрогнувшим голосом, промокая платком с головы глаза, повинилась Дарья за свою долгую жизнь рядом с Настасьей» [Распутин, 2007, т. 4, с. 68]. «Двум лучшим подругам достаточно лишь показать на что-то, вздохнуть или сказать всего лишь одно слово друг другу для того, чтобы быть понятыми» [Язева, 2013, с.174-181]. На синтактико-стилистическом уровне такой тип коммуникации проявляется в лаконичности произнесённых фраз с эллипсисами, столь характерными для разговора Дарьи и Настасьи: «Ты видишь..., это уж так...; Ты заходи... - Собрались? — Ага». Короткий обмен приветствиями двух подруг в начале диалога потенциально содержит в себе больше вопросов и ответов, чем те, что «слышит» читатель. Обращение «Настасья!» означает «Ты дома?», но также и «Как ты?», и именно на этот второй подспудный вопрос Настасья отвечает «Ничё». Чуткость и мудрость Дарьи позволяет ей и без слов

понимать окружающих её людей: «Дарья ... умолкла, замкнувшись, слушая, да и то без особого внимания, о чём говорят, наблюдая больше, как говорят, как меняются в разговоре лица, с трудом или нет достаются слова, в какой они рядятся голос» [Распутин, 2007, т. 4, с. 112]. В молчании ощущается её сила и самообладание. Поступки Дарьи доказывают справедливость этого утверждения: она способна постоять за себя, проводить избу в последний путь, защитить род свой.

Диалог Дарьи и Настасьи — яркий пример успешной художественной коммуникации, построенной на взаимоуважении и глубокой привязанности друг к другу. Под успехом коммуникации мы, вслед за Т.Г. Грушевицкой, понимаем «эффективность коммуникации», при которой «с социально-психологической точки зрения важнейшим является удовлетворенность от самого процесса общения (когда в ходе общения не возникает чувства досады, длительных пауз, устанавливаются психологический контакт и доверительные отношения с партнером)» [Грушевицкая и др., 2003, с. 103].

Катерина, обвиняющая саму себя в безразличии и бестолковости своего взрослого сына Петрухи, вызывает возмущение Дарьи. Однако в том, что и как говорит Дарья в этой ситуации, читатель-собеседник ощущает скрытую искреннюю заботу о Катерине: «- Вот, вот, — распаляясь, тыкала в неё пальцем Дарья. — Всюю жисть ты так. Всюю жисть поблажки давала, исповадила донельзя. Так тебе тепери и надо. Так и надо, так тебе и надо. Он (Петруха — А.Я.) живую избу спалил, он и тебя живьём в землю зароет... - А он может, — вздыхала Катерина. — Беспутный, дак чё... - Вот и поговори с ей, всплескивала Дарья руками. — Я ей про дело, она — про козу белу... Ну и захвати тебя с Петрухой вместе!» [Распутин, 2007, т. 4, с. 92]. Хотя слова Дарьи и грубы, в них отчётливо слышится переживание, обида за другую любимую подругу, выраженные, в первую очередь, в активном использовании иносказательной формы двух речевых жанров: издёвки и угрозы. Когда героиня восклицает «Я ей про дело...», читатель понимает

истинный смысл всего предшествующего этой фразе «потока порицаний». Он заключается в стремлении Дарьи заставить Катерину перестать жалеть своего «непутного» сына, перестать чувствовать себя виноватой за него. Успех коммуникации трёх пожилых подруг достигается ими не только благодаря взаимопониманию, но и благодаря их общему мировоззрению. Коммуникативные типы разных по характеру Дарьи, Катерины и Настасьи открывают читателю схожие, по существу, взгляды на жизнь, заключающиеся в значимости для героинь любви и проявления уважения к родной земле, к близким, а также заботы о прошлом, настоящем и будущем. Эти непреложные для героинь повести истины с развитием сюжета постепенно становятся выражением их предназначения. Подобное впечатление создается и от слов Симы, женщины, с трудом прижившейся в Матёре со своим пугливым внуком и живущей ради него, в каком-то смысле, ради будущего: «У меня тоже от дочери помочи ждать не приходится. Тоже не знаю, куда голову приклонить. У меня хоть Коляня есть. Для него из последних сил надо жить» [Распутин, 2007, т. 4, с. 168].

Не все жительницы Матёры разделяют взгляды четырёх совестливых подруг. Сравним высказывания грубой Клавки Стригуновой, неунывающей Веры Носарёвой, смешливой работницы Милки, приехавшей в деревню помочь с картошкой, и ставшей совсем «городской» невестки Дарьи — Сони. «Кругом давно новая жисть настала, а вы всё, как жуки навозные, за старую хватаетесь, всё какую-то сладость в ей роете» [Распутин, 2007, т. 4, с. 123-124]; «Дали б только корову держать... Косить бы дали... А там-то чё? Другая жисть, непривычная, дак привыкнем. Школа там, до десятого классу, говорят, школа будет... Куда бы я нонче Ирку отправляла?» [Распутин, 2007, т. 4, с. 128]; «-Мила? Рази есть такое имя? - Есть, — смеялась приезжая. - Есть, бабушка, есть. А что? - ...А теперь тёлок так зовут - Тёлок? — пуще того заливалась работница. - Ты, бабушка, скажешь... Значит, я тёлка? Похожа я на тёлку?» [Распутин, 2007, т. 4, с. 177]. «Как там — ндравится? — осторожно спросила у Сони Дарья. - Да уж не здесь, — не объясняя, с

какой-то злостью ответила она» [Распутин, 2007, т. 4, с. 179]. Судя по высказываниям вышеперечисленных героинь, уверенности в себе и прямоты им хватает. Некоторые из них так же, как и Дарья с Симой, задумываются о будущем. Только будущее представляется им светлым, новым, другим, не таким, как здесь и сейчас. У молодых жительниц Матёры и приезжей Милы существует своя «система координат» для понятия «жизнь». В том, что говорят Клавка, Соня и Вера о приближающихся переменах на острове, примечателен ряд противопоставлений. Так, Клавка Стригунова резко разграничивает новую жизнь «со знаком плюс» и старую «со знаком минус». Для Сони важна оппозиция «там—здесь», причем её симпатии явно на стороне жизни «там». Что касается Веры Носарёвой, то она противопоставляет старой жизни не новую, но ещё одну жизнь, к которой можно привыкнуть. Несмотря на то, что в основе высказываемых героинями оппозиций лежит одна и та же мысль о преимуществах новой жизни перед старой, рассуждения представительниц среднего и молодого поколения в Матёре выглядят как разрозненные и не выражающие устойчивый обмен мнениями фразы. Эти женщины почти не общаются между собой (Клавка, Вера), у них полностью отсутствует взаимопонимание, что касается диалога поколений (Соня — Дарья; Клавка — Дарья), то он, вполне закономерно, представляет собой спор. Отсутствие взаимопонимания между «деревенскими» и «приезжими» подчёркивается в повести на речевом уровне: в диалоге Дарьи и Милки, например, происходит столкновение просторечия с «правильной», а скорее привычной, «городской» речью.

В отличие от коммуникации Дарьи, Катерины и Настасьи, коммуникация рассматриваемых героинь не становится разговором, непринуждённым, согласованным диалогом. Некоторая обособленность и отстранённость высказываний Клавки, Веры и Сони (например, «Да уж не здесь»; «...другая жисть») порождает ощущение не только разрыва связи между поколениями, но и отчуждённости, равнодушия, являющимися гранями основного образного противоречия в эстетике повести Распутина. Здесь молодым

женщинам не о чем жалеть, поэтому Соня груба со свекровью и не чувствует никакой трагедии в затоплении родной деревни, поэтому так «заливается» «нездешняя» Милка, для которой поездка в деревню — повод не дать себе заскучать, а жизнь, по словам Дарьи, размышляющей о приезжей помощнице, «потеха» [Распутин, 2007, т. 4, с. 178].

Таким образом, предназначение художественных личностей Клавки, Веры, Милки и Сони видится нам в лёгком отношении к переменам и в безоглядном стремлении к «лучшей» в их понимании новой жизни. Об этом свидетельствует, в первую очередь, характерный для героинь тип художественной коммуникации. Например, под властью своего неуёмного характера Милка сводит к шутке замечание пожилого человека, а Клавка и Соня говорят так, как будто они давно уже живут в новом посёлке, безоговорочно приняв все его правила и законы: «...новая жисть настала»; «жисть... непривычная, дак привыкнем».

Обратимся к примерам мужской художественной коммуникации в повести. Для анализа нами были выбраны примеры высказываний Павла и Андрея, «пожогщиков», Павла и Воронцова. Рассмотрим диалог Павла и Андрея, отца и сына: «Мало зарабатывал, что ли? — Зарабатывал — одному хватало... Дело не в этом. Неинтересно. Там стройка на весь мир... Погоду специально для неё передают... — Для завода погоду не передают? — Так и знал, что ты сейчас это скажешь... стройку закончат — обидно будет. Охота, пока молодой, участвовать... - Опоздал, однако, маленько... Её, ГЭС-то, однако без тебя успели отгрохать...» [Распутин, 2007, с. 110-111]. Стараясь понять, о чём мечтает сын, Павел подлавливает его на слове, острит, выражая вслух свои сомнения насчет правильности новой жизни. Если художественная коммуникация пожилых подруг выявляет полное взаимопонимание собеседниц, вплоть до чтения мыслей друг друга, то диалог этих двух героев трудно назвать интуитивным. Единственный момент, когда одну из фраз Павла Андрей воспринимает, как ожидаемую

(«Так и знал, что ты сейчас это скажешь...»), говорит, скорее, о знании сыном коммуникативных особенностей отца, нежели о его развитой интуиции. Рассуждения Андрея можно сравнить с доводами Клавки, тогда как сомнения Павла напоминают «долгие, неперебиваемые думы» Дарьи.

В эстетике писателя мужской и женский типы художественной коммуникации проявляются необычно. Женская коммуникация в повести «Прощание с Матёрой» характеризует женщин старшего поколения как хранительниц нравственных ценностей. Или, когда речь идёт о молодом поколении, как способных адаптироваться к новой жизни, исполняющих и в ней своё прямое предназначение, заключающееся, в том числе, и в воспитании детей, и в создании уюта (это собирается делать в посёлке, например, Вера Носарёва). При этом такой коммуникативный тип обладает чертами мужской художественной коммуникации: общаясь, многие героини сохраняют «свою независимость» [Гендерные различия в вербальной коммуникации, дата обращения: 24 июня 2012] и хотя «часто задают вопросы», что характерно для женской речи, всё же более «самоуверенны» [Гендерные различия в вербальной коммуникации, дата обращения: 24 июня 2012] и порой более сдержанны. Так, например, Дарья может и спокойно «наблюдать, как говорят» окружающие, и порицать робкую Катерину, будучи уверенной в своей правоте, а Клавка всегда отстаивает свою точку зрения. Мужской же тип высказывания, используемый героями повести, приобретает черты женской художественной коммуникации.

Если вернуться к рассматриваемым собеседникам, то можно обнаружить, как не уверены в себе Павел и Андрей. Задавая вопросы сыну, Павел, в первую очередь, проясняет для себя, как ему самому относиться к будущим переменам. Андрей старается подбирать слова так, чтобы «говорить с отцом на равных» [Распутин, 2007, т. 4, с. 110], но ему не всегда это удаётся. Отметим, что «установка на равенство» [Гендерные различия в вербальной коммуникации, дата обращения: 24 июня 2012] тоже является характерной

чертой женского типа коммуникации. Сам повествователь точно характеризует коммуникацию Павла и Андрея: «Он (Андрей — А.Я.)... ещё не привыкнув к равенности, как-то сбивался, соскальзывал с нужного тона и то поднимал голос, то терял его» [Распутин, 2007, т. 4, с. 110].

«Пожогщики» при разговоре подтрунивают друг над другом, как и героини повести, но в отличие от первых коммуникантов, подруг, абсолютно равнодушны ко всему, кроме приказов начальства: «- Здоровый, зараза! (о листовене — А.Я.). Не примут. Надо что-то делать. — Пилу надо. — Пилой ты его до морковкиного заговенья будешь ширкать. Тут пилу по металлу надо. — Я говорю про бензопилу... - Что зря базарить?! ... Гольное смольё! ... Развести пожарче и вспыхнет как миленький. — Разводили же вчера. — Плохо, значит, разводили. Горючки надо побольше» [Распутин, 2007, т. 4, с. 193]. Несмотря на то, что эти герои постоянно спорят и ищут виноватых, их коммуникация успешна: они объединяются на общее дело — уничтожение «царского листовня», и потому приходят к обоюдному согласию относительно того, как это сделать. Основа активного диалога пожогщиков — «вульгарное просторечие» [Бахтин, 1996, с. 159-206], проявляемое в жанрах «угрозы» и «обвинения». Эмоциональность речи, выраженная в обилии восклицаний («Здоровый, зараза! Гольное смольё!»), несмотря на их «динамизм» [Р. и К. Вердербер, 2003, с. 53, цит. по Mulac, 1998], характерный для мужского типа коммуникации, и грубость, указывает на преобладание качеств женской коммуникации в диалоге «пожогщиков». Так, в отличие от «тяготеющего к «отчетному» характеру» разговора мужчин, читатель слышит похожий на женский, эмоциональный разговор «о мелочах» [Гендерные различия в вербальной коммуникации, дата обращения: 24 июня 2012]. Такие коммуникативные качества персонажа, как хаотичность высказываний, прямые угрозы и желание обвинить в своих ошибках другого («Плохо, значит, разводили...») моментально приводят читателя ко вполне определённого типу грубого, неуверенного в себе человека.

Другой пример мужской художественной коммуникации — диалог Павла с Воронцовым: «Павел Миронович..., где у вас старуха? – В Матёре... – Как в Матёре? Ты ж ездил сегодня туда! Почему в Матёре? – Я-то ездил, да она не поехала. – Шутки шутить будем или что будем? ... Как не поехала? Что значит не поехала? ... – Нету, нету... Зачем я обманывать буду? Нету. Там. Не нажилась, говорит. Осталась пожить» [Распутин, 2007, т. 4, с. 223].

В отличие от «подлизы» Петрухи, кричащего о «выполнении задания» [Распутин, 2007, т. 4, с. 224], Павел — человек, действительно умеющий отвечать за свои поступки: на вопросы начальства он отвечает только правду и не видит смысла во лжи. «Зачем я обманывать буду?»— спрашивает Павел Воронцова. Сдержанность и разговор-«отчёт», характеризующий лаконичностью фраз («В Матёре», «Я-то ездил, да она не поехала»), в этом диалоге придают коммуникации отца Андрея черты мужского коммуникативного типа. В высказываниях Павла прослеживается специфика фамильярного речевого жанра. Воронцов же абсолютно «сросся» со своей должностью, характерный для его художественной коммуникации жанр речи — приказ, он разговаривает штампами, однако множество вопросительных высказываний в речи героя выдают его взволнованность. Если обратить внимание на то, что Павел разговаривает с Воронцовым, как с равным, в слегка ироничном тоне, станет ясно, что именно такие качества этого председателя сельсовета, как стремление упрочить свой авторитет и неудовлетворение отношением к себе окружающих служат причинами сочетания формальности речи Воронцова («Павел Миронович..., где у вас старуха?») с её эмоциональностью («Шутки шутить будем или что будем?»). Отметим, что при общении героинь и героев повести упомянутые особенности коммуникации как собеседниц, так и собеседников остаются неизменными. Приведём примеры: «Дарья... решительно и безнадежно махнула рукой: - А-а, ничё не жалко стало... -Жалко-то, поди, как не жалко... - начал Афанасий и умолк: сказать было нечего» [Распутин, 2007, т. 4, с. 123]; «...Скажи, да нешто жалко тебе эту деревню? Андрей замялся...

Говори, говори, не отлынивай...» [Распутин, 2007, т. 4, с. 125]. Как показывает коммуникативный анализ речи перечисленных персонажей, женщины и мужчины, живущие в Матёре, общаясь между собой, часто иронизируют, смеются друг над другом. Ирония и самоирония материнцев создают сибирский колорит и являются своеобразным зеркалом исторического времени. Слыша голоса персонажей, мы погружаемся в атмосферу настоящей деревни 70-х годов XX века, а также становимся участниками сложившегося дискурса, что немаловажно для восприятия характеров художественных личностей, поскольку их качества раскрываются, в том числе, и в зависимости от ситуации речевого взаимодействия.

Следует отметить, что в творчестве Валентина Распутина художественная личность проявляется в условиях конфликта самопознания, тесно связанного и с образным конфликтом повести, в условиях отчуждённости «своего среди своих», когда взаимопонимание с «Другим» отсутствует. «Другой», как правило, олицетворяет прочное прошлое, память о традициях и духовных ценностях (Дарья, семья Кузьмы, Настёна, Анна и Мирониха), а сама личность, становящаяся чужой, — туманное будущее и, связанное с ним, возможное забвение (Андрей, соседи Кузьмы, Гуськов, дети Анны).

Для Андрея Гуськова из повести «Живи и помни» жить отшельником на родной земле, рядом с матерью, отцом, женой и друзьями, но скрываясь от них, оказалось страшнее войны, которой ему довелось взглянуть в глаза. Такая жизнь привела его к одичанию, превратила в «полузверя». Очевидна отчуждённость молодого поколения в Матёре, детей старухи Анны и жителей деревни, из которой уезжает Кузьма искать деньги для Марии. Говоря в целом о женской и мужской художественной коммуникации в повести, следует отметить, что какая бы она ни была — успешная или неуспешная, с равными или разными статусами коммуникантов, — очевидно одно: именно в диалоге с Другим или в автокоммуникации (например, Дарья)

каждый из героев Распутина проявляет себя истинного и становится индивидуальностью. От конкретных поступков и мыслей художественных личностей мы интуитивно перемещаемся в систему идей писателя, в которой нравственность, истина, память — это благо, а безнравственность, равнодушие ко всему родному — преграда духовному развитию. Наболевшее и не поддающееся объяснению закладывает писатель и в поведение своих персонажей, и в их слова. Коммуникация художественной личности — то её качество, которое позволяет читателю узнать, кто же она на самом деле и чего она стоит. Кроме того, слово персонажа ведет нас и к «внутреннему» произведения, т.е. к его образам и идеям (в анализируемых контекстах женская и мужская художественная коммуникация порождает ассоциации с образом матери - хранительницы нравственных ценностей, а также с образными гранями правда и неуверенность).

Помимо особенностей женской и мужской коммуникации мы попытались исследовать коммуникативные способы воплощения автора. Нарратологический анализ, одной из целей которого является «теоретическое обоснование многочисленных повествовательных инстанций...» (курсив Ильина — А.Я.) [Ильин, 1999, с. 69], позволил нам определить типы образа автора в повести «Прощание с Матёрой».

Одна из ипостасей голоса автора — это, если воспользоваться указанной нами терминологией, повествователь. Повествователь ощущается как личность и интересен, прежде всего, своими перевоплощениями и связанными с ними типами художественной коммуникации. Он может быть наблюдателем и подводить итоги: «Ждать сенокоса, затем уборки, потихоньку готовиться к ним и потихоньку же рыбачить, поднимать до страдания... — так, выходит, и жили многие годы и не знали, что это была за жизнь» [Распутин, 2007, т. 4, с. 66]. Это размышление вслух обращено непосредственно к читателю. На синтактико-стилистическом уровне обращение к образу читателя выражено, прежде всего, в риторическом

характере произносимых фраз, на уровне высказывания — в признаках жанра призыва или доверительной беседы. Иногда повествователь взывает к своему читателю: «Смотрите, думайте! Человек не един, немало в нём разных, в одну шкуру, как в одну лодку, собравшихся земляков, перегребающих с берега на берег, и истинный человек высказывается едва ли не только в минуты прощания и страдания — он это и есть, его и запомните» [Распутин, 2007, т. 4, с. 121]; иногда — использует речевую маску, например, передавая внутренний монолог Дарьи: «Немых считают несчастными, что говорить они не могут, а уж так ли они несчастливы, думая долгими неперебиваемыми думами?»; «Путаник он несусветный, человек твой» [Распутин, 2007, т. 4, с. 138]; или Павла: «Нет, старею, видно, ... Старею, если не могу понять. Молодые вон понимают»; «В городе тем хорошо, кому город хорош, а кого матушка-деревня взрастила да до старости довела — сиди уж, не рыпайся» [Распутин, 2007, т. 4, с. 89]. В следующем эпизоде с Андреем прощается не только Дарья, но и повествователь: «Прощай и ты, Андрей. Прощай. Не дай Бог, чтобы жизнь твоя показалась тебе лёгкой» [Распутин, 2007, т. 4, с. 148].

Меняя речевые маски, автор в «Прощании с Матёрой» часто говорит от имени тех персонажей, чью точку зрения он разделяет или принимает. Это подтверждается «монологичностью» повести, в которой создаваемые характеры и ситуации содержат субъективную авторскую оценку, влияющую и на восприятие читателя. Не смущает автора и смена гендерных особенностей: мудрость Дарьи больше соответствует избираемому им типу художественной коммуникации, чем, скажем, грубость «пожогщиков» или легкомыслие Андрея. Так, многочисленные голосовые, а в художественном произведении это означает словесные, перевоплощения рождают эффект присутствия автора.

Ощущения и эмоции, испытанные самим автором, озвучивает его «второй голос», который мы уже условились называть «образ автора». «Следы-симптомы» [Шмид, 2003, с. 53] образа автора просматриваются в развитии

сюжета, в системе и речи персонажей, а также, в стиле произведения. В данном случае нас интересует именно стиль повести, влияющий на наше подсознательное узнавание уникального, «распутинского» художественного мира как феномена. Образ автора проявляется через неологизмы. В повести есть слово петрухаться [Распутин, 2007, т. 4, с. 164], произошедшее от имени Петруха. Это слово становится новым именем для определённого человеческого поведения: в эстетике Распутина «петрухаться» значит «жить как Бог на душу положит, ни о чём не заботясь и не печальясь». Одно слово «ничё» [Распутин, 2007, т. 4, с. 73], произносимое Катериной, не только вмещает в себя бездну её страданий, но и снова отсылает нас к стилю автора повести.

Образ автора ощущается читателем-собеседником в «услышанных» народном говоре, характеристике героев, в рассказе о народном поверье или примете. Так, один из героев повести, Богодул, не просто злословит, но «выпекает» мат, у него «курва сидит и курвой погоняет», и даже после слов «Как Бог» этому старику позволено грубое слово. Из таких ярких характеристик постепенно создаётся образ человека, в котором много всего намешано, ведь «он не один» [Распутин, 2007, т. 4, с. 121]. Однако они не вызывают у нас отвращение к герою, в отличие от характеристик Воронцова и «пожогщиков», данных жителями деревни («черти», «ироды»). Благодаря языку и стилю писателя гадать, кто есть кто не приходится.

Всегда колоритны и притягательны высказывания Дарьи, в которых наряду с поверьями и приметами всегда присутствует мудрость и родовая, и житейская, и народная: «...он (тятка — А.Я.) говорит: «Ты, Дарья, много на себя не бери — замаешься, а возьми ты на себя самое напервое: чтоб совесть иметь и от совести не терпеть» [Распутин, 2007, т. 4, с. 37]; «Вот-вот, зубы редкие — не здря говорят: у кого зубы редкие — вруша, через их всё проскочит» [Распутин, 2007, т. 4, с. 40]; «Поцарюет, поцарюет да загорюет» [Распутин, 2007, с. 126]. В устах разных героев звучат диалектизмы:

«такнет», «самдели», «шебутишься», «на пензии», «ишо повидимся» [Распутин, с. 214; 96; 143; 63].

Замечания повествователя, позволяющие нам познакомиться с деревенским укладом и проникнуться таинством межличностных отношений героев, произносятся «по-распутински» лаконично: «Ветер дул холодный — первый знак того, что идет, наконец, погода» [Распутин, 2007, т. 4, с. 134]; «лиственъ — на «он» звали её старики» [Распутин, 2007, т. 4, с. 44]; «...все, пожалуй что, чтут мать» [Распутин, 2007, т. 4, с. 49]. Лик повествователя или, выражаясь терминами французской нарратологии, «гетеродиегетического нарратора с перспективами персонажа» [Genette, 1983] отображается в любом избираемом им типе художественной коммуникации.

Слово автора может вместить в себя целый мир. Это и человеческая суть: от тоски герой «тончает» [Распутин, 2007, т. 4, с. 209], от безделья «тарзанит» [Распутин, 2007, т. 4, с. 106] «гармошку», подгонять и командовать «власти» «подряжаются» [Распутин, 2007, т. 4, с. 198], а для простых, неискушённых матёринцев и рубка — «будка», и моторист — «катерист» [Распутин, 2007, т. 4, с. 226-228]. Это и неизбежность судьбы, которую можно проследить в таких выражениях, как «хоть ты что делай!»; «хоть убей» [Там же, с. 220-221].

Как уже упоминалось ранее, художественная коммуникация персонажей и образа автора в произведении часто своим звучанием и самой ситуацией диалога ведёт читателя к восприятию ключевых образов. В повести «Прощание с Матёрой» роль таких проводников, в основном, играют художественная коммуникация повествователя в его различных ипостасях и женская коммуникация. Они, например, позволяют читателю ощутить один из ключевых образов и образ художественного произведения. Мы имеем в виду образ-символ «царского лиственя», возникающий благодаря рассказу о деревенском поверье, и образ сильной и мудрой женщины, который

проявляется в те моменты, когда говорят пожилые жительницы острова и деревни Матёра.

От повествователя мы узнаем следующее: «Неизвестно с каких пор жило поверье, что как раз им, «царским лиственем», крепится остров к речному дну, одной общей земле, и покуда стоять будет он, будет стоять и Матёра» [Распутин, 2007, т. 4, с. 189]. Что может почувствовать читатель, встретивший необычное слово «листвень» в повести? В первую очередь, то, что отнюдь не случайно само слово было образовано от слова «лиственница», существительного женского рода. Проследим преобразование слов в образы. Традиционно сила ассоциируется с мужскими качествами, поэтому Матёра — это не столько деревня, сколько остров, а лиственница становится лиственем. Грамматическая замена женского рода на мужской (лиственница — листвень) в эстетике повести вполне оправдана. Как уже было показано, гендерные аспекты художественной коммуникации как персонажей, так и повествователя претерпевают такие же изменения, что неизбежно сказывается и на образной структуре произведения.

Как видно из сюжета повести, в тяжёлые времена настоящих переворотов на острове самыми «сильными» [Тендитник, 1981, с. 112] оказываются именно пожилые женщины, часто называемые критиками «хранительницами традиций» [Панкеев, 1990], семейного очага, лучших человеческих качеств и, по существу, Матёры. Остров держится на них. Обратим внимание: Дарья, самая сильная духом женщина, приходит к лиственю. Ему поклоняются — её слушают. Дарья и её подруги остаются на острове, их трудно сломить, они поддерживают друг друга, но, в конце концов, женщины оказываются на грани гибели. Листвень долгое время не поддаётся «пожогщикам», но затем всё же погибает, как и вся деревня. Так, художественная женская коммуникация и доверительный коммуникативный тип повествователя, рассказывающего заведомо многозначную легенду, постепенно, подспудно

ведут читателя-собеседника к образам женской силы и мудрости, а также, к целостному образу женщины -Родины.

Рассмотрим другие примеры авторской коммуникации, представляющие собой те моменты, в которые создаются самые детальные ракурсы образов. В речи повествователя иногда слышатся тропы: «Ангара... зияла раной с пульсирующей плотью» [Распутин, 2007, т. 4, с. 79] (сильная развёрнутая метафора, настраивающая воображение на восприятие трагедии). Следующие примеры — сравнения и аллюзии, побуждающие читателя интуитивно ощутить образы уюта и человеческой поддержки: «Спасаясь от сырости, топили печи; дымы по утрам поднимались над избами, как зимой — так же дружно и важно, продираясь сквозь плотный воздух» [Распутин, 2007, т. 4, с. 118]; «...стали держаться вместе... вчетвером, как в том теремке...» [Там же, с. 161]. Ключевой образ неуверенности укрепляется в своих правах при помощи многочисленных оксюморонных эпитетов, встречающихся в повести: «...пред красотой и жутью подступающей ночи» [Там же, с. 120]; «весёлые и злые работники» [Там же, с. 106]; «Воротилой... усохшим и ослабшим» [Там же, с. 215]; «сатанинская радость» [Там же, с. 159]. Само слово может одними только своими составляющими порождать ощущение: например, феноменологический анализ слова «спятились» [Там же, с. 228] позволяет нам воспринимать образ безумства, растерянности и забытья героев, плывущих на катере в тумане и правящих «в какую-то пустоту» [Там же, с. 232].

Обобщим результаты коммуникативного анализа повести В. Распутина «Прощание с Матёрой». Рассмотренные нами особенности женской и мужской художественной коммуникации дают представление о том, какие именно коммуникативные качества характерны для героинь и героев повести. В женской художественной коммуникации проявляются независимость, уверенность в себе, ироничность, (редко — неуверенность, например, у Катерины, Веры, Симы). Для мужской художественной

коммуникации — неуверенность, злая ирония, эмоциональность, (редко — грубость, например, у «пожогщиков» и сдержанность, например, у Павла). Выявляя специфику речевых жанров в высказываниях персонажей, а также разграничивая женскую и мужскую художественную коммуникацию по принципу соответствия или несоответствия таким коммуникативным качествам, как уверенность/неуверенность, независимость/боязнь потери авторитета, эмоциональность/сдержанность, мы выяснили, что в эстетике Распутина эти два коммуникативных типа поменялись местами: женщины высказываются «по-мужски», а мужчины «по-женски». На наш взгляд, коммуникативные типы уверенных в себе женщин и женоподобных мужчин сконцентрировали признаки трудного послевоенного времени.

Хотя иронический дискурс характерен для обоих типов коммуникации, в повести «Прощание с Матёрой» женский коммуникативный тип значительно отличается от мужского идейно-нравственной насыщенностью, причём не только внешне, но и теми качествами говорящих личностей, которые в нём проявляются. Эти качества — независимость, сила духа и глубокая нравственность.

При помощи иронического и дружеского дискурсов, а также речи «деревенских» и «городских» писателю удалось воплотить в своём художественном мире коммуникативный архетип сибирского человека 70-х годов XX века. В художественной коммуникации пожилых жительниц Матёры отображается желание найти правду и справедливость, а также сохранить нравственные ценности, в частности, уважение к близким людям. Именно это руководит действиями Настасьи и Дарьи, просящих прощения друг у друга. Если две героини и Сима, пришедшая женщина стараются сохранить устоявшийся мир прошлого, то художественная коммуникация молодых героинь повести (Клавка, Мила, Соня) раскрывает иное предназначение: лёгкое отношение к переменам. Что касается мужчин, то за их грубостью и поиском виноватых (пожогщики), горькой иронией (Павел),

заискиванием (Петруха) и речевыми штампами (Воронцов) скрывается, как уже упоминалось ранее, неуверенность в себе. При этом если в предназначении Андрея, как показывает его коммуникативная стратегия, — есть место вере в лучшее будущее, то предназначение Павла — только сомневаться, не зная «к какому берегу править». В то же время предназначение Воронцова и пожогщиков, «неосмысленная инициативность», схоже с предназначением Петрухи, беспечно сжигающего свой дом.

Проанализировав художественную авторскую коммуникацию в повести мы пришли к выводу: предназначение повествователя здесь заключается в том, чтобы быть наблюдателем, имеющим свою особую точку зрения на всё происходящее в деревне. Повествователь никогда не выносит оценок напрямую, однако тот особенный коммуникативный тип, то оригинальное, но меткое слово, которое он отбирает для высказывания, однозначно выражают его собственную позицию и отношение к той или иной ситуации, наделяя данную повествовательную инстанцию качествами «философа из народа». Примечательно, что и сам писатель как реальная личность предстаёт перед критиками в этом качестве. Например, в своей книге «Свет распутинской прозы» профессор философии А.Д. Сирин пишет: «Валентин Распутин – прирождённый философ, вышедший из народа... В основе его миропонимания лежит народная мудрость» [Сирин, 2007, с. 31].

Трудно усомниться в том, что анализ художественной коммуникации внутритекстовой авторской инстанции, меняющей речевые маски повествователя и героя, открывает широкие возможности для феноменологического восприятия «Прощания с Матёрой». Именно в сбое точек зрения наиболее выпукло проявляется образная структура и идейно-нравственный смысл повести. Вслушиваясь в речь повествователя, читатель познаёт его как художественную личность и постигает предназначение этой личности. Её коммуникативные особенности мы выделяем не по принципу

их соответствия основным аспектам женской или мужской художественной коммуникации, но сопоставляя стили его высказывания: коммуникативные стратегии наблюдателя, философа или собеседника читателя. При этом коммуникативный тип повествователя даёт ключ к влияющим на него характерным чертам говорящего: открытость, умение сочувствовать, тревога за человека. Воплощаясь в художественном мире повести, все эти качества намечают те пути, по которым воображение читателя может дойти до целостного образа повести — мудрой женщины — Матери.

1.4. Коммуникативная стратегия образа автора в критических статьях и очерках Валентина Распутина

В предыдущем разделе диссертации были проанализированы особенности коммуникативных перевоплощений образа автора, характерных для художественного мира повести «Прощание с Матёрой». Для того чтобы подтвердить наше предположение о том, что образ автора — неизменное выражение творческого «alter ego» писателя, рассмотрим, как эта авторская инстанция проявляется в ином дискурсе — критического очерка, когда художник предлагает читателю-собеседнику свой эстетический взгляд. Задаваясь вопросом о том, требуют ли художественного восприятия критические работы, написанные прозаиком, о том, как относиться к произведению автора, заменившего своё «амплуа» художника позицией критика, мы предположили, что как «голос», так и эстетика автора способны проявляться не только в его художественных, но и критических работах. Очевидно, в отличие от критической статьи литературоведа, статья о «собрате по перу» творца более субъективна: в ней уделяется много внимания тому, что близко самому автору критической работы, тому, что его тревожит, возмущает или восхищает в объекте своего исследования. Личность, занимающаяся тем же творческим ремеслом, что и рассматриваемый ею объект, и потому неизбежно воспринимающая его труды предвзято, невольно становится порой проницательнее

литературоведа, обязанного по долгу службы быть объективным наблюдателем. Эта субъективность и проницательность творца приводит к тому, что он, как правило, остаётся верным своему стилю письма как в художественной литературе, так и в очерке или эссе. Выражаясь словами Ролана Барта, «как бы затерявшись посреди текста (а отнюдь не спрятавшись у него за спиной, наподобие бога из машины), в нем всегда скрывается некто иной — автор» [Барт, 1994, с. 482].

Подойдём к критическим очеркам Валентина Распутина с позиций феноменологического анализа. На этот раз объектами нашего исследования будут несколько критических статей и очерков, показательных в их выразительности и образности, написанных Распутиным, в конце 80-х, а также на рубеже 90-х — 2000-х годов: «Светоносное имя. К 200-летию А.С. Пушкина» (1999 г.), «Имеет силу национального пароля. К 100-летию Л.М. Леонова» (1999 г.), «Твой сын, Россия, горячий брат наш... О Василии Шукшине» (1987 г). В перечисленных критических статьях обращает на себя внимание характерная для их автора чуткость к слову, и прежде всего к «слову говорящему», к имени. Ср.: «...Красивое слово — Пушкин. Вечно молодое, светлое, звонкое, песенное, искромётное, звёздное...» [Распутин, 2007, с. 285]; «Василий Шукшин!.. При этом имени что-то всякий раз с такой силой вздрагивает в нас и обмирает, чего мы, кажется, в себе и не знаем» [Распутин, 1987, с. 272]. Эти высказывания Распутина несут на себе печать эстетического любования именами как писателей, так и героев своих произведений вообще. Знакомясь с произведениями самого автора, мы ощущаем ту же тщательность, с которой он выбирает имена, наделяя их образной силой. Такой силой обладает и имя «Богодул», порождающее ассоциации как с образом Бога, так и с образом богохула, и имя «Настёна»: в этой уменьшительно-ласкательной форме имени героини повести «Живи и помни» заключено и его основное значение «воскресшая», оправдываемое эстетикой произведения. Настёна по сюжету «старается спасти не только саму себя, но и своего мужа, и, прежде всего, своего ребенка. ...таким

образом, <она> берет на себя миссию христового спасения, которое на уровне многократных ссылок повторяется в тексте» [Чаба Шарняи, 2008, с. 120]. Умирая «физически», она спасена «духовно, морально», тогда как значение её имени тесно связывает образ Настёны с образом «божества» [Чаба Шарняи, 2008, с. 122]. Значимость для Валентина Распутина имён собственных, как реально существующих, так и придуманных, оставляет свой след не только в его творчестве, но и в его критических работах, что позволяет обнаружить в последних одну из «граней» образа автора.

Феноменологический анализ повести «Прощание с Матёрой» выявил систему проявлений её ключевого образа. Эти проявления, будучи неделимой частью творчества писателя, должны, если следовать нашей гипотезе, неизбежно становиться зримыми при анализе его критических замечаний и указывать на присутствие образа автора-творца в нехудожественном дискурсе. Проверим, действительно ли это происходит.

В очерке, посвящённом А.С. Пушкину, следующее высказывание «отсылает» воображение к образу воды, а следовательно, и к образу живительной воды, характерной для художественного мира самого автора очерка: «Вот бьёт родник с чистой живой водой без тридцати семи лет два века, не способный иссякнуть... кто-то подойдёт и, зачерпнув полной чашей, утолив жажду, мгновенно оживёт, а кто-то, как эликсир, принимает по глотку и наращивает, напивается в себе сладкое чудо быть человеком» [Распутин, 2007, с. 280]. Образные грани нравственность, Родина, род, родная земля и природа явственно ощутимы в таких контекстах: «скольких привёл он (Пушкин — А.Я.) к нравственности, скольких к Богу!... Скольких привёл он к Отечеству, опалил его сладким дымом, указал на святость вековых камней, натомил милыми пределами!..» [Распутин, 2007, с. 280] (здесь и далее выделено нами — А.Я.); «Ни Пушкин и Лермонтов, ни Толстой и Тургенев... — никто из них не сумел бы занять своё почётное место в мировом искусстве и вечности, если бы не отросли они от народного корневища» [Распутин,

2007, с. 289]; ««Русский лес — это русские люди», — считал и сам Леонид Максимович, и в этом, слишком, казалось бы, простом уподоблении так много верного — от нашей сращенности с родной природой, матерью-природой, говорим мы, давшей нам особые и душу, и веру, и психологию, и характер... Но одновременно это уподобление говорит о нашей отличительной цепкости, закреплённости в почве: русский человек может сломаться на выросте, но из земли его не вывернуть...» [Распутин, 2007, с. 290]; «Ни о чём больше с такой болью и с такой уверенностью не говорит и не повторяет Шукшин..., как НАРОД и ПРАВДА» (выделено автором очерка) [Распутин, 1987, с. 273]; «Что касается места обитания души, его предположить не так уж и трудно. Это родина человека, земля его рождения, на первых порах давшая ему всё, что необходимо для прочности жизни» [Распутин, 2007, с. 319]. «Беседуя с автором очерка» о Леонове и Шукшине, другими словами вступая с ним в художественную коммуникацию, настраиваясь на художественное восприятие его голоса, читатель прозревает не только отношение Распутина к тому или иному автору, но и образы, запечатлённые им в произведениях, например, образы памяти, связи поколений и женщины-матери. Так, следующую мысль Распутина в его очерке, посвящённом Леониду Леонову, можно рассматривать, как «переведённую на нехудожественный язык» идею старухи Дарьи «У кого нет памяти — у того нет жизни» [Распутин, 2007, с. 188]: «когда взялись выдавливать из нас историческую память, укороченным оказался и наш взгляд в будущее, обернувшийся теперешними бедствиями» [Распутин, 2007, с. 290]. Ещё один «след» образа памяти теперь уже в очерке о Шукшине: «И только одно может иметь для любого народа самые тяжёлые и непоправимые последствия: самодовольство поколения или нескольких поколений, забвение корней своих, сознательный или бессознательный разрыв с многовековым опытом прошлого, ведущие... к утере национального чувства и исторической памяти...» [Распутин, 1987, с. 299]. Образ женщины, являющийся, как мы выяснили, главным в повести Распутина-писателя

«Прощание с Матёрой», привлекает внимание и Распутина-автора очерка о Шукшине: «женщина в рассказах Шукшина (в рассказах особенно) сочувствия, как правило, не заслуживает...» [Там же, с. 284]; «Можно смутиться одним противоречием во взгляде Шукшина на женщину. Всё, что говорилось здесь, относится к женщине-жене. К женщине-матери у него совсем иное отношение, едва ли не противоположное. Мать для него — это любовь, доброта, умение понимать и прощать, природная мягкость и душевная стойкость...» [Там же, с. 285]. В этом же очерке Распутин открыто говорит о проблемах современной женщины, переходя от эстетики к реальным фактам: «...бывшая всегда моральной твердыней семьи, воспитательницей и духовной учительницей детей своих, миротворицей и мироносицей, женщина, оказавшись в условиях нравственной нетвёрдости, если и не превратилась в этих качествах в свою противоположность (до этого, конечно, не дошло), но и отклонилась от них достаточно далеко» [Там же, с. 286]. Однако даже поднимая «женский вопрос» (так было и в его работе «Cherchez la femme. Вечный женский вопрос...», опубликованной в 1989 г.), автор «воедино сливается» со своим художественным миром. Читатель-собеседник же, знакомый как с автором, так и с создаваемой им образной структурой, способен увидеть за «моральной твердыней семьи» Дарью, за «духовной учительницей» — учительницу французского языка из рассказа «Уроки французского», за «нравственной нетвёрдостью» образную грань неопределённость.

Как видно, в представляемые рассуждения Валентина Распутина, приведённые нами из трёх критических очерков, вложено множество личных переживаний. Нарратологический анализ, направленный на выявление избираемой писателем коммуникативной стратегии, показывает, что автор, создавая портреты конкретных писателей (Пушкина, Леонова, Шукшина), пытается в их творчестве найти основу для более яркого выражения собственных мыслей, неслучайно Распутин часто цитирует тех, о ком пишет, говорит о своём их словами, например: «... И мало горя мне,

свободно ли печать Морочит олухов, иль чуткая цензура В журнальных замыслах стесняет балагура... Вот уж слова, как почти все у Пушкина, не имеющие срока давности. Как далеко глядел он, сколь многое предвидел!...» [Распутин, 2007, с. 285]; «не ходить на вокзал он (герой рассказа Шукшина — А.Я.) не мог — это стало потребностью». Опять чудачество, прихоть? Да, но прихоть, вызванная той самой полостью, которая требует удовлетворения и заполнения» [Распутин, 1987, с. 283]. Творческий потенциал автора очерков «выдаёт» не столько его художественный слог и эмоциональность («Вот бьёт родник с чистой живой водой...»; «...натомил милыми пределами!»), сколько способность «схватить» и развить идеи интересующих его писателей, часто наполняя их новыми, лично им открытыми смыслами. При чтении критических очерков Распутина создаётся впечатление, что их автор говорит не «о» ком-то, а «за» кого-то: ««Русский лес — это русские люди», — считал и сам Леонид Максимович,...это уподобление говорит о нашей отличительной цепкости...»[Распутин, 2007, с. 290].

Исследовав особенности художественной коммуникации образа автора в критических работах Валентина Распутина, мы пришли к следующим выводам. Образ автора в очерках, посвящённых А.С. Пушкину, Л.М. Леонову и В.М. Шукшину, «узнаваем» по воплощаемым в них элементам эстетико-образной структуры, характерным для самого писателя. Коммуникативную стратегию образа автора, выявляемую при нарратологическом анализе данного «нехудожественного» литературного дискурса, мы определяем, как «выражение личной позиции Распутина как «конкретного автора»» [Шмид, 2003, с. 41]. Несмотря на сходство этой коммуникативной стратегии с коммуникативным типом образа «публициста», писатель, говорящий о своих далёких и близких коллегах, резко отличается от литературоведа. Образ автора здесь — плоть от плоти его собственного творчества.

Необходимо отметить, также, явное влияние на проблематику распутинских очерков социально-исторического контекста. Так, во времена обострения социальных и экологических проблем, в начале 90-х Распутин говорит о творчестве Шукшина, написавшего, по меткому выражению Пьецуха, «анатомию русской жизни конца 60-х начала 70-х годов», а на рубеже XXI века, когда в полный рост стали проблемы экологические, — о творчестве Леонова, «одного из первых затронувшего экологическую проблематику». Читатель-собеседник постигает не только единое идеологическое, но и единое эстетическое пространство трёх авторов, воплощающих и, возможно, заимствующих у времени его ключевые образы.

Глава вторая.

Коммуникация в художественном мире Александра Вампилова

2.1. Художественная коммуникация и драматургия

При феноменологическом анализе пьесы изучение её коммуникативного аспекта является одновременно и легко, и трудно решаемой проблемой. С одной стороны, в силу своих структурных особенностей, пьеса построена на художественной коммуникации, прежде всего, персонажей и представляет собой обширное поле для открытий как в характерной для неё образной структуре, так и в психологии присутствующих в ней художественных личностей. С другой стороны, знакомясь с драматическим произведением, читатель неизбежно сталкивается с теми же трудностями, что и при восприятии эпоса. По мысли теоретика литературы, профессора В.Е. Хализева, «сценическая речь имеет двойную адресацию: актеры-персонажи общаются как друг с другом, так и со зрителями. Поэтому текст драмы соотносим с коммуникацией (курсив наш —А.Я.), в которой участвуют три субъекта: это, во-первых, говорящий; во-вторых, его сценические партнеры...; в-третьих, зрители, заведомо молчаливые во время спектакля... Двоякая обращенность высказываний имеет место также в эпическом и лирическом родах литературы» [Хализев, 1986, с. 188-189]. Мы не касаемся здесь проблем исполнения пьесы, поскольку последняя интересует нас только в качестве литературного произведения. Однако стоит отметить, что технические особенности театральных постановок, такие, как экономия времени или ограниченные возможности декораций, неизбежно накладывают свой отпечаток на создание основного, литературного варианта драматургического замысла. Многогранный по своей семантике художественный мир пьесы на бумаге концентрируется всего лишь в двух внешних ипостасях: ремарках и диалоге. При этом, в основном «не говоря от своего имени», как пишет в своей книге «Анализ текста театра» театровед и драматург Мишель Прюнер [Pruner, 2010, с. 22], образ автора в пьесе не

высказывается «до дна», оставляя намёки на свой голос в речи персонажей и проявляя лаконичность установок в ремарках. Очевидно, художественная коммуникация образа автора-драматурга воспринимается сложнее, чем коммуникация образа автора-прозаика.

В рамках настоящей диссертации мы поставили также задачу рассмотреть коммуникативные особенности театральных пьес как художественных произведений. Таким образом, объектами нашего исследования являются не только повести и рассказы Валентина Григорьевича Распутина, но и пьесы Александра Валентиновича Вампилова, а именно: «Утиная охота», «Прощание в июне», «Старший сын» и «Прошлым летом в Чулимске».

Во второй главе диссертации будет последовательно проведен анализ художественной коммуникации на примере пьесы «Утиная охота», которую мы считаем квинтэссенцией эстетических идей драматурга, что будет доказано нами в процессе феноменологического анализа пьесы, а также вышеозначенных драматургических произведений.

Пьесы Александра Вампилова интересуют нас, в первую очередь, тем, что они совершили переворот в российской драматургии. Созданные в конце 60-х – начале 70-х годов XX века и ставшие предвестниками постмодернистского театра, эти пьесы органично сочетают в себе в одних случаях жизненную реальность и реальность, вызываемую подсознанием, явь и сон, в других — судьбу и обстоятельства, и при этом вампиловская эстетика вовсе не прячет, а напротив, обрамляет лаконично и выпукло представленные в них конфликты: человека и быта, человека с самим собой. Александр Вампилов — один из тех авторов, кто ставит в центр своих произведений случай и его влияние на человека, либо невозможность этого влияния. В своей статье «Случай в драматургии А. Вампилова» декан факультета филологии и журналистики Иркутского государственного университета, А.С. Собенников отмечает: «...Следует учитывать также жанр,

в комедиях случай – основа сюжета, в драмах – основа характера, катализатор внутренних изменений личности» [Собенников, 2008, с. 81].

Исходя из вышеизложенного, можно ожидать, что художественная коммуникация персонажей и образа автора пьес Вампилова будет ярким примером коммуникативных стратегий, раскрывающих не только образную структуру, но и качества художественных личностей, лучше всего проявляющиеся именно в сложных, необычных ситуациях, диктуемых эстетикой этой драматургии. То есть в ситуациях, когда роль «пленника обстоятельств» доигрывается до конца, и нужно делать свой выбор: либо измениться, либо остаться прежним, таким, каким был до «рокового случая». Здесь читателем и воспринимается предназначение художественной личности, которое представляет для нас особую ценность в настоящем исследовании. При коммуникативном анализе пьес А. Вампилова мы будем учитывать как проблему «двойного высказывания» в драме, так и особенности авторской художественной коммуникации.

2.2. "Охотничий клуб" или кто есть кто в драме Александра Вампилова "Утиная охота"

Феноменологический анализ драмы А. Вампилова «Утиная охота» закономерно начать с анализа её названия, расширяя контекст употребления заглавного словосочетания. Утиная охота подразумевается или обсуждается героями на протяжении всей драмы Вампилова.

Приведём несколько примеров. «Утиная охота - это вещь» [Вампилов, 2011, с. 212] (здесь и далее выделено нами — А.Я.); «Такое тебе и не снилось, клянусь тебе. Только там и чувствуешь себя человеком» [Там же, с. 255]. «Я повезу тебя на лодке, слышишь?...; Это как в церкви и даже почище, чем в церкви...» [Там же, с. 255-256]. «ВАЛЕРИЯ. Вы только подумайте, вчера он собирался на охоту, шутил... Еще вчера! А сегодня?! » [Там же, с. 193; 271]; «В сентябре придем на дичь, учтите.» [Там же, с. 212]; «САЯПИН.

Витя! Чтоб наверняка - стреляй по этим. (Провел пальцем по деревянным уткам.) Они не улетят.» [Там же, с. 213]; «КУШАК (осторожно). Я понимаю, Виктор, охота - это твоё хобби, но...» [Там же, с. 265]. КУЗАКОВ. ...«Он<Зилов> в такую (показывает обеими руками) не попадет, а ты что хочешь?» [Там же, с. 212]; «ОФИЦИАНТ. ...в охоте главное - это как к ней подходить. Спокойно или нет. С нервами или без нервов...» [Там же, с. 261].

В этих репликах ясно проявляются две основные ипостаси образа охоты. Когда об охоте говорит Зилов, читатель-собеседник ощущает воплощаемый его словами образ как образ природы, удивительной красоты, потерянного рая, «моральной отдушины» [Коноплёв, 2008, с. 63] и приюта души, где чувствуешь себя «человеком». Когда же об охоте говорят Валерия, Саяпин, Кушак, Кузаков и Дима, образ «поворачивается» к читателю другой своей стороной: охота становится «хобби» и тем делом, в котором главное — настигнуть и подстрелить добычу. Кроме того, внутреннее пьесы, скрытое в «слове-действии» [Pruner, 2010, с. 112] вышеперечисленных героев, подсказывает, что охота как акт бесконечного поиска и борьбы за выживание для них подсознательно является способом существования, но к этому мы вернёмся позднее.

Реплики персонажей в пьесе заставляют воображение читателя уловить главный конфликт, содержащийся в образе «утиной охоты»: противоречие «откровенности и лицедейства» [Язева, 2012, с. 172], полноценной жизни и жизни, смысл которой сводится к борьбе за материальное благополучие. Следует сразу оговориться, что в структуре образного конфликта мы выделяем образные грани естественность, искренность и эмоциональность. Вступая в художественную коммуникацию с образом автора и персонажами, читатель неизбежно убеждается в целостности выделяемого нами образного противоречия. Подтвердим это конкретными примерами.

Откровенность и «служебно-бытовой» этикет Виктора Александровича — внешнее воплощение образного конфликта откровенности и лицедейства.

Чаще всего главный герой старается быть предельно честным с окружающими, однако начальство и жена, например, пробуждают в нём талант искусного лгуна и фантазёра, по словам самого Зилова — «немного смелости, творческой фантазии» ему не вредит. Довольно смелую открытость служащего Бюро Технической Информации подчёркивают такие его реплики: «(о начальнике — А.Я.) Я думаю, он глушит водку. По ночам» [Вампилов, 2011, с. 196]; «Ерунда. Действуйте смело, не церемоньтесь. Это все делается с ходу. Хватайте быка за рога» [Там же, с. 207] — это говорится уже самому начальнику. Смелость и ирония Зилова, основанием которым служит его утомлённость от царящего вокруг «маскарада», позволяют ему даже надеть себе на шею похоронный венок, присланный ему в шутку «друзьями». Сравним его вышеупомянутые реплики со следующими: «Прекрасно. Будем считать, что за год эти чудесные проекты осуществились. Мечта стала явью. Я подписываю. (Расписывается.)» [Там же, с. 219]; «Что, здесь (показывает на брошюру) есть какие-нибудь неточности?...»; [Там же, с. 238]; «Ну что случилось?.. Увидеться?.. Сейчас?.. Это невозможно... Срочная работа. Отчет...» (жене — А.Я.) [Там же, с. 226]. Быстрый темп речи, эмоциональность и прекрасный симбиоз честности и фантазии, являющейся результатом «насмешки над порядком», «строгим этикетом» (о ней подробнее будет сказано позднее), не только показывают, насколько свободы в Зилове больше, чем наносного и деланного. Они подчёркивают в главном герое «Утиной охоты» тип легкомысленного и неуверенного в себе человека, быстро меняющего свои решения, при этом порождая в воображении читателя ассоциации с непостоянством — одной из граней образного противоречия в драме А. Вампилова. Жизнь ипостаси «непостоянство» дают ремарки в самом начале пьесы: «<Зилов > бросает трубку, поворачивается на другой бок, но тут же ложится на спину, а через мгновение сбрасывает с себя одеяло»; «...С бутылкой в руках начинает физзарядку, делает несколько движений, но тут же прекращает это неподходящее его состоянию занятие» [Там же, с. 189].

Бессмысленные измены и бесплодные попытки главного героя собраться на охоту также оттеняют и вычерчивают данный образ в художественном мире пьесы. Непостоянство можно ощутить и всматриваясь в художественную коммуникацию Зилова: «ЗИЛОВ. Уходи, я тебе говорю!... Можешь ехать к своему другу - пожалуйста! Желаю счастья! ГАЛИНА. Да что с тобой?.. Я не давала ему никакого повода. Я давно ему не отвечаю... ЗИЛОВ (вдруг спокойно). Ладно... Я психанул, извини... Нервы сдают. Должна понять, в каком они у меня состоянии...» [Там же, с. 246].

Функционирование совокупности коммуникативных стратегий как качества художественной личности Зилова требует от нас отдельного и особого рассмотрения. Сейчас нам важно подчеркнуть влияние реплик главного героя на успешную художественную коммуникацию читателя и пьесы и, в частности, на восприятие читателем образной структуры произведения. Итак, примечательно, что Зилов — это воплощение непостоянства.

Другая грань главного образного конфликта, «постоянство», составляет с рассмотренной нами гранью «непостоянство» пару. Ощущение первой отчасти создаёт бесконечный дождь за окном, не отпускающий Зилова на охоту, почти одинаковые имена Саяпина и Кузакова — Толя и Коля; создаёт его и то обстоятельство, что влюблённый в Галину и пишущий ей письма человек — её бывший одноклассник, не забывающий о своей любви: «ГАЛИНА. И как только он обо мне вспомнил - удивительно... Наши родители дружили, а мы с ним были жених и невеста. А разъехались, когда нам было всего по двенадцать лет» [Вампилов, 2011, с. 205-206]. Ассоциации с постоянством вызывает и вечная мечта Зилова — поехать на охоту. Эта грань главного образного конфликта создаётся, также, посредством повторяющихся, клишированных, и порой, доходящих до афористичности реплик и отдельных слов «друзей» Зилова: «Нет, нет, вы не подумайте, я далеко не ханжа» (Кушак) [Там же, с. 193; 201; 267]; Хорошо...хорошо

(Ирина) [Там же, с. 194; 272], Алики (Вера) (это слово упоминается на протяжении всех трёх действий пьесы), Красота, блеск (Валерия) [Там же, с. 207; 264]. При этом если постоянство влюблённого в Галину одноклассника или мечта главного героя вызывают у читателя-собеседника положительные эмоции, то постоянство слов и поступков окружающих Зилова людей создают ощущение «тупика», «равнодушия».

Обстановка действия, отображённая в ремарках, также открывает завесу во внутреннее пьесы, буквально с первых же её строк: «Городская квартира в новом типовом доме... В окно видны последний этаж и крыша типового дома, стоящего напротив» [Там же, с. 188]. Успех художественной коммуникации обеспечивается здесь единственным словом «типовой», вновь отсылающим воображение к такой ипостаси образного конфликта пьесы, как постоянство, переходящее в застой.

Говоря о последнем контексте, необходимо отметить следующее. В пьесе «внешнее» движение вперёд (главный герой переезжает в новую квартиру, в которой, как подразумевается, и начнётся новая жизнь) заканчивается тупиковой стабильностью. «Мы здесь заживем дружно, верно?» [Там же, с. 205] — с надеждой спрашивает Галина; Зилов и друзья справляют новоселье, и Галина надеется на перемены к лучшему. Однако новый дом сам по себе не сделает жизнь новой и счастливой. Нужны усилия тех, кто хочет быть счастливым — прежде всего усилия души. Когда возводятся новые дома, «строители» порой забывают о «фундаменте»: забота, любовь и преданность — вот, что нужно созидать в первую очередь. Та же идея прослеживается и в рассказе Вампилова «Конец романа»: « - ...Подумай, чтобы быть счастливым, необязательно строить новый город...»; «В открытых глазах слезы, и сквозь их пелену растут и заполняют весь взгляд сплошным неясным заревом огни будущего города» [Вампилов, 2011, с. 530].

Столкновение достаточно однородных реплик Кушака, Веры, Саяпина, Валерии с остроумными замечаниями Зилова порождают в воображении

читателя следующую важную пару граней ключевого образа «утиной охоты» — жизни и смерти или живого и неживого. Несмотря на то, что такая ипостась главного образа, как «смерть» эстетически очень близка главному герою (вспомним его часто представляемое «положение лёжа» на тахте, моменты, когда в отчаянии он надевает на себя траурный венок или когда он «мертвецки пьян»), Зилов «самый живой» из всех персонажей пьесы. Жизнь звучит в его лаконичных репликах, в его эмоциях, отображается в его влюбчивости, быстрой смене настроения. Это хорошо видно во внешнем пьесы. Если, как уже упоминалось, остальные герои говорят весьма однообразно и штампами, то Зилов иронизирует и смеётся над штампами в речи и над однообразием в жизни. Ср.: «САЯПИН. Вот оно что... Нет, что ни говори, он человек серьёзный...» [Вампилов, 2011, с. 197]; «ЗИЛОВ. ...Витя Зилов! Эс-Эс-Эс-Эр. Первое место...» [Вампилов, 2011, с. 192]; «Напрасно ты не доверяешь технике. Ей как-никак принадлежит будущее» [Вампилов, 2011, с. 205]; «...Товарищ Рожкова?... Вас беспокоит проректор... Видите ли, у нас тут возник один вопрос... Вы комсомолка?...» [Там же, с. 252]. Высказывания в жанре сводки, характерные для героя, подчёркивают выявленные нами качества Зилова как художественной личности.

Подобно литературному герою эпохи Возрождения, Зилов смеётся даже в глаза судьбе: например, в одной из сцен он, решая сдавать или не сдавать подделанный отчёт директору, подкидывает монетку до тех пор, пока не добивается победы над случайностью. Он «стремится распорядиться случаем» [Плеханова, 2008, с. 49]. О той же игре с судьбой, а по сути, о вере в невозможное, говорят и такие реплики Зилова: «...все можем вернуть в любую минуту. Хоть сейчас. Все в наших руках»; «Ну не грусти. Это дело мы поправим... Все будет хорошо...» (узнав об аборте Галины — А.Я.) [Вампилов, 2011, с. 230].

Друзья Виктора Александровича тоже не скрывают своих эмоций и насмешек, но, тем не менее, ведут себя и говорят «однотонно», заурядно, преследуя каждый — свои цели. В этом обнаруживает себя главное отличие Зилова от «друзей»: у Зилова целей нет, они ему не нужны и потому он «жив», другие же герои — поработаны, «погребены» своими целями. Рассмотрим следующие реплики: «ВЕРА. Смотри, алик, я найду себе другого!» [Вампилов, 2011, с. 199]; «Этот бодрячок, он, кажется, на что-то надеется?... Может, мне с ним пойти? Как? Ты не против?» [Вампилов, 2011, с. 215]; «ВАЛЕРИЯ. ...(Саяпину.) Толечка, если через полгода мы не въедем в такую квартиру, я от тебя сбегу, я тебе клянусь!» [Вампилов, 2011, с. 208]; «КУШАК. Чудесно, чудесно... И что, все уже в сборе? (Заглядывает в комнату.)» [Вампилов, 2011, с. 207]; «САЯПИН. ...Что ни говори, отдельная квартира — дело великое... В чужой квартире все на виду, все на людях. Жена скандалит, а ты, если ты человек деликатный, терпи...» [Вампилов, 2011, с. 236]; «КУЗАКОВ. Все чепуха. Больше всего на свете Витя любит работу» [Вампилов, 2011, с. 211]; «ОФИЦИАНТ. Ну пока, Витя. Жалко, что мы не едем вместе. Не вовремя ты расстроился... А то смотри, лучше будет — приезжай...»; «Подожди, а где твоя лодка?» [Вампилов, 2011, с. 278]. Такие реплики «друзей» Зилова — довольно прозрачная оболочка образной структуры пьесы. Читатель ощущает проявление образного конфликта в ипостаси «неживое», слыша в словах того ли иного персонажа его конкретные и приземлённые цели.

Ради долгожданного комфорта Валерия, например, готова в любой момент отказаться от своего слабохарактерного мужа; это она, пусть и в шутку, выражает в выделенной нами реплике. Однако в подобной реплике Веры, героини, носящей неживую «форму» роковой обольстительницы, в поисках новой интрижки с желанным счастливым и, возможно, материально обеспеченным финалом, грустная ирония выдаёт, скорее, трепетную любовь к Зилону, нежели поставленную её «формой», цель. В речи Веры

проскальзывает и её естественная цель — заставить ревновать её «главного алика».

Невинное, на первый взгляд, осведомление Кушака, насчёт того, все ли собрались, таит в себе единственную цель: начать развлекаться с «молодой и интересной» здесь и сейчас. Эта цель затмевает этичность, о которой он, было, вспоминает, но низменные желания тут же одерживают над ним безоговорочную победу.

Правильная фраза Саяпина о том, что отдельная квартира — это хорошо, немедленно сменяется репликой, раскрывающей Зилову и читателю суть одного из главнейших, по мнению этого героя, «плюсов» положительного решения квартирного вопроса. Только здесь, скрытый от чужих глаз, он наконец-то сможет показать себя: избить жену и удовлетворить непреодолимое желание «поставить её на место».

Автор сам отмечает, с какой «досадой» Николай Кузаков относится к тому, что в обществе он «обычно на втором плане» [Вампилов, 2011, с. 210]. Тщательно скрывая это, Кузаков всё же явно стремится быть в центре внимания, часто иронизируя и подтрунивая над окружающими.

Официант Дима, так же, как и Валерия, поступает всем ради своего удовольствия и удобства. Он всегда хладнокровен, и от его реплик веет холодом и смертью всего, что согревает человеческую душу: чувств, эмоций, любви. Спокойствие персонажа, с которым он заряжает ружьё после неудачной попытки Зилова покончить с собой этим самым ружьём; доводящий до комка в горле не только читателя, но и самого Зилова, вопрос Димы о том, можно ли оставить себе лодку неудавшегося самоубийцы, если Зилов все же умрёт, заставляет воображение читающего третье действие пьесы проникнуть посредством художественной коммуникации в самую сердцевину неживого, а значит и лицедейства, являющегося, как было уже сказано выше, одной из ипостасей главного образного конфликта пьесы.

Однако «маска» у каждого из героев своя. Стремящиеся к эпатажу реплики Веры, такие, как «Да. Я так думаю. Верные мужья – моя слабость»; «(Кушаку). Выпейте. И знаете что? Я буду называть вас аликом. Не возражаете?» [Вампилов, 2011, с. 201]; «Женщин. Подарите ему женщину» [Вампилов, 2011, с. 211]; «Я могу сплясать на столе. Если хотите» [Вампилов, 2011, с. 214], создают в воображении читателя особенную ипостась лицедейства. Отлично зная то, что хотят слышать мужчины, Вера произносит только такие фразы, которые могут привлечь внимание, поразить и, в первую очередь, Зилова, самого любимого, «алика из аликов». Свою естественность, возможно, живущую в ней когда-то в виде наивного женского кокетства, она превратила в правило, этикет, способ существования. Символом такого её своеобразного превращения можно считать её подарок — «плюшевого кота». «Усы! Какие усы! А глаза! Как живые», — восклицает Кушак. Кот выглядит как живой, и как Вера является претворением «живого в неживое». Потому «естественный» Зилов и «швыряет плюшевого кота в угол комнаты» [Вампилов, 2011, с. 218]. «Живое в неживом» подчёркивается и часто повторяемым словечком «Алик», так она именует всех понравившихся ей мужчин.

Общаясь с Верой, этим словом «заражается» впоследствии Николай Кузаков. Анализ художественной коммуникации героя выявляет закономерность такого поведения: Кузаков склонен к поиску образца. Этим образцом для него сначала, несомненно, является Виктор Зилов. Реплика Кузакова «Автомобиль. Всего-навсего» [Вампилов, 2011, с. 213] вполне могла принадлежать и Зилову. Сравним короткие диалоги, подтверждающие отмеченное нами сходство: «КУЗАКОВ. Автомобиль. Всего-навсего. КУШАК (смутился). Нет... то есть да. Именно – автомобиль» [Там же]; «КУШАК. Но она... Она исчезла! ЗИЛОВ. Да?... Кто исчез? Женщина или машина?» [Там же. С. 217]. Кузаков дарит Зиловым скамейку на новоселье, подбирает слова так, чтобы оказаться замеченным, считая именно остроумие секретом привлекательности своего эталона. Отметим, что и фраза, под стать

шекспировской, «Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна» [Вампилов, 2011, с. 194], произносится устами Кузакова, при этом герой неосознанно подбирается к роли мучающегося мыслителя, которую в полном объёме исполняет Зилов.

Итак, реплики Кузакова снова отсылают к таким ипостасям главного образа, как неживое, неестественность, в которых ярко проявляется одна из сторон образного конфликта, лицедейство.

Как это ни парадоксально, но речь жены Зилова Галины, порядочной и честной женщины, также, косвенно, вводит грань образа «живое в неживом» в художественную реальность. Цель этой женщины — крепкая семья, в которой у супругов нет секретов друг от друга. Галина не умеет и не может лгать, но её искренность всегда во власти её собственных представлений об «идеальной» семье. Так, в лице жены Зилова мы получаем вторую сторону феномена «живого в неживом»: вместо женского кокетства в неживой «упаковке» (Вера) перед нами ранящая искренность и «правильность» (Галина), вносящая свой штрих в упомянутый образ неживого. Следующие примеры реплик Галины оправдывают наши подозрения: «Позор. Трое на кровати, стол, чемодан — пять мест. А будет? Раз, два, три... шесть человек» [Вампилов, 2011, с. 203]; «Очень рада. Надеюсь, вы будете у нас бывать. Я буду рада» (фраза явно не искренняя — А.Я.) [Вампилов, 2011, с. 215]; «Я получаю письма каждый день...»; «Наверное, я виновата, но я больше не могу... Прости, если виновата» [Вампилов, 2011, с. 245]. Заметим, однако, что невозможность «окрасить» образ живого в неживом, отчасти воплощённый именно в характерах обеих женщин, «только в чёрный» или «только в белый цвет» подчёркивается в художественной коммуникации голосом автора, уточняющего в ремарке, например, что «в ее (Галины — А.Я.) облике важна хрупкость, а в ее поведении - изящество, которое различимо не сразу и ни в коем случае не выказывается ею нарочно. Это качество, несомненно, процветающее у нее в юности, в настоящее время

сильно заглушено работой, жизнью с легкомысленным мужем, бременем несбывшихся надежд. На ее лице почти постоянно выражение озабоченности и сосредоточенности...» [Вампилов, 2011, с. 203] или, что Вера «явно привлекательна, несколько грубоватая, живая...» [Вампилов, 2011, с. 198].

Обратимся теперь к художественной коммуникации Саяпиных. Благодаря репликам Валерии целостный образ «охоты» часто проявляется как образ неживого, мы уже приводили несколько примеров; самым ярким из них можно считать доведённое до гротеска восхищение Валерии санузлом в квартире Зиловых, отображённое в ремарке образа автора: «Из туалета слышится звук спускаемой воды, голос Валерии: «Красота», вслед за тем Валерия появляется» [Вампилов, 2011, с. 208]. Лицедейство ощутимо при знакомстве с этой уверенной героиней. Валерия не скрывает своих главных целей: иметь квартиру, быть на «короткой ноге» с начальством. Тот же образ пронизывает атмосферу пьесы, когда Анатолий Саяпин говорит о пользе отдельной квартиры или произносит: «Я не в курсе этой статьи. Ее готовил Зилов. Я ему доверил» [Там же, с. 239]. Спасительная квартира, ради получения которой «все средства хороши», — это оправдание предательства для Саяпина, она определяет способ его отношений с женой, начальством и друзьями, перекликающийся с гранью «неживое» во внутреннем пьесы.

Должность, ставшая маской — ещё один осколок целостного образа. Её воплощением является Кушак. «Бытие» директором бюро обязывает Кушака становиться требовательным на работе, внешне — добропорядочным семьянином, но при этом и не отказывающего себе в удовольствиях и минутных слабостях. Неживое ощущается при чтении следующих реплик: «Безобразие. В конце концов, всему бывает время и место. Предупреждаю в последний раз. И поторопитесь с работой. После обеда я отправляю ее в типографию. (Уходит.)» [Вампилов, 2011, с. 224]; «Действительно... но с другой стороны, она там одна, а я в гости, видите ли,

веселиться... Ведь это... мм... неэтично вроде бы. Как вы думаете?» [Вампилов, 2011, с. 201]; «Нет, нет, вы не подумайте, я далеко не ханжа, но... словом... Словом, я согласен...» [Там же].

Художественная коммуникация официанта Димы — особый случай в драме А. Вампилова. Создавая ассоциации с образом неживого, реплики этого персонажа «не дотягивают» до «прямой дороги» к образному проявлению лицедейство. Они, скорее, ведут к образной грани откровенность. Мало удивительного можно найти в том, что Зилов считает «ужасного» Диму своим другом: в художественном мире драмы «Утиная охота» они составляют единое целое. Дима предельно, можно сказать, до крайности честен и естественен с окружающими и очень редко скрывает что-либо: «ЗИЛОВ (достаёт деньги). Да. Я тебе должен три рубля... ОФИЦИАНТ. Три двадцать, Витя». [Вампилов, 2011, с. 247]; «ОФИЦИАНТ (разглядывает патрон). Картечь... А пистоны у тебя ненадежные. замени на простые, они безотказные» [Вампилов, 2011, с. 277]; «ОФИЦИАНТ. Ну что тебе сказать?.. Дурак. Больше ничего не скажешь. (Поднимается.)» [Вампилов, 2011, с. 278]. Его слова создают впечатление озвучивания мыслей других персонажей, например, последнюю из рассматриваемых нами реплик можно было бы приписать и Кузакову, и Саяпину. Порой прямота официанта граничит с откровенностью какого-то фантастического, сверхчеловеческого «голоса сверху», делающего равнодушные замечания или вопрошающего. У этого голоса «на другом конце провода» постоянно ищет ответа Зилов. Голос Димы и приближает ощущения читателя к восприятию образной грани холодной искренности: «ОФИЦИАНТ (усмехнулся). Доживешь?» [Вампилов, 2011, с. 196]; «О чем грустишь?» [Вампилов, 2011, с. 247]; «Чудишь, старичок...» [Вампилов, 2011, с. 260]; «Предчувствия - побоку. Если не можешь стрелять, предчувствия не помогут. Как мазал, так и будешь» [Вампилов, 2011, с. 261].

Совсем иной гранью поворачивается в художественном мире пьесы образ откровенности, естественности, когда говорит естественная и доверчивая Ирина, будущая студентка и молодая возлюбленная Зилова. Её речь всегда искренняя и буквально в каждом слове слышны её юность и непосредственность, создающие соответствующий образ: «Понимаете, очень надо найти одного человека. Мы с ним сюда вместе ехали, в одном вагоне. Его Костя зовут, а вот фамилии не знаю...»; «Я его обманула. Но я не виновата, честное слово» [Вампилов, 2011, с. 221].

Мы уже упоминали ранее, что Виктор Александрович Зилов — это персонаж, чей внутренний конфликт совпадает с образным конфликтом пьесы — борьбой откровенности и лицедейства. Сказанные с почти невыразимой страстью слова Зилова об утиной охоте заставляют образ природы заиграть всеми красками. При этом охота для главного героя пьесы — это и есть природа: «Конечно, стрелок я неважный, но разве в этом дело?...» — спрашивает он и жену, и в сущности, самого себя. Из его ироничных, глубоких, порой, горьких фраз читатель понимает: для Зилова «дело» не в самой охоте, но именно в природе, в чистоте и беспристрастности, в той естественности, которые она предполагает. Несмотря на свою любовь к охоте, в пьесе Зилов играет роль не «охотника», а «дичи». Проследив за репликами «друзей» главного героя, участвуя в активной художественной коммуникации, читатель осознаёт, что в продолжение пьесы настоящая охота ведётся на Зилова и на то, что ему принадлежит: «ОФИЦИАНТ. Подожди, а где твоя лодка?»; «Спасибо, Витя, а если что...» [Вампилов, 2011, с. 278]; «САЯПИН. Маленькая пауза. (Простодушно.) Витя, ты замечаешь, у тебя полы рассыхаются. Придется ремонтировать. (Поднимается, подходит к кухонной перегородке и стучит по ней.)» [Вампилов, 2011, с. 276]; «Чудесно, чудесно... И что, все уже в сборе? (Заглядывает в комнату.)» (в поисках Веры — А.Я.) [Вампилов, 2011, с. 207]; «КУЗАКОВ. Слушай, Вера - кто она такая и откуда? ЗИЛОВ. Что, понравилась? КУЗАКОВ. Откровенно говоря, да. ЗИЛОВ. Ну, так

займись, в чем же дело» [Вампилов, 2011, с. 216]. В конце пьесы напряжённость этого состояния достигает своей наивысшей точки как в самом персонаже: «ЗИЛОВ (голос его дрогнул). Считай, что она твоя... Берите... Все берите...»; «Вы все уже поделили. Вы рады моей смерти» [Вампилов, 2011, с. 278], так и во «внешнем» пьесы — главный герой пытается застрелиться, не сумев справиться с этим всепожирающим маскарадом. Из приведённых нами примеров нескольких реплик видно: Зилов всегда находится «под прицелом». Многие из его «друзей» считают его материальные (отдельная квартира) и «социально-статусные» (Зилов — любимец женщин) достижения образцом для подражания и желанным воплощением их собственных целей.

Образ дичи в Зиллове видит и литературовед О.Н. Зырянова. В своей статье «А. Вампилов и С. Беккет (К проблеме поэтики абсурда)» она пишет: «Зилов в патронташе, увешанный манками — деревянными утками в картине новоселья — больше дичь, чем охотник» [Зырянова, 2008, с. 88].

Такое ощущение создаётся и благодаря особому театральному эффекту. В пьесе присутствует постоянная игра света и тени: один из прожекторов должен преследовать Зилова и, по временам, гаснуть, упоминается и обязательный «поворот круга». Мы считаем, что подобная игра света и тени не только, как это было сказано в упомянутой статье, «определяет воспоминания Зилова как своего рода вспышки памяти, сознания, которые каждый раз «высвечивают» новую «страшную» правду его жизни, открывая беспросветность существования» [Зырянова, 2008, с. 86], но и «вычерчивает» в художественном пространстве образ ружья, неотступно преследующего беспокойного служащего ЦБТИ. Так, театральный эффект дополняет структуру целостного образа охоты.

Исследуя художественную коммуникацию главного героя, можно увидеть, что чаще всего, его идеология — это упомянутая нами насмешка над правилами, порядком, над идеологией, в любых её проявлениях; ещё и

поэтому ему так дорога утиная охота, которую тоже можно считать своеобразной насмешкой, в данном случае, над заповедью «не убий». Вот как насмешка над порядком звучит в репликах Зилова: «САЯПИН. И все же придется проверить. Придется позвонить на завод, инженеру... ЗИЛОВ. Боюсь, что инженер нас разочарует» [Вампилов, 2011, с. 219]; «ЗИЛОВ. Он посвятил вам стихотворение, и вы его за это полюбили. Разве не так?» [Вампилов, 2011, с. 223]; «Подожди! Ты их не знаешь. Это такие порядочные люди, что им просто стыдно сидеть со мной за одним столом...» [Вампилов, 2011, с. 266]. Добавим к вышеперечисленному его смех над смертью, случаем, судьбой, и художественная коммуникация приведёт нас к образу насмешки этого персонажа, и этот образ, как деталь мозаики, плотно войдет в полотно художественного противоречия пьесы «Утиная охота», став «на сторону» лицедейства.

Ипостась образного конфликта «откровенности и лицедейства», названная нами «естественность», «искренность», может проявляться в пьесе как образная грань «природа»: дождь, солнце или туман. Ассоциации с этой гранью порождают переживания главного героя, что, в свете наших рассуждений о Зилове, как об олицетворении центрального образного противоречия пьесы, вполне логично. Дождь сопровождает Зилова на протяжении всей пьесы: он «живёт» в настоящем героя и, в основном, привносится в художественную коммуникацию образом автора. Эта образная грань в драме неоднозначна. С одной стороны, дождь — это преграда, не дающая Зилову уехать в свой «рай» и заставляющая его безнадежно погружаться в пучину собственных воспоминаний: «...Над крышей узкая полоска серого неба. День дождливый» [Вампилов, 2011, с. 188]; «ЗИЛОВ...Дима! А что, если он зарядил на неделю?...» [Вампилов, 2011, с. 190]; «Комната Зилова. За окном по-прежнему дождь» [Вампилов, 2011, с. 218]. С другой стороны, и это отчётливо видно при анализе художественной коммуникации главного героя в первом варианте «Утиной охоты» («Последний летний день»), образная грань «дождь» тесно связана с

религиозным мотивом — образом потопа: «РЯБОВ. (Зилов в первом варианте пьесы — А.Я.) Все. Потоп, ковчег и Арарат. Все для того, чтобы начинать сначала. Ты знаешь, мне это подходит. (Поднялся, подошел к окну.) Пусть льет сорок дней. Я не против» [Вампилов, 2002, с. 744, пуб. по Вампилов, Избранное, 1999]; «Этот дождь, по-моему, никогда не кончится... Он будет лить сорок дней и сорок ночей. А что? Однажды, говорят, так уже было...» [Вампилов, 2011, с. 235]. Слыша размышления вслух Зилова, читатель подсознательно воспринимает образ дождя, близкий к образу спасения, правды, очищения. Библейские аллюзии в речи главного героя придают ему глубину и обособляют его от «аликов». Честные монологи Виктора Александровича, его речи без прикрас, порой, почти пророческие («ЗИЛОВ. Скверно, Дима... Хреновый я был ему сын... Теперь вот повидаемся...» [Там же, с. 247], «вскрывают» для воображения читателя архетипические смыслы мифа о «Ноевом ковчеге», мифа о спасении праведных душ. Позднее мы ещё вернёмся к тому, что для Зилова, судя по его художественной коммуникации, в принципе характерно мифологическое сознание. В данном случае, чтобы попасть в свой рай (на охоту), Зилову необходимо духовное очищение, ему нужно познать себя, высказаться, «выплеснуть» истину и уже после, позвонив Диме/самому себе, собираться на охоту, точнее на природу. Смерть и жизнь соприкасаются в одной точке, когда Зилов «деловым тоном» разговаривает со своей погибшей стороной (официантом).

Автор нескольких статей о А. Вампилове, Н.В. Цымбалистенко писала в 1980 г., что «прекращение дождя и появление полосы синего неба означает полную духовную гибель Зилова» [Цымбалистенко, 1980, с. 146]. Однако феноменологический анализ образной структуры пьесы приводит нас к иному выводу. Образную грань «солнце», «посветлевшее небо» выявляют упоминания о солнце, встречающиеся два раза в окончательном варианте «Утиной охоты» (один — в реплике Зилова и второй — в ремарке) и три раза в первоначальном варианте: «А когда подымается солнце? О! Это как в

церкви и даже почище, чем в церкви...» [Вампилов, 2011, с. 256]; «К этому времени дождь за окном прошел, синее полоска неба, и крыша соседнего дома освещена неярым предвечерним солнцем...» [Вампилов, 2011, с. 279]; «ИРИНА (у окна). О, как потемнело... А вот на горе, смотри, там еще солнце... Уходит... уходит... уходит... Все. Ушло» [Вампилов, 2002, с. 743, пуб. по Вампилов, Избранное, 1999].

Из приведённых примеров видно: образная грань «солнце» в пьесе ассоциируется с образом рая, с образом возвышенного, чистого, ясного и светлого, а закат («предвечернее солнце») привносит в художественный мир ощущение пусть и последнего (трудно сказать, навсегда ли меняется Зилов), но просветления. Ирину в раннем варианте пьесы поражает и пугает «уход» солнца. Проснувшийся в «настоящем», Зилов, по существу, с нетерпением ждёт солнца, солнечного света и окончания этого вечного дождя. В финале «Утиной охоты» солнце появляется после катарсиса главного героя. Исходя из вышеизложенного, мы заключаем, что солнце по динамике своего проявления или отсутствия ближе к образным граням природы и чистоты, нежели образным проявлениям смерти и духовного падения. Всё же мы не отрицаем полисемию данного образа, полностью отвечающую образной логике пьесы «Утиная охота».

Интересны способы воплощения в художественном пространстве пьесы образной грани «туман». Во-первых, она возникает при художественной коммуникации читателя-собеседника с Зиловым; именно в речи наиболее близкого к природным образам персонажа мы слышим слово «туман»: «Ты увидишь, какой там туман - мы поплывем, как во сне, неизвестно куда» [Вампилов, 2011, с. 256]; «Черт возьми! Какие-то сутки - и мы с тобой уже в лодке, а? В тишине. В тумане. Выпей, Дима. Выпей за первое утро» [Вампилов, 2011, с. 260]. Во-вторых, сами эти реплики Виктора Александровича заставляют воображение обнажить образное проявление туманной завесы, разделяющий два разных мира, но вовсе не «мира смерти»

и «мира жизни». Туман связан у Зилова с природой, с тишиной и покоем в душе, но не со смертью. На это указывают «игры со смертью» главного героя, не воспринимающего судьбу всерьёз (сцена с монеткой, надевание похоронного венка на шею). Образ тумана в пьесе соотносится с «забвением», о котором говорит Зырянова [Зырянова, 2008, с. 94], однако, как свидетельствует тому успешная художественная коммуникация, не с тем забвением, позволяющим герою «кануть в лету», а с попыткой забыть весь окружающий его маскарад. Образная система пьесы развивает в сюжете вовсе не тему «стремления к небытию и смерти», как утверждает О.Н. Зырянова [Зырянова, 2008, с. 94]. Исследовательница, очевидно, понимает под образами смерти «образ тумана, раннего утра, церкви, тишины» [Зырянова, 2008, с. 94]. Для «участников» художественной коммуникации открывается совсем другая картина. Приводимый Зыряновой в доказательство «стремления к небытию» героя его искренний монолог об охоте говорит, на наш взгляд, о другой форме «небытия» — первозданной. Прислушаемся, к тому, что говорит Зилов в этом монологе: «...мы поднимемся рано, ещё до рассвета. Ты увидишь, какой там туман — мы поплывем, как во сне, неизвестно куда... Знаешь, какая это тишина?... Ты ещё не родился. И ничего нет. И не было. И не будет...» [Вампилов, 2011, с. 256]. Слова героя пробуждают в воображении образы начала начал: «ещё не родился», «рано..., до рассвета» — такой одухотворённый пейзаж вовсе не напоминает апокалипсис. «Знак смерти», похоронный венок, конечно, заставил Зилова оказаться «в ситуации переоценки всех жизненных ценностей» [Зырянова, 2008, с. 93, цит. по Фарбер Ф., Свербилова Т., 1992, с. 161], но не вёл его к смерти ни в начале пьесы, когда герой смеялся над похоронным ритуалом, ни в конце, когда он «взял себя в руки».

Финал фабулы открыт, но образное противоречие, всё же, разрешается победой всеядного лицедейства. Конфликт откровенности и лицедейства развивается в течение всей пьесы, но поскольку сил больше «на стороне» лицедейства: большее количество уверенных в себе «последователей»,

больше образов неживого, порождённых равнодушием Димы, подразумевающимся аборт Галины, ремарками, в которых мы обращаем внимание на «ружье..., большую фотографию Зилова с добычей...и новенький телефон» [Вампилов, 2011, с. 250-251], выходками Кушака и т.д., — в одиночку Зилов не справляется с «маскарадом» друзей (во «внешнем» пьесы), и образная система откровенности «проигрывает» образной системе лицедейства «количественно и качественно». Невинное «хобби» превращается в настоящую охоту с загнанной дичью.

Тем не менее, как видно, образная система откровенности и естественности не так уж бедна. Помимо вышеперечисленных образных элементов, она проявляется также в религиозных мотивах пьесы и в образной грани связь поколений. К религиозным мотивам можно отнести и рассмотренный нами миф о «потопе», и весьма важное число двенадцать, на котором мы остановимся подробнее. Появление этого числа в репликах героях или ремарках едва ли может показаться случайным: «В дверях появляется венок.... появляется несущий его мальчик лет двенадцати» [Вампилов, 2011, с. 190]; «Наши родители дружили, а мы с ним были жених и невеста. А разъехались, когда нам было по двенадцать лет. (Смеется.)» [Вампилов, 2011, с. 206]; «ИРИНА. Понимаете, мы договорились с ним встретиться сегодня в двенадцать часов у Главпочтамта...»; (живо). Я уже обдумала! Можно так... «Костя! Я опоздала. Жди меня у Главпочтамта в двенадцать часов пятого августа...»» [Вампилов, 2011, с. 222]. Следуя одному из главных правил феноменологического анализа, мы отмечаем множественность вариативных повторов числа «двенадцать» в пьесе. Эта множественность неизбежно порождает ассоциации с образной структурой пьесы, и мы считаем, что «двенадцать» — знак проявления образной грани «естественность». Начнём с того, что, вступая в художественную коммуникацию с героями и образом автора, читатель - собеседник ощущает неразрывную связь этого числа с темой детства, юности, духовной чистоты. Всмотримся в художественный мир пьесы: о неудавшейся встрече в

двенадцать часов говорит юная Ирина, двенадцать — возраст мальчика, несущего похоронный венок (кстати, и здесь налицо религиозный мотив: как терновый венок Иисусу Христу, венок в пьесе приносит страдания главному герою), двенадцать — возраст Галины и её одноклассника в воспоминаниях. Анализируемое число подспудно приводит к «архетипу» [Юнг, 1991;1995; 1996] «двенадцати апостолов», которым, как известно, надлежало вести праведный образ жизни, и соотнесение этого религиозного мотива с темой юности и духовной чистоты, восстанавливаемых при прочтении вариативных повторов о «двенадцати», делает очевидным факт его сближения с образной системой естественности.

По принципу «от обратного» к религиозным мотивам можно отнести и антирелигиозные или антихристианские мотивы пьесы. Они выражены преимущественно в речи Зилова. Мы слышим их, чаще всего, в тех случаях, когда он говорит о своих «друзьях», например: «Думаю, не могу понять —черт знает зачем?..»; «Что они, шуток не понимают?.. Ну и черт с ними» [Вампилов, 2011, с. 190]; или в минуты повышенного эмоционального напряжения: «Черт возьми! Мало ли что мог мужчина сказать в такую минуту!» [Вампилов, 2011, с. 234]. Сам религиозный дискурс не обходится без иронии Зилова: «ГАЛИНА. Прекрати ради бога. ЗИЛОВ. Нет, бога не было, но напротив была церковь, помнишь?..» [Там же, с. 231]; «ГАЛИНА. (не сразу и насмешливо.) Здравствуй, Витя, бывал ли ты когда-нибудь в церкви? ЗИЛОВ. Да. Раз мы заходили с ребятами. По пьянке» [Там же, с. 232]. «ЗИЛОВ. Вот еще кошмар... Слушай! Бог троицу любит. Бросим третий раз» [Там же, с. 225].

Однако когда совершается судьбоносный поворот в жизни главного героя — от него уходит единственный близкий человек, жена, — в его речи слышен духовный перелом, при котором персонаж начинает чаще «упоминать» Бога: «Боже мой! Да пойми ты меня, разве можно все это принимать близко к сердцу! Я один, один, ничего у меня в жизни нет,

кроме тебя» [Вампилов, 2011, с. 255]; «ЗИЛОВ. Нет, больше не могу... Знаешь, Дима, я плохой охотник, но, видит бог, я неплохой товарищ, я бы не стал, как ты... Нет, ждать не буду... Не могу... Ладно, бог с тобой и с твоим мотоциклом...» [Вампилов, 2011, с. 258]; «ОФИЦИАНТ (насмешливо). Ну посмотрим... Только бы погода не испортилась. ЗИЛОВ. Не может быть. Упаси боже...» [Вампилов, 2011, с. 261]. Столкновение в речи главного героя «христианского» и «антихристианского» не только подчёркивает его амбивалентную сущность, но и приводит, в конечном итоге, к целостному образному конфликту пьесы.

Художественная коммуникация между читателем и персонажами или читателем и образом автора позволяет выявить еще одну ипостась образного конфликта «откровенности и лицедейства» — связь поколений. Анализ реплик персонажей говорит, скорее, о восприятии образной грани потеря связи поколений. Рассмотрим следующие примеры: «САЯПИН. От Зилова А.Н. (Бросает письмо через стол.) Письмецо от внука получил Федот... ЗИЛОВ. От папаша. Посмотрим, что старый дурак пишет. (Читает.) Ну-ну... Опять он умирает...САЯПИН. А сколько ему лет? ЗИЛОВ. Да за семьдесят. То ли семьдесят два, то ли семьдесят пять. Так что-то» [Вампилов, 2011, с. 220]; «Ребенок?... Ты уверена?... Ну и прекрасно. Поздравляю... Сын, я уверен... А как же?... Ну рад... Да рад я, рад... Ну что тебе - спеть, сплясать?..» [Вампилов, 2011, с. 226]; «ВАЛЕРИЯ. Ну, есть же какие-то традиции, обычаи... Кто-нибудь знает, наверное... Молчание. Зилов наливает всем вина»; «КУШАК ...Так вот, мы люди молодые, зачем нам дедовские премудрости» [Вампилов, 2011, с. 214]; «ЗИЛОВ. ...Вот я вам и говорю, приходите на поминки... Как - что делать?... Выпьете, закусите - как водится...» [Вампилов, 2011, с. 273]. Предлагаемые реплики необходимо разделить на две смысловые группы, имеющие отношение к двум способам воплощения исследуемой ипостаси. Первая группа, включающая приведённые нами реплики Саяпина и Зилова вплоть до слов Валерии, создаёт в воображении ассоциации непосредственно с образом

потери связи поколений. Успешной художественной коммуникации здесь способствуют такие ключевые слова, как «бросает письмо», «письмецо от внука», «папаша», «старый дурак», «опять умирает», «так что-то», «спеть, сплясать». Слыша иронию и равнодушие, наполняющие эти слова, читатель-собеседник воспринимает образ потери связи поколений, образ отчуждённости, как от прошлого, так и от будущего. Вторая смысловая группа включает в себя реплики Валерии, Кушака, ремарки и, последние из приведённых нами, реплики Зилова. Эта группа создаёт ощущение образа потери традиций. Красноречивые ремарка образа автора «Молчание» и реплика Кушака о «дедовских премудростях» вносят свой вклад в формирование вышеназванного образа.

Ключевая образная грань связь поколений фабульно «подпитывается» метафорической «рубкой с двух концов» рода или генеалогического древа Зиловых: читатель узнаёт о смерти отца и ребёнка главного героя. Вследствие осознания происходящего Зилов, пускай и ненадолго, ощущает свою вину и естественную необходимость в близких людях, приводящую образ читателя к образному проявлению откровенность: «Батя, батя... Если бы я знал...» [Вампилов, 1999, с. 219]; «Это ужасно... Ужасно, что ты со мной не посоветовалась. (Маленькая пауза.) А что теперь? Теперь уж не вернешь...» [Вампилов, 2011, с. 230]. Косвенно образ потери, разрыва связи поколений отображается и в появлении мальчика, тёзки Виктора Зилова, с похоронным венком (весточкой с того света), если рассматривать феномен этого появления в контексте целостного драмы Вампилова.

Второй способ воплощения ипостаси образного конфликта пьесы «потеря связи поколений» — это «озвучиваемая» героями потеря традиций. Она открывает «две дороги» для воображения. Одна «дорога восприятия» ведёт к целостному образному проявлению естественность, поскольку тема традиции как таковой — это и тема связи поколений именно по причине порождения ассоциации с передачей «из поколения в поколение», т.е. с естественным

ходом событий, жизненным циклом. Другая «дорога», однако, ведёт к образной грани «маскарад», «лицедейство», так как упомянутая нами тема традиции одновременно соотносится и с мотивом сложившегося устава. Неслучайно о традициях в пьесе говорят, в основном, «персонажи маскарада»: Кушак, Валерия и Саяпин, тогда как откровенный Зилов, например, вообще не обращает на них внимание.

Итак, образная грань связь поколений вызывает противоположные ассоциации, порождающие образный конфликт драмы «Утиная охота» «в миниатюре».

Представляемый метод феноменологического анализа пьесы Александра Вампилова позволил выявить её образную структуру. Что касается подхода к драме «Утиная охота» как к квинтэссенции основных эстетических идей «конкретного автора» [Шмид, 2003, с. 41], т.е. самого Александра Вампилова, то здесь необходимо отметить следующее.

Прежде всего, с другими пьесами и некоторыми ранними рассказами Вампилова «Утиную охоту» объединяет общая образная антиномия «естественного» и «искусственного». В каждой из главных пьес Вампилова можно выделить персонажей искренних и персонажей в масках. К первым относятся, например: Зилов, Ирина («Утиная охота»); Валентина, Еремеев, Хороших («Прошлым летом в Чулимске»); Колесов, Таня, Маша («Прощание в июне»); Сарафанов, Бусыгин, Нина («Старший сын»). К ним можно отнести и героиню рассказа «Стоматологический роман» [Вампилов, 2011, с. 489-492] (впервые опуб. 27 июня 1958 г.), Верочку Беседкину, влюбившуюся в своего пациента и потому намеренно замедляющую его лечение. Во второй группе персонажей по признаку приверженности маскараду объединяются: Саяпины, Кушак («Утиная охота»); Мечеткин, Помигалов («Прошлым летом в Чулимске»); Репников, Комсорг («Прощание в июне»); Кудимов, Сильва («Старший сын»).

В актантной схеме пьес Вампилова главный герой (или героиня) (sujet) чаще всего вынужден принимать решения сам, без союзников (adjuvants), он противопоставлен окружающему миру [Pruner, 2010, с. 30]. Выходя за рамки принятых актантных схем, как в своё время Мольер, сделавший «Станареля одновременно и союзником, и противником Дон Жуана» [Pruner, 2010, с. 80], драматург сближает своих протагонистов не с наставниками или «поверенными», но с «двойниками-антиподами» [Гушанская, 1990, с. 241] или, по мысли театроведа и кинокритика Майи Туровской, с «альтер эго и антиподами» [Туровская, 1987]. Таковы официант Дима для Зилова, Золотуев для Колесова, Сильва для Бусыгина. «Это противоречие (друг-соперник — А.Я.) является выражением социального и морального отчуждения двойственного персонажа» [Pruner, 2010, с. 80]. Вглядываясь в своих мнимых друзей как в зеркало, главные герои легко раскрывают перед ними душу, однако также легко могут и расстаться с «названным братом» или «дядей», в случае Колесова. Все главные герои пьес Вампилова молодые, открытые люди, сомневающиеся в избранном ими, жизненном пути. Немного перефразировав слова профессора кафедры новейшей русской литературы Иркутского государственного университета, И.И. Плехановой, можно сказать, что они — «автономные личности..., всем обязанные себе самим» [Плеханова, 2008, с. 43]. И.И. Плеханова также отмечает интересный момент в творчестве А. Вампилова, который мы склонны отнести к одной из его «направляющих» идей: «Автономный герой, — пишет она в своей статье «Герой Вампилова: человек автономный», — игрок, испытующий судьбу и власть обстоятельств над собой. Первоначальная роль женщины — стать наградой в этой игре, но потом — по законам сюжета преображения — послужить обновлению самосознания и поведения возлюбленного» [Плеханова, 2008, с. 46]. Действительно, всех протагонистов А. Вампилова объединяет вдохновляющая на преображение любовь к женщине. «Музами» становятся Ирина в «Утиной охоте», Валентина в «Прошлым летом в Чулимске», Таня в «Прощании в июне», Нина в «Старшем сыне».

Пьесы Александра Вампилова «перекликаются» своими образными структурами. Например, образ постоянства мечты воспринимается не только при феноменологическом анализе «Утиной охоты». Мечта, создающая этот образ, есть и у Сарафанова, — он многие годы пишет ораторию «Все люди — братья», и у Колесова — герой усердно «приручает» альпийскую траву на даче Золотуева, и, наконец, у верящей в чудо Валентины, упрямо поправляющей калитку палисадника, которую ежедневно ломают, сами того не замечая, посетители чайной. Говоря о мечтах этих героев в критической статье «Парадокс Виктора Зилова («Утиная охота» Александра Вампилова)», Н.П. Антипьев отмечает: «Почти в каждой пьесе Вампилова есть герои, которым тесно в рамках среды, они больше ее, душа их переполнена идеальным, которому обещано реальное осуществление в будущем. ...ведь когда некоторые уверены в том, что человек всегда будет уничтожать красоту, вырывать с корнем ростки доброго, теплого, согревающего душу людей, кто-то должен сказать, что это не вся правда о человеке. У Вампилова всегда есть такой герой» [Антипьев, 1984, с. 34-35]. Соглашаясь с данными утверждениями, подчеркнём, что именно в коммуникации, слове-действии проявляются качества Сарафанова, Колесова и Валентины, позволяя читателю-собеседнику, воспринимая эти качества, ощущать элементы образной структуры постоянства, таких, как образ надежды и веры в людей. Персонаж более ранней пьесы Вампилова «Воронья роща», Баохин, будучи уверенным в том, что он умирает, беспокоится о своем саде и яблонях: «...Есть у меня просьба: ходите за садом. Не бросайте его... Позовите садовника... Яблони привить. Сам их сажал... Живите дружно...» [Вампилов, 2011, с. 464]. Образ сада здесь становится важной составляющей той образной структуры, которая питает ассоциации читателя с семейными, духовными и нравственными ценностями и его весьма вероятные мысли о их сохранении.

Все названные нами герои мечтают о чистоте людских помыслов, о доброте, дружбе, естественности в отношениях. Образ постоянства сквозь

призму порождаемых им ощущений становится здесь гранью образа откровенности.

Другие элементы целостного образа, а именно, образы солнца и дождя, присутствуют во внутренней структуре почти всех четырёх главных пьес Вампилова. Образы природы буквально притягиваются друг к другу, когда читатель слышит голос Колесова: «Да, здешнее солнце ее (траву — А.Я.) не устраивает. Но ничего — приручим...» [Вампилов, 2011, с. 77]. В этой фразе отчётливо видна та эстетическая логика, по которой построен художественный мир «Прощания в июне»: чистоты помыслов, естественности, неподдельных чувств очень трудно достичь — необходимо приручать маленькие природные «ростки», давая им жизнь в условиях господствующего лицедейства. В данном случае образ солнца и отсылает образ читателя к лицедейству. В то же время, ремарка автора «Солнце. Молодые березы, древняя кладбищенская ограда, перед нею асфальт, вдали — новые строения» [Вампилов, 2011, с. 59] в контексте происходящего на кладбище (разговор с Таней, размышления о жизни и смерти, беседы о «садоводческом предприятии» Золотуева и Колесова) сближает образ солнца с образом честности и просветления, вечности, а следовательно, и с образом откровенности, естественности. Она подчёркивает значимость не образа, но именно образного конфликта в пьесах Вампилова. Напомним, что та же «двузначность» образа солнца ощутима и в «Утиной охоте». Так, образный конфликт порождается каждой деталью.

В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» слово «солнце» появляется в трёх контекстах. Первый раз в речи Кашкиной: «...Еду к тетке, ну, думаю, наконец, позагораю. Заявляюсь — и там дождь. А за день до моего приезда было солнце...» [Вампилов, 2011, с. 344]; второй и третий раз — в ремарках: «Конец того же дня. От дома и от палисадника — длинные вечерние тени. Солнце близится к закату» [Вампилов, 2011, с. 387]; «После его (отца — А.Я.) ухода Валентина снова опускается на скамейку. Солнце уже скрылось,

и с этого момента на дворе начинает заметно темнеть» [Вампилов, 2011, с. 402]. Внешнее пьесы обеспечивает реплики Кашкиной и ремарки прямым значением — героиня пытается привлечь внимание равнодушного собеседника, Шаманова, ремарки же указывают на то, что действие происходит в течение одного дня. Феноменологический анализ выявляет значимость образа солнца в пьесе. Персонаж, реплики которого порождают уже знакомый нам образ живого в неживом, Кашкина, (эта её характеристика будет подтверждена нами позднее в разделе 2.4), нуждается в солнце, как в средстве полноценного отдыха, желая позагорать. Этот женский образ, несмотря на его неоднозначность, близок образной структуре лицедейства, поэтому образ солнца, откровенности закономерно противопоставлен ему. В то же время, ремарки образа автора ведут к обратной его стороне. Проявление заката солнца в пьесе подспудно предвещает что-то недоброе, и впоследствии, такие ощущения оправдываются во внешнем пьесы — Пашка насилует Валентину, по образной логике — естественность и наивность переживают «закат». Насмешливо «дыхание» образа солнца в речи Сильвы и Бусыгина в пьесе «Старший сын»: «СИЛЬВА. Итак, когда солнце позолотит верхушки деревьев... МАКАРСКАЯ (в дверях, смеясь). Хорошо, хорошо... Счастливенько!» [Вампилов, 2011, с. 160-161]; «БУСЫГИН. ...Скажи ей, что, когда солнце позолотит верхушки деревьев, ты будешь уже далеко» [Вампилов, 2011, с. 162]. Итак, образ солнца снова становится общим для двух конфликтующих образных структур-соперниц.

Образ дождя в пьесе «Старший сын» связан с образом воспоминаний, проявляющимся в речи Сарафанова и вместе с тем, как и в «Утиной охоте», с образом препятствия, позволяющим не избегать поисков истины о себе, но напротив, погружаться в них: «САРАФАНОВ (замечает Васеньку). Ты здесь... А я прогулялся по улице. Там дождь пошел. Я вспомнил молодость» [Вампилов, 2011, с. 127].

Религиозные образы-мотивы как элементы структуры образа откровенности мы встречаем опять же в пьесе «Старший сын»: здесь религиозный мотив заключен в слове «блаженный», так, по словам Нины, жена Сарафанова называла своего супруга. В Библии это слово означает «тот, кто видит Бога», «счастливый». По законам художественного образа прямое значение слова столкнулось с переносным, наделяемым Ниной («не умеющий за себя постоять»), и в результате возник образ чистоты, наивности, естественности. Тот же образ возникает в художественном пространстве пьесы «Прошлым летом в Чулимске», когда реплика Шаманова вызывает в воображении сближение откровенной Валентины с Богом, святостью: «ШАМАНОВ (мягко). А бог все-таки существует... Слышишь, Валентина? Когда я сюда подходил, я подумал: если бог есть, то сейчас я тебя встречу... Кто докажет мне теперь, что бога нет?...» [Вампилов, 2011, с. 412].

Художественные миры пьес объединяет и образ потери связи поколений / традиций: в пьесе «Прошлым летом в Чулимске» дочь уезжает от эвенка Еремеева и не желает интересоваться его судьбой, в пьесе «Старший сын» эта идея-образ обостряется в тот момент, когда чужие дети становятся более близкими и внимательными, чем родные, в «Прощании в июне» главный герой и его двойник-антипод — сироты. Приведём примеры соответствующих коммуникативных контекстов из рассматриваемых пьес: «ХОРОШИХ (появляется в буфете). Илья, а дочь твоя где же?.. Где проживает? ЕРЕМЕЕВ. Дочь?.. В Ленинграде была. Не знаю где... ХОРОШИХ. Че, и писем не пишет? ЕРЕМЕЕВ. Не пишет...» [Вампилов, 2011, «Прошлым летом в Чулимске», с. 356]; «САРАФАНОВ ... Да, я воспитал жестоких эгоистов. Черствых, расчетливых, неблагодарных»; «(растроганно). Сынок... (Бусыгину — А.Я.) Ты у меня один... Ты единственный. Что бы я делал, если бы не было тебя?» [Вампилов, 2011, «Старший сын», с. 178]; «КОЛЕСОВ. ...Вы сирота, я, между прочим, тоже сирота - двумя сиротами на свете меньше» [Вампилов, 2011, «Прощание в

июне», с. 60-61]. Ощущение мотива безотцовщины, элемента той же образной структуры, создаётся и при чтении некоторых контекстов рассказа «Финский нож и персидская сирень» (опуб. 1 ноября 1958 г.), например: «Пяти лет он лишился обоих родителей и был усыновлен дядей. Одиноким дядя принял племянника неохотно» [Вампилов, 2011, с. 495].

Исходя из вышеизложенного, мы считаем тесную эстетическую связь драмы «Утиная охота» с пьесами «Прошлым летом в Чулимске», «Прощание в июне» и «Старший сын», а также с некоторыми ранними рассказами и драматургическими произведениями Александра Вампилова доказанной. Следовательно, анализируемую пьесу можно по праву назвать квинтэссенцией основных идей и образных систем драматурга.

Феноменологический анализ драмы А. Вампилова «Утиная охота» установил, что её центральный образ (образ охоты) воплощается в произведении как образный конфликт откровенности и лицедейства, наблюдаемый в четырёх главных пьесах исследуемого автора. Такому воплощению способствовали как большинство дискурсов в пьесе, так и столкновение общего и индивидуального значений самого словосочетания «утиная охота». Было показано, что, говоря «на языке пьесы», читатель способен воспринять следующие грани главного образного конфликта: постоянство и непостоянство; живое и неживое; дичь, дождь, солнце (посветлевшее небо), туман, религиозные мотивы (потоп, «образ двенадцати»), (потеря) связи поколений, (потеря) традиции.

Таким образом, впервые проведённый на материале драмы А. Вампилова «Утиная охота», феноменологический анализ выделил основные способы проявления в пьесе её главного образного конфликта.

2.3. Личность или "безличность"? Анализ коммуникативных стратегий как метод идентификации драматургического персонажа на примере пьес Александра Вампилова

Как отмечает французский специалист в области театральных исследований, профессор Мишель Прюнер, «в течение последних нескольких лет в театроведческих комментариях, посвящённых современным драматургическим произведениям, термин «персонаж» заменяется новым: фигура (курсив Прюнера — А.Я.), обозначающим художественные сущности и ставящим под сомнение традиционные функции персонажа. Теперь речь идет уже о «предполагаемой форме внешности» (Ж. Данан). Существование названного термина делает очевидным тот факт, что театральный персонаж, по существу, проявляется как фигурант до того момента, когда его посчитают за содержательную сущность; в этой связи, оно напоминает, что, также как и в случае с риторическими, геометрическими или танцевальными фигурами, появления персонажа подвержены определенному числу правил игры, связанных с репрезентацией тела в пространстве, и ограничениям написанного» [Pruner, 2010, с. 71].

Подобного рода подход к пониманию театрального персонажа даёт основания полагать, что функции «фигуранта», по крайней мере, частично совпадают с функциями слова в драматургическом произведении. Помимо тесной связи персонажа и слова, обеспеченной тем, что персонаж «живёт в словах и словами» и «то многословный, то менее красноречивый, он является субъектом и вместилищем слова, которое производится под его именем» [Pruner, 2010, с. 82], мы имеем в виду и объединяющее их подчинение правилам создаваемого художественного мира. Реплики фигуры позволяют читателю «воспринимать её как личность» [Pruner, 2010, с. 71] или даже отождествлять себя с ней, и тем самым «шире открывают дверь» в образную структуру художественного произведения, поскольку человек лучше понимает происходящее, если оно с ним связано и постигает окружающий мир, сопоставляя его со своим миром. Таким образом, читатель, видя в той

или иной пьесе «себе подобных», легче становится их собеседником, а следовательно, и полноправным участником художественной коммуникации.

Как и слово в эпическом произведении, говорящий персонаж в драматическом становится «проводником» к той или иной образной структуре. «Приём участия исследователя в «художественной коммуникации»» [Yazeva, 2012, дата обращения: 14 сентября 2012 г.], участия в коммуникативном со-бытии автора и героя как художественных личностей мы считаем адекватным решением для поставленных современным западноевропейским литературоведением задач в объявленную эпоху «смерти автора» [Barthes, 1993, с. 63-69] и «смерти персонажа» [Pruner, 2010, с. 91]. Сегодня во французском литературоведении наблюдается нестабильность подходов к понятиям автора и персонажа. Однако мы осмелимся утверждать, что «размытость» данных понятий не в силах отменить «осязаемость» автора и персонажа как художественных личностей, которая не только подтверждается в работах М.М. Бахтина [Бахтин, 1979], но и проявляется в уникальных, присущих им типах художественной коммуникации, используемых для взаимоотношений как между собой, так и с образом читателя. Что касается театрального персонажа, то существуют два подхода к его исследованию.

С одной стороны, «мимезис (курсив Прюнера — А.Я.) делает неизбежным это уподобление виртуальной сущности, живущей только в художественном произведении, живому созданию, которому нередко приписывают психологию, а иногда даже и бессознательное. История театра отображает ту же неопределённость в отношении понятия персонажа. «Даже будучи только «перекрёстком смысла»», как метафорично называет персонажа в своей работе театровед и постановщик Ж.-П. Рингер [J.- P. Ryngaert, 2004, с. 112], «он вписывается в коллективное воображаемое как конкретный индивидуум: в нём подчёркивают стилизованный характер, подчиняющийся уже существующей типологии (например, комедии дель арте или, напротив, его

приравнивают к человеку реальному, индивидуализированному и зависящему от социальной среды, которая оказывается сильнее его, как в натуралистической драме» [Pruner, 2010, с. 71-72].

«Классическая традиция рассматривает персонажа как сущность, наделённую заранее заданным характером, подтверждение которому обнаруживает себя в действиях, представленных в пьесе. Мотивы — это неотъемлемая часть характеристики. Они оправдывают планы персонажей и гарантируют создание действия, в котором исключены случайности и иррациональное (другими словами, воспринимаемые мотивы персонажей создают ощущение целостности действия в пьесе — А.Я.). Это эссенциалистское понятие (мотив — А.Я.) предполагает, что персонаж существует до драматического действия и что это действие — не что иное, как следствие характера, который превращается в каузальный принцип по мере развития интриги. Количество индивидуальных черт увеличивается (автором — А.Я.), чтобы создать одновременно фиктивное и реальное существо, с которым можно идентифицировать себя: театральное эффективного персонажа, объединяющего универсальность с индивидуальностью, общее с частным...» [Pruner, 2010, с. 76].

Цитируемые нами утверждения французского исследователя наводят на мысль о существовании у драматургического персонажа черт художественного образа. Подобно тому, как слово в художественном произведении при столкновении своего общего и индивидуального значения порождает тот или иной целостный образ, художественная коммуникация персонажа, включающая в себя его реплики, дискурсы, мотивы и действия, во «внутреннем» пьесы создаёт целостный образ «вечного» человека, позволяя воспринять конкретный характер, уникальную личность. По словам лингвиста В.В. Виноградова, «смысловое единство, экспрессивная характерность и образная замкнутость речи персонажа или героя —

непременные условия его художественной целостности и эстетической жизненности» [Виноградов, 1971, с. 69].

С другой стороны, «современная драматургия заявляет о смерти персонажа. Наблюдаемый в течение пятидесяти лет отказ от мимезиса привел к тому, что его статус был радикально подвержен сомнению. Некоторые авторы не берут во внимание само понятие персонажа. Так, Родриго Гарсиа подчёркивает во вступлении к своей пьесе «Кулинарные заметки»: «Описывать пространство, создавать персонажей, заполнять текст ремарками: никогда не нужно. Здесь имена, предшествующие каждой фразе, - это имена актёров, для которых я собираюсь работать, о которых я думаю, пока пишу текст. Речь идёт не о персонажах, а о персонах» (Notes de cuisine) [Pruner, 2008, с. 91-92]. Не доходя до этого радикального отрицания, Жарри сравнил персонажа с марионеткой» [Pruner, 2008, с. 92] (имеется в виду французский поэт, прозаик и драматург конца XIX века Альфред Жарри — А. Я.). «Доведённый, согласно Жарри [Jarry, 1999], до понятия «абстракции...», персонаж становится куклой, освобождённой от любого виртуального внутреннего наполнения, одушевленным импульсом в неопределённом пространстве и временной протяженности» [Pruner, 2008, с. 92]. «...Он ещё больше потерял свои индивидуальные характеристики. ...Жан-Пьер Сарразак, не колеблясь, называет персонажа бесхарактерным, «безличностью, персонажем» [Sarrazac, 2001, с. 41-50]. Заимствуя этот тип определения, превращающий говорящих в анонимных существ и сводя их статус к статусу «регистрационных» номеров, авторы лишают персонажей всякого своеобразия; они делают из них носителей речевой системы, абстрактные частицы целого...» [Pruner, 2008, с. 93].

Позволив себе перевести с французского языка и привести здесь довольно большое количество цитат из работ французских театроведов, мы намеревались «заострить» проблему драматургического персонажа и показать обе, по своей сути непримиримые, точки зрения. Итак, персонаж

может познаваться и как личность, имеющая свой внутренний мир и воспринимаемая читателем-зрителем в качестве реального человека, и как абстракция, носитель речи. Помимо этого парадокса, Мишель Прюнер делает объектом своего рассуждения и еще один, который можно было бы назвать парадоксом «иллюзии существования психологии персонажа». Вот, что Прюнер пишет в одном из подразделов упоминавшейся нами книги, который он назвал «Психология бумажного существа» (бумажным созданием персонажа называет французский литературовед Ж-П. Сарразак — А.Я.) [Sarrazac, 1999, с. 78]: «Психологические содержания ... абсолютно произвольны. Психология театрального персонажа — ничто иное, как воображаемая исполнителем среда, зависящая от знаков, предлагаемых ролью, и позволяющая *a posteriori* оправдать то поведение, которое необходимо показать... Эта психология, которая долгое время выполняла роль принципа объяснения театрального искусства, основывается на двойной иллюзии: её нет ни у персонажа, ни у его исполнителя. Она — лишь продукт их встречи. И, в конечном счете, продукт воображения зрителя» [Pruner, 2008, с. 87-88].

На наш взгляд, «примиряющим» методом решения устоявшегося в современном театроведении противоречия «персонаж — абстракция» мог бы стать упомянутый нами ранее метод исследования коммуникативных стратегий или метод коммуникативного анализа. Главным доводом в пользу его применения мы считаем следующий: как бы ни был «размыт» статус драматургического персонажа, его речь всегда остаётся реальной и не подвергается сомнению. В связи с этим, мы предлагаем рассматривать при анализе драматургического произведения не столько персонажа, сколько его речь, способ художественной коммуникации, воплощающий этого персонажа в эстетическом единстве той или иной пьесы. Исследовав коммуникацию персонажа, мы сможем посредством всемогущего воображения ощутить его образ, который и будет воспринят нами как образ человека, обладающего своей психологией, комплексом характеристик и мотивов. Говоря об

ипостасях персонажа, Прюнер затронул два важных момента: в первом случае, когда персонаж понимается как конкретная личность, «он... вписывается в коллективное воображаемое», во втором, когда он считается абстракцией, тем не менее, «персонаж... продукт воображения зрителя». Отсюда мы делаем вывод: кем бы ни был персонаж – реальной «фигурой» или фикцией, он, тем не менее, существует в нашем воображении и порождается им. Следовательно, познать персонажа возможно при помощи художественной коммуникации, т.е. совершая подсознательный переход от слов героя к его образу. О необходимости изучения реплик персонажей пишет и сам французский исследователь: «Фиксация вступления в действие каждого протагониста, изучение распределения слов во всей пьесе обеспечивают... необходимые показатели для анализа персонажа. Сравнение реплик различных протагонистов также проясняет статус каждого из них...» [Pruner, 2008, с. 82]. Коммуникативные стратегии героинь четырёх главных пьес Александра Вампилова послужат примерами, подтверждающими эффективность заявленного нами метода. Наша задача — не только показать взаимозависимость художественной коммуникации и характера художественной личности в пьесах, но и, применяя коммуникативный и феноменологический анализ, убедиться в том, что коммуникативные типы персонажей при особом влиянии на наше воображение позволяют ему воспринимать основное образное противоречие пьес Вампилова: «откровенность и лицедейство».

2.4. Женщина в художественном мире Александра Вампилова: Лица и маски. Коммуникативные стратегии

Начнём с коммуникативного анализа реплик женщин в художественном мире драматурга. Поскольку мы уже доказали главенствующее положение пьесы «Утиная охота» в творчестве А. Вампилова, видится правомерным рассмотреть в первую очередь реплики героинь именно этой драмы. Для начала обозначим критерии отбора реплик. Мы разделяем их на две группы:

- 1) смысловая однородность / противоречивость реплик, подчёркивающая качества персонажа как художественной личности, её предназначение, лежащее в основе этих качеств, а также дающая представление о типе художественной коммуникации персонажа;
- 2) способность художественной коммуникации персонажа создавать ассоциации с ключевыми образами пьесы.

Поскольку главная задача читателя-собеседника — эстетически воспринимать целостное художественного произведения, то рассматривать художественную коммуникацию персонажей как в эпосе, так и в драме ему следует как неотъемлемую часть целостного. В этом выделяемые критерии оказывают читающему поддержку: соотнося с ними избираемый материал для коммуникативного анализа, читатель прозревает персонажа не просто как носителя некоего характера, но и как художественную личность со своим уникальным предназначением, коммуникативные качества которой, проявляясь в различных дискурсах, способствуют воплощению образов в ткани произведения. Участие голосов персонажей в художественной коммуникации образа читателя с самим произведением в идеале усиливает образное восприятие собеседника из внехудожественной реальности.

Вот, например, несколько фраз, произнесённых Галиной: «Мы прожили с ним шесть лет, но я его так и не поняла» [Вампилов, 2011, с. 194; с. 272]; «... По вечерам будем читать, разговаривать... Будем?»; «Не люблю телефоны. Когда ты говоришь со мной по телефону, мне кажется, что ты врешь» (здесь и далее выделено нами — А.Я.) [Вампилов, 2011, с. 205]; «Слушай, слушай, что я тебе скажу... Я хочу ребенка» [Вампилов, 2011, с. 217]; «Можешь не беспокоиться. Ребенка у нас не будет» [Вампилов, 2011, с. 229]; «Нет, я пошутила. Я тебя не возьму...» [Вампилов, 2011, с. 251]; «Да нет, я пошутила, приеду через месяц» [Вампилов, 2011, с. 252]; «Нет, я вернулась, чтобы... Я хочу сказать тебе правду. Я уезжаю насовсем» [Там же, с. 253].

Вышеперечисленные реплики Галины были выбраны нами по принципу наибольшей степени насыщенности в них признаков уникального коммуникативного типа героини. Одним из таких признаков мы считаем честность Галины. Для жены Зилова, точнее, для её личности, воссозданной в воображении, важна честность перед самой собой и окружающими. Это выражается, прежде всего, в нежелании слышать ложь, озвученном в реплике «Не люблю телефоны». В художественной коммуникации Галины скрыто такое качество воспринимаемого персонажа, которое можно назвать качеством «эталонной жены». Реплики и поступки героини показывают: она знает, как нужно исполнять обязанности супруги. Это выражается, например, в её готовности строить планы на новую жизнь («По вечерам будем читать»). «Слушая» эту женщину, читатель подспудно ощущает образ порядка, подчинения правилам. Однако рассмотренное нами качество художественной личности Галины — лишь одна сторона медали. Например, выраженные в её речи заветная мечта иметь ребёнка и трагичность избавления от этой мечты, ненависть ко лжи, соседствующая с неумелыми попытками солгать («...Нет, я пошутила») открывают такие качества жены Зилова, как естественность и повышенная эмоциональность. Откровенность Галины здесь двойственна: героиня честна, потому что порядочна, но также и потому что лгать она просто не может, именно в силу своей естественности. Естественность, вырвавшись из-под гнёта ее представлений об идеальной семейной жизни, говорит в ней, когда в пьесе дважды повторяется фраза Галины: «Мы прожили с ним шесть лет, но я его так и не поняла».

Проанализировав коммуникативный тип жены главного героя, мы пришли к выводу о том, что её предназначение — поиск семейного счастья, создание настоящей семьи, такой, как она её понимает. Двойственность образа героини, явленная в её художественной коммуникации, создаёт у читателя прямые ассоциации с уже известным нам образным противоречием откровенности и лицедейства, что подтверждает успешность наших попыток воссоздания целостной образной структуры пьесы «Утиная охота».

Следующая героиня в списке действующих лиц — Ирина. Проанализируем реплики, которые мы считаем характерными для неё: «Нет, он не Симонов. Он всего два стихотворения написал, а третье — прямо в вагоне» [Там же, с. 223]; «(Зилову, в дверях). Зачем же вы так?..» [Там же, с. 224]; «...А ты меня обманул. Ты не похудел. Нисколько. Но ты грустный»; «Сначала я чуть не умерла... (здесь и далее выделено нами — А.Я.). А потом почувствовала, что мне все равно, женат ты или нет. И мне стало страшно» [Там же, с. 249]; «А твой самолет? Ты успеешь?..»; [Там же, с. 250]; «... Я поеду с тобой, что бы ни было...» [Там же, с. 257]. Заданный в ремарках характер Ирины, выражаясь словами Прюнера, «оправдывает себя» в её последующей художественной коммуникации. Почти в каждой фразе девушки мы слышим «главное в ней... искренность» [Вампилов, 2011, с. 221], её коммуникативный тип заставляет нас невольно вспомнить «заветы образа автора», ориентирующие ремарки: «...В ее облике ни в коем случае нельзя путать непосредственность с наивностью, душу с простодушием, так же как ее доверчивость нельзя объяснять неосведомленностью и легкомыслием...» [Вампилов, 2011, с. 221]. Основными составляющими коммуникативного типа Ирины являются открытость и неподдельный интерес к окружающим людям. Откровенность этой героини отличается от откровенности Галины. Если Галина говорит правду, чаще всего, подчиняясь правилам порядочной жены, то Ирина честна по своей природе, её сознание чуждо лицедейству, она не понимает, зачем вообще говорить неправду. Ср.: «ГАЛИНА: Я тебе хотела сказать, давно хотела сказать... (подразумевается: правду — А.Я.). Наверное, я виновата, но я больше не могу...» [Вампилов, 2011, с. 244-245]; «ИРИНА: Зачем же вы так?..» (подразумевается: лжёте — А.Я.) [Там же, с. 224]; «...А ты меня обманул. Ты не похудел. Нисколько...» [Там же, с. 248]. Ирина верит людям на слово, она порой безрассудна («Я поеду с тобой, чтобы ни было...»), поскольку в ней преобладает естественность, и чувства чаще всего берут верх над разумом. Вот почему она «чуть было не умерла», как только узнала о том, что её возлюбленный,

Зилов, женат. В этот момент её образ словно сталкивается с твёрдой, мёртвой, если говорить об образах живого и неживого в пьесе, преградой, правилом «не встречаться с женатым мужчиной», и тогда её «фигура», в театроведческом смысле слова, ломает эту преграду своей искренней любовью.

Ирине «становится страшно» от преодоления грани между возможным и запретным, но ничего изменить героиня не в силах: слишком она влюблена и в то же время далека от «экивоков». Как и положено юному созданию, девушка «глаголет истину», сама того не ведая, и заставляет главного героя пьесы задуматься о выборе верного пути, когда, например, спрашивает его: «...Ты успеешь?». Коммуникативный тип «искренности» возлюбленной Виктора Зилова содержит в себе интуитивно воспринимаемое предназначение героини как художественной личности, заключающееся в том, чтобы вдохновлять ироничного и разочарованного в жизни мужчину на поиски той же юной свободы души в самом себе. Реплики, произнесённые героиней, порождают в воображении читателя не только образ честной и доверчивой девушки, но и ассоциации с образной гранью «откровенность».

Коммуникация Веры открывает нам историю иной художественной личности. Прислушаемся к тому, что говорит героиня: «Угадал. Первая (любовь — А.Я.) — алик. И вторая алик. И третья. Все алики» [Вампилов, 2011, с. 199; Théâtre russe contemporain, M.-C. Autant-Mathieu, 1997]; «Вы хороший муж. Прямо музейная редкость. Такому мужу куда угодно разрешается. В любую компанию» [Вампилов, 2011, с. 201]; «Твоя жена мне понравилась. Удивляюсь даже, как тебе удалось на такой жениться» [Там же, с. 214]; «Представляю, сколько она натерпелась от тебя... Ты алик из аликов» [Там же, с. 215]; «А мне они не нравятся» (крабы — А.Я.) (из авторского текста) [Гушанская, 1990, с. 178]; «Не трогайте его!... Он (Зилов — А.Я.) говорит правду» [Вампилов, 2011, с. 267].

Как видно из примеров, Вера часто произносит такие фразы, которые могут привлечь внимание, удивить. Мужчины и сами вызывают у неё интерес. Она побуждает «своих аликов» на неординарные для них поступки, становится своеобразным «двигателем сюжета». Свою естественность, наивное женское кокетство, эта художественная личность превратила в правило, в способ существования. Реплика «всегда в форме», относящаяся к этой женщине, [Вампилов, 2011, с. 198] означает и то, что Вера всегда прекрасно выглядит, и то, что она в форме («костюме», образе) роковой интриганки. О роли этой реплики размышляет в своей статье «Речевые приемы создания ремарок-характеристик в пьесах Вампилова» языковед, профессор Н.В. Баландина: «Словосочетание «всегда в форме»... объясняет поведение Веры...» [Баландина, 2000, с. 307].

Фактически всем персонажам пьесы Вера кажется кокетливой и загадочной (например, Кушаку, Кузакову), но лишь перед Зиловым, стоящем на том же перепутье маскарада и полноценной жизни, она невольно раскрывает свое второе «я». В её реплике «Все алики» звучит не столько ирония, которую она носит, как маску, сколько трагизм разочарования в любви. Другая фраза, обращённая непосредственно к Зилу, — «Удивляюсь, как тебе удалось на такой жениться», — совершенно искренняя, а изъятая самим Вампиловым из последнего варианта пьесы реплика Веры «Мне они не нравятся» (речь идет о крабах, блюде, поданном в ресторане — А.Я.), на наш взгляд, косвенно показывала то, как героиня утомлена всем показным и наносным. Так, коммуникативный тип Веры становится воплощением образа разочарованной женщины, умеющей когда-то по-настоящему горячо любить и вынужденной надеть маску «коварной соблазнительницы» [Yazeva, 2012]. Слова Кузакова о Вере («...она совсем не та, за кого себя выдает») [Вампилов, 2011, с. 216] подчёркивают двойственность героини: Вера и коварна, и хрупка одновременно.

Движение от лести и иронии («музейная редкость») к откровенности, похожей на крик души («Он говорит правду») отображает предназначение Веры, зримое в её коммуникативных качествах. Это предназначение заключается в том, чтобы «ходить по краю» между эпатажем и горькой истиной, надеясь разбудить в окружающих её мужчинах силы на самый главный и искренний поступок: способность полюбить. Она верит в то, что найдёт среди них понимающую «родственную душу», об этом «говорит» и её имя «Вера». Такого человека, тоже стремящегося, на наш взгляд, избавиться от всего наносного, она находит в Кузакове.

При феноменологическом анализе «Утиной охоты» было показано, что лицедейство ярко проявляется в образной структуре пьесы, благодаря репликам Валерии. Её речь «пропитана» лестью перед начальством, но не лестью-игрой, как у Веры, а лестью «этикетной», необходимой для получения материальных благ. Коммуникативный тип бойкой героини подчиняется правилу: «говорить с людьми (особенно влиятельными) так, чтобы извлечь выгоду из беседы». Счастливая жизнь для Валерии — это материально обеспеченная жизнь. Проследив за тем, что говорит эта молодая женщина, читатель воспринимает образ человека, для которого незтичное этично, если несёт прибыль, человека, равнодушного к чужим проблемам: Валерия может пойти на футбол с начальником мужа и спокойно относится к тому, что у женатого Зилова появляется невеста. Само имя «Валерия», обладающее формами употребления как для женщин, так и для мужчин (Валерия, Валерий), добавляет к образу персонажа черты маскулинности.

Подтверждающие коммуникативный анализ примеры «энергичных» реплик героини создают ассоциации с предназначением Валерии, состоящем в том, чтобы «подталкивать мужа вверх по карьерной лестнице» и стремиться к обеспеченной жизни: «Балкон?.. Юг?.. Север?..» [Вампилов, 2011, с. 207]; «Ну поздравляю. Теперь у вас будет нормальная жизнь...» (здесь и далее выделено нами — А.Я.); «О, Вадим Андреич... Я готова на вас

молиться. Честное слово!»; «Скажите, какой молодец... Вадим Андреич, конечно. Ему ведь сорок, наверно» [Вампилов, 2011, с. 208]; «Один он не донесет, подумайте-ка» [Вампилов, 2011, с. 210]; «Вадим Андреич, вы не беспокойтесь. Мы тут у окна, нам удобнее. (Саяпину.) Посматривай» [Там же, с. 213]; «Что они тут натворили, а? Халтурщики! Вадим Андреич, их не ругать, их бить надо»; «...А на футбол пойдём мы. Я и Вадим Андреич!» [Там же, с. 240]; «Каждому – по заслугам... Дружба дружбой, а служба...» [Там же, с. 241]; «Ну хорошо, хорошо. Невеста так невеста» [Там же, с. 264].

Следующий объект нашего исследования — художественная коммуникация героинь пьесы «Прощание в июне». Приведём наиболее показательные из реплик Тани, по сюжету — студентки, дочери ректора ВУЗа и возлюбленной главного героя пьесы, Колесова: I «(перебивает). Спасибо, но пригласите кого-нибудь другого... И вообще у меня нет времени с вами разговаривать» [Вампилов, 2011, с. 43]; «Она (певица на афише — А.Я.) вам нравится?... Вот и пригласите ее на свадьбу»; «На чьей стороне, я еще не знаю» [Вампилов, 2011, с. 63]; «Если отец неправ, я защищать его не буду»; «Ничего вы мне не объяснили... Только еще больше запутали...» [Там же, с. 65]; II «Вечно эти церемонии...» [Там же, с. 66]; «Вечно одно и то же»; «А что ему (Колесову — А.Я.) тут делать, в этом застенке?» (здесь и далее выделено нами — А.Я.); «А мне нравится. Про-ходи-мец... Забавное слово, правда?» [Там же, с. 77]; «...Мне мать жалко... Да и отца жалко...» [Там же, с. 79]; «Я опоздала... (Подходит к Колесову.) На пять минут... Прощается?» [Там же, с. 93]; «...Помнишь, ты меня приглашал... Босиком по лугу...»; «...Скажи мне сейчас: может быть... » [Там же, с. 101]; «... Скажи, что это чепуха...»; «Все идет к лучшему. На Панаме порядок, на Занзибаре давно республика...» [Там же, с. 104]; «Прощай... Прощай...» [Там же, с. 105]. Вышеприведённые реплики Тани мы разделили на две части, в соответствии с эволюцией мировоззрения девушки, образ которой создаётся посредством восприятия её коммуникативной стратегии. Фразы из первой части реплик (I) «рисуют» в воображении

читателя образ ироничной и самоуверенной дочери высокопоставленного лица, ректора университета. Этот образ во внутреннем пьесе тесно связан с образной гранью «лицедейство». Однако если проследить за развитием коммуникативной стратегии Тани, начиная с реплики «На чьей стороне, я ещё не знаю» и кончая словами героини «Только еще больше запутали...», мы увидим, что художественная личность девушки изменяется. В первой из упомянутых нами двух фраз коммуникативная стратегия «дочери ректора» превращается в стратегию «сомневающейся девушки». С этого момента художественная коммуникация Татьяны показывает, как пошатнулись представления героини о том, что важно, а что неважно, как расшатываются в её глазах порядки семьи ректора — её собственной семьи. Всё это происходит при подсознательном влечении Тани к Колесову и параллельном ему притяжении образных граней «лицедейство» и «откровенность». Коммуникативно это проявляется в заимствовании «фигурой» Тани слов и жестов «фигуры» главного героя пьесы. Так, во второй части зафиксированных реплик (II) появляется «адаптированная» к речи девушки фраза Колесова: «На Панаме порядок и т.д.». Коммуникативная стратегия сомнения в устоявшихся, по мнению героини, показных традициях находит своё продолжение в репликах «Вечно эти церемонии...»; «Вечно одно и то же». Во фразе «Что ему здесь делать, в этом застенке?» слышится настоящий бунт рассматриваемой художественной личности. По существу эта реплика становится поворотным пунктом в развитии «образа» Тани: далее коммуникативная стратегия героини становится стратегией естественности, нового мировоззрения. Воплощению образа влюблённой и искренней девушки, в котором отчётливо видны черты целостного образа естественности, способствуют и «любование» словом «проходимец», произнесённым в адрес Колесова ректором, и откровенное беспокойство героини о своих родителях, и метафоричное желание быть рядом с любимым, и почти поэтические реплики «Скажи мне сейчас: может быть»; «Скажи, что это чепуха», и, наконец, интуиция, подобная интуиции Ирины из «Утиной

охоты», звучащая в реплике: «Прощается». Эту реплику Таня произносит, опоздав на свидание к Колесову. Фраза в пьесе имеет двойной смысл, что характерно для эстетики Вампилова. «Прощается за опоздание» — прощение, и прощается в значении «Колесов прощается» со своей любовью, — прощание. На этом свидании главный герой предлагает девушке расстаться. Впоследствии эта реплика становится пророческой и повторяется теперь уже в однозначных словах: «Прощай, прощай».

Коммуникативный тип Тани уже закономерно указывает на предназначение героини: найти самоё себя, разобраться в себе. Это ей помогает сделать любовь к такому человеку, который является полной противоположностью идеалам её прошлого мировоззрения. Таню тянет к «мятежнику» Колесову, следовательно, изначально, Таня — естественная, чувствующая девушка, становящаяся к концу пьесы самой собой.

Обратимся теперь к художественной коммуникации другой студентки из той же самой пьесы — Маши: «На нашу свадьбу он пообещал прийти с самой лучшей девушкой в городе» [Вампилов, 2011, с. 47]; «Твой Гомыра мне надоел»; «Могло быть и повеселее» [Вампилов, 2011, с. 49]; «... Были у ректора. Мне, Букину и Гомыре по выговору. Но это пустяки... Твои дела хуже...» (здесь и далее выделено нами — А.Я.) [Там же, с. 62]; «...Коля, мы к ректору всем курсом пойдем»; «Да... Тишина и прохлада. Хочется сказать какую-нибудь глупость»; «Не умею. Чувствую, а сказать не умею» [Там же, с. 96-97]; «(вытерла слезы). Отстань. Это у меня алкогольное... Когда уезжаешь?»; «Меня возьмешь?» [Там же, с. 100]; «Что ты наделал?» (когда Колесов рвёт диплом пополам — А.Я.) [Там же, с. 106].

Коммуникативный анализ примеров реплик Маши показывает: для типа речевого взаимодействия этой героини характерен выраженный в нём редкий симбиоз рационального и иррационального, разума и эмоций. Так, рядом с романтическими высказываниями: «...он пообещал прийти с самой лучшей девушкой в городе» или «Хочется сказать какую-нибудь глупость...» в её

речи нередко встречаются и вполне рациональные: «Твой Гомыра мне надоел»; «Могло быть и повеселее». Как и во всех предыдущих случаях, коммуникативная стратегия снова становится «зеркалом», отображающим характер художественной личности. Реплики Маши дают возможность нашему воображению «схватить» целостный образ юной, искренней студентки и в то же время надёжного друга, девушки, во внутреннем мире которой есть место и душевным порывам (вытерла слезы), и холодной логике (что ты наделал?). Маша способна бежать со своим несостоявшимся мужем, Букиным, туда, где царит вечная мерзлота, но в то же время, она «не умеет сказать» о своих чувствах. При восприятии такого противоречивого характера героини, вполне естественно возникновение ассоциаций с главным образным противоречием как этой, так и других главных пьес Вампилова, — откровенности и лицедейства. Предназначение Маши — понять и простить своего жениха, понять, что для нее важнее — жизнь «по логике» с Фроловым или «по зову сердца» с Букиным. Эмоции оказываются в героине сильнее.

Если вернуться к семье ректора, то здесь обнаружится еще одна женская коммуникативная стратегия, представляющая интерес для нашего исследования: художественная коммуникация жены ректора и матери Тани — Репниковой. Её реплики, выбранные для анализа: «(взглянув на часы). Да, с обедом мы сегодня подзатынули»; «(поставила на стол вазу с цветами). Хороши... А вот, смотри, бутоны. Эти увянут, а бутоны только-только распустятся... Но и они увянут»; «Ну-ну, не морочь мне голову. Знаю я, из какого учебника... Видно, прав отец - парень этот фокусник, да еще какой» [Вампилов, 2011, с. 67]; «Что ж... Пусть хулиган — зачем же так волноваться? (Берет Репникова под руку.)» [Вампилов, 2011, с. 72]; «...Говорю тебе, у нас все прекрасно. Живем душа в душу. Все нам завидуют»; «... И не беспокойся, тебе ничто не угрожает: я поняла все слишком поздно... Подумай лучше о дочери...» [Вампилов, 2011, с. 75]. Реплики Репниковой раскрывают образ мудрой женщины, прекрасной хозяйки и любящей, понимающей матери. Так, например, говоря о бутонах в

вазе, Репникова пытается сказать своей дочери о том, что в жизни не нужно торопиться, всему свой срок. Несмотря на выполнение непреложного «устава» семьи ректора (воскресные обеды, создание имиджа идеальных супружеских отношений), мать Тани естественна, и поэтому «семейный этикет» не доставляет ей удовольствия. Об этом свидетельствует фраза, произнесённая Репниковой, но звучащая как будто пародия на слова либо её мужа, либо так называемой «толпы»: «у нас все прекрасно. Живем душа в душу. Все нам завидуют». Сама жена ректора так не считает, она понимает, что нельзя ничего изменить в их пронизанной лицедейством жизни, сейчас её беспокоит только счастье дочери: «я поняла все слишком поздно... Подумай лучше о дочери...». Коммуникативная стратегия Репниковой — стратегия мудрой женщины и жены. При этом, поняв, что создать для себя ту жизнь, о которой она мечтала, уже невозможно, она посвящает себя своему предназначению, ощущаемому читателем, благодаря коммуникативному анализу, восприятию её коммуникативного типа — помочь Тане стать счастливой. Порождаемый коммуникативными особенностями «фигуры» Репниковой в пьесе, образ мудрой жены и любящей матери является частью как главного образного противоречия, так и образной грани «откровенность».

В пьесе А. Вампилова «Прощание в июне» есть ряд героинь и героев, которых можно назвать «масками»: настолько они абстрактны, типизированы, почти андрогинны. Характерно, что автор, давая в ремарках наставления относительно определённых персонажей-студенток и студентов, отмечает, что их «удобно назвать так...» [Вампилов, 2011, с. 45]. Слово «удобно» приводит читателя к мысли о том, что этих героев можно назвать и по-другому. В пьесе их имена почти не употребляются, имя собственное, названное Роланом Бартом «князем означающих» [Pruner, 2008, с. 72], не является опознавательным знаком действующих лиц, вместо него фигурируют внешние характеристики или должности, подчёркивающие типизацию образов: Комсорг, Весёлый, Серьезный, Красавица, Строгая.

Однако, прежде всего, абстрактность собравшихся на свадьбе Маши гостей выражается в их репликах.

Остановимся на речи студенток. Коммуникативная стратегия Комсорга создаёт в воображении образ бесполого существа, «энтузиастки без полу и племени» [Владимирцев, 2008, с. 39]. О том, что Комсорг — девушка мы узнаем только благодаря её/его фразе «Принесла музыку...» [Вампилов, 2011, с. 54]. Такой образ воплощён штампами комсорга, ни на минуту не забывающего, какова её/его должность. Клишированность речи персонажа достигает своего апогея во время тоста в честь молодожёнов, в котором обычной студенческой пирушке придаётся излишний пафос: она воспринимается не просто как свадьба, но как достижение. Приём участия в художественной коммуникации позволяет нам соотнести образ Комсорга с образами неживого, лицедейства, этикета. Фигура-носитель исследуемой коммуникативной стратегии сама является воплощением упомянутых образов. Что касается предназначения этого своеобразного «андрогина», никогда не снимающего с себя маску комсомольского организатора, то коммуникативный анализ выявляет его стремление поддерживать порядок, не подводить начальство и держать всё под контролем.

Если анализировать художественную коммуникацию другой «маски» в пьесе, Красавицы, мы придём к выводу: её коммуникативная стратегия — это стратегия типичной представительницы шумного студенчества. Красавица хитрит, любит быть в центре внимания, а её ложь ректору при попытке объяснить, где невеста, произносится героиней скорее ради собственного удовольствия поучаствовать в щекотливой ситуации, нежели ради спасения своих товарищей. По своим коммуникативным характеристикам Красавица напоминает Веру из пьесы «Утиная охота»: говоря что-либо, героиня всегда стремится произвести на собеседника впечатление, ей так же, как и Вере, не чужд эпатаж. Однако если подруге Зилова роль привлекательной интриганки уже явно наскучила, Красавица играет эту роль с интересом и непрерывным

ожиданием того, к чему приведёт игра. Тем не менее, коммуникативный тип этой студентки, как и в случае с Верой, представляющий собой эмоциональную, но не откровенную речь, создаёт ассоциации с образом «живого в неживом». Предназначение Красавицы — быть в центре событий, принимать активное участие в собраниях шумных компаний. Её безымянность свидетельствует о присутствии в пьесе образа типичной кокетки, «одной из», который вписывается в структуру образных граней «неживое» и «лицедейство».

Последняя из героинь и вместе с тем из «масок» пьесы «Прощание в июне» — Строгая. Её художественная коммуникация заставляет наше воображение воспринимать образ серьёзного, не приемлющего беспорядков члена студсовета. Должность героини, об имени которой, «Алла», мы узнаём лишь однажды от Маши, навек к ней приросла; вместе с Комсоргом они составляют единый образ «управляющих», «организаторов» и «активистов», в случае пьесы — руководителей студенческого общества. От Аллы мы узнаем, что она «не стала бы... мешать, но, как член студсовета, ... должна ... предупредить: в общежитии ректор» [Вампилов, 2011, с. 49], и даже «оживляющее» её образ слово «девочки» в обращении к студенткам не в силах перевернуть её коммуникативную стратегию и сорвать с неё «маску» представителя студсовета. В речи Строгой так же, как и у Комсорга, множество штампов, в первую очередь, она — исполнитель обязанностей, а уже потом — девушка. Несмотря на эмоциональность её реплик, проявляющуюся во время неразберихи на свадьбе, этот персонаж придерживается своего предназначения — блюстителя порядка, рассуждающего о том, что есть «хулиганство», а что — «разумное поведение». Подчёркивая, что происходящее со студентами «не её дело», она, тем не менее, бурно обсуждает Машу и её ухажёров за спиной у невесты. Неудивительно, что «текстовые ремарки», из которых мы узнаём об истории Маши, Букина, Гомыры и Фролова, вложены в уста рассудительной и всезнающей Строгой. Сомнения, выраженные героиней по поводу выбора

Машей Букина в качестве жениха, создают иллюзию внутреннего монолога самой Маши, сочетающей в себе, как уже упоминалось ранее, логику и чувства. Ср: «Строгая: Фролов серьезный парень, давно ее любит, а Букин – откуда он взялся? Только познакомились и готово!» [Вампилов, 2011, с. 53]; «Маша: Вон и Гриша туда собирается, в наши места. Коля, может, мне выйти за него, и точка?» [Там же, с. 97]. Подобное совпадение коммуникативных особенностей персонажей делает закономерным восприятие создаваемого ими образного противоречия: «логики» и «чувств» или «лицедейства» и «откровенности». Сам образ Строгой находится в тесной связи с образными гранями «лицедейство» и «неживое».

Подтвердим вышесказанное конкретными, наиболее характерными примерами реплик всех рассматриваемых нами героинь - «масок»: «Комсорг. Товарищи! Внимание, товарищи...» [Вампилов, 2011, с. 45]; «(прорывается). Друзья! Послушайте, друзья! Сегодня мы отмечаем радостное для всех нас событие. Подумайте, всего у нас на пятом курсе биофака восемнадцать девушек, и, представляете себе, одиннадцать из них уже замужем. Сегодня мы выдаем замуж Машу – она двенадцатая, по-вашему, это не достижение?...» [Вампилов, 2011, с. 46]; «Красавица. Колесов, видимо, уже не придет. Но это даже к лучшему» [Там же, с. 50]; «Колесов? Да... Жаль все-таки, что он не пришел»; «(обращаясь к ректору — А.Я.) Гости? А они на улице... Гуляют» [Там же, с. 54]; «Помирим, конечно. И вообще ничего дурного (выделено нами — А.Я.) тут не было» [Там же, с. 56]; «Строгая ... Я не знаю, но мне кажется, надо его (ректора — А.Я.) пригласить» [Там же, с. 49]; «Нет, что вы, девочки...» [Там же, с. 50]; «Нет, Машу я не понимаю» [Там же, с. 53]; «Скандал, а не свадьба»; «(поднимается). Я как член студсовета... Мне неудобно, я уйду. (Уходит.)» [Там же, с. 54].

Хотя среди действующих лиц комедии «Старший сын» присутствуют только две героини, не считая двух девушек, появляющихся лишь в самом

начале, исследование их художественной коммуникации важно для восприятия читателем образной системы пьесы. Обратимся к наиболее показательным репликам Нины Сарафановой: «А вы что думали?.. По-моему, вы жулики» [Вампилов, 2011, с. 134]; «Надо, чтобы ты не сходил с ума. Сначала думать надо, а потом уже с ума сходить!» (здесь и далее выделено нами — А.Я.) [Вампилов, 2011, с. 147]; «Расселась тут, выставилась... Оклахома!»; «... (о женихе — А.Я.) Волевой, целеустремленный. А чем это плохо? По крайней мере, он точно знает, что ему в жизни надо. Много он на себя не берет, но он хозяин своему слову. Не то что некоторые. Наврут в три короба, наобещают, а на самом деле только трепаться и умеют»; «... Мне Цицерона не надо, мне мужа надо» [Там же, с. 151]; «...Знаешь, увлечения есть увлечения, но в жизни хочется чего-то раз и навсегда» [Там же, с. 158]; «Старуха.» «Крашенная.» «Терпеть ее не могу!» (о Макарской — А.Я.) [Там же, с. 159]; «Послушай, а на Кавказе не бывает так, чтобы сестра влюбилась в брата?» [Там же, с. 160]. «Сегодня ты опоздаешь. Я так хочу» [Там же, с. 171]; «(капризно)... Почему он должен жить у нас? Я не хочу» [Там же, с. 187].

При анализе реплик Нины становится очевидным, что её коммуникативная стратегия — стратегия молодой, способной любить, но рано повзрослевшей дочери и сестры, живущей без матери: героиню тяготит бремя заботы о легкомысленном отце и бунтующем младшем брате. Художественная коммуникация Нины — ключ к образу ироничной девушки, привыкшей решать все проблемы, в частности, проблемы устройства личной жизни или защиты родного дома от «жуликов», при помощи разума и логики. Эта разумность в какой-то момент доводит её рассуждения до абсурда: «Сначала думать надо, а потом уже с ума сходить!» — заявляет героиня, осуждая своего брата за излишнюю эмоциональность. Однако некоторые из реплик Нины показывают, что вспыльчивость и эмоциональность не чужда и её собственному характеру. Так, например, когда героиня говорит о Макарской, узнав, что она нравится её возлюбленному, Бусыгину:

«Расселась тут, выставилась... Оклахома!» или «Старуха.» «Крашенная.» «Терпеть ее не могу!», читатель слышит слова обиженной и ревливой девочки, которая теряет в эти мгновения всю серьёзность и озабоченность хозяйки дома. Название американского штата в данном дискурсе, очевидно, в силу фонетического сходства самого существительного женского рода «Оклахома» со словом «лахудра» становится ругательством. Её вопрос о том, может ли «на Кавказе» сестра полюбить брата — почти признание в любви Бусыгину. Сочетание в художественной коммуникации Нины холодной логики, желания во всем добиться стабильности («Мне Цицерона не надо, мне мужа надо»; «в жизни хочется чего-то раз и навсегда») и естественности, эмоциональности, хорошо ощущаемых в приведённых выше репликах, как и в других пьесах Вампилова, «даёт сигнал» воображению воспринимать образное противоречие «лицедейства» и «откровенности».

Последняя из приведённых нами обращённая к Бусыгину фраза девушки «Почему он должен жить у нас? Я не хочу» вместе с ремаркой «капризно» окончательно превращает Нину из хмурой и недоверчивой псевдо сестры в весёлую и кокетливую подругу. Если она действительно хочет, чтобы жених-лётчик остался подольше на вечере у Сарафановых, то в рассматриваемой реплике ремарка подчёркивает лукавство, с которым Нина выражает своё желание, а вместе с тем — то самое женское отрицание, когда «нет» означает «да». Как и в Маше из предыдущей пьесы, в Нине побеждает естественность.

Коммуникативный анализ показывает также, что предназначение героини — освободиться от «панциря» сковавшей её рациональности, по сути, направленной на устройство собственной жизни, прийти к осознанию своего дочернего долга и научиться любить по-настоящему, а не по установленным ею правилам.

Выбранные нами для исследования реплики второй героини, Натальи Макарьской, следующие: «...Ну вот... Умница. Раз любишь — надо

слушаться...»; «...Подумай, глупенький, я тебя старше на десять лет! Ведь у нас разные идеалы и все такое – неужели вам этого в школе не объясняли?...» [Вампилов, 2011, с. 112]; «Нет, без мужа, видно, на этом свете не проживешь!...» [Вампилов, 2011, с. 113]; «... Хочешь со мной в кино?... О разводе? (фильм — А.Я.) Не пойду! Они мне на работе надоели» [Там же, с. 154]; «Входите. Все равно ворветесь» (Сильве — А.Я.) [Там же, с. 156]; «Да пожалела я вас! Папу твоего пожалела...» [Там же, с. 165]; «(с удивлением и некоторым уважением). Бандит. В один день стал бандитом» [Там же, с. 184]; «Извините, конечно. (Бусыгину.) Но я хочу спросить. У тебя родители имеются?» [Там же, с. 187].

Коммуникативный метод исследования персонажей на этот раз позволяет создать в воображении противоречивый образ героини. Практически все коммуникативные аспекты, связанные с этим действующим лицом, начиная с того факта, что реплики Макарской вводятся исключительно её фамилией (имя мы узнаем только при обращении к ней Сарафанова) и кончая её рациональными фразами, вроде: «Подумай, глупенький, я тебя старше на десять лет! Ведь у нас разные идеалы и все такое...»; «Они мне на работе надоели», постепенно раскрывают образ женщины, знающей себе цену, уверенной в себе и ощущающей свое превосходство как над несовершеннолетним Васенькой, так и над торговым агентом, Сильвой. Проявляющаяся образная система явно содержит уже знакомые образы «неживого». В то же время образ отзывчивой и чувствительной женщины ощутим в пьесе, благодаря диалогу Макарской с Васенькой после того, как Сарафанов сватал её своему беспокойному сыну, например, в репликах: «Хочешь со мной в кино?...»; «Да пожалела я вас! Папу твоего пожалела...». Такой образ близок образу откровенности, искренности, но и безжалостности (по отношению к Васеньке), что снова выделяет двойственную природу образных структур Вампилова.

С точки зрения художественной коммуникации, в пьесе Макарская становится зеркальным отражением Нины: её речь — тоже речь привлекательной, умеющей понять, но язвительной особы, живущей по принципу «делу время, а потехе час». Следя за репликами обеих героинь, мы понимаем, что их манит романтика «чужого», «необычного»: именно поэтому Нина поначалу почти с закрытыми глазами бросается в объятия «идеального» лётчика, а Наталья — легко пускает в свою жизнь неизвестно откуда взявшегося Сильву. Впоследствии Нина находит то, что на самом деле ищет, совсем рядом — в Бусыгине, притворяющимся её братом, но честном и порядочном по-настоящему, в противовес чересчур правдивому жениху, Кудимову, откровенность которого хуже лжи.

Доцент Северо-Западного института печати Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна, Е.М. Гушанская в своей книге «Александр Вампилов. Очерк творчества» в определённый момент ставит в один ряд с «правдолюбцем» Кудимовым Макарскую, отмечая, что «правда, которую бросает о Васеньке Макарская («отец приходил сватать»), бездушнее и жестче любого обмана» [Гушанская, 1990, с. 147]. Мы склонны отчасти согласиться с этим утверждением: для Васеньки эти слова действительно звучат жестоко. Однако в отличие от Кудимова, коммуникативная цель которого — всеми силами, сухо отстоять свою точку зрения, столь важную для него истину, измученная героиня, говоря Васеньке о разговоре с Сарафановым, испытывает эмоциональный взрыв, вызванный бесконечными вопросами влюблённого подростка. Мечтая о неизвестных ей ранее ощущениях, Макарская вдруг обнаруживает в давно знакомом Васеньке новый, романтический образ «бандита», способного на преступление из-за любви и тем самым вызывающим её интерес. Все эти тонкости «поворотов её души» помогает почувствовать коммуникативный анализ.

Следует отметить, что хотя «лицедейского» в Наталье Макарской, несомненно, больше, чем в Нине, эта героиня способна открыть в себе естественное. Она способна безрассудно влюбиться и пожалеть ближнего. Тем не менее, её своеобразное восхищение Васенькиной «метаморфозой» заставляет сомневаться в том, что естественность останется в ней навсегда. В отличие от «откровенности», взявшей верх над логическим и разумным у Нины, «откровенность» в Макарской в конце концов становится тесно связанной с биологическим женским началом, заставляя героиню интересоваться теми, кто смелее и безрассуднее; сказывается здесь и её профессия: судебный секретарь, предполагающая общение с тёмной стороной жизни. Довлеющая рациональность, столь не любимое автором пьесы «благоразумие», слышится и в последней фразе Макарской, как будто позаимствованной из протокола: «Но я хочу спросить. У тебя родители имеются?»

Исходя из вышеизложенного, мы считаем образ героини неотъемлемым элементом структуры образа «живого в неживом». Коммуникативный анализ даёт возможность увидеть также и предназначение Натальи Макарской — мечтать об уверенном в себе мужчине, способном совершить смелый и безрассудный, даже пугающий поступок. Коммуникативный тип взаимодействия этой женщины с окружающими молодыми ухажёрами меняется в зависимости от соответствия или несоответствия собеседников её мечте.

Последние объекты для исследования женских коммуникативных особенностей в настоящем разделе — три героини из пьесы Александра Вампилова «Прошлым летом в Чулимске»: Валентина, Кашкина, Хороших.

Рассмотрим примеры реплик Валентины, а также ремарок, содержащих ценные детали как для коммуникативного анализа персонажа, так и для феноменологического анализа: «Вы про палисадник?.. Зачем я его чиню?»; «Но... Разве непонятно?...»; «Я чиню палисадник для того, чтобы он был

целый» [Вампилов, 2011, с. 373; Vampilov, 1992]; «Да нет же, они поймут, вы увидите. Должны же они понять — в конце концов. Я посею здесь маки и тогда...» [Вампилов, 2011, с. 374]; «Вы один здесь такой: ничего не видите... (Неожиданно громко, с отчаянием.) Вы слепой! Слепой — ясно вам?»; «Нет. Это напрасный труд. Надоело... Идем. (Проходит напрямик, через палисадник. Пашка — за ней.)» [Там же, с. 405]; «Уйди; (сорвала с себя кофту, остановилась; с презрением, не оборачиваясь). Ко мне больше не подходи. Уезжай отсюда...» [Там же, с. 410]; «Не верь им, отец. Они ждали меня здесь. Я была с Мечеткиным...» [Там же, с. 414]; «Все повернулись к Валентине. Тишина. Строгая, спокойная, она поднимается на веранду. Вдруг остановилась, повернула голову к палисаднику. Не торопясь, но решительно спускается в палисадник. Подходит к ограде, укрепляет доски» [Там же, с. 415].

Судя по репликам Валентины и сопровождающим их ремаркам, трудно отрицать тот факт, что создаваемый ими образ персонажа фактически приравнивается образу откровенности, искренности. Коммуникативная стратегия героини — стратегия искренней, верящей в добро и справедливость, умеющей любить, сочувствовать, сильной девушки. Вера в людей отражена в гениальной, как всё простое, фразе Валентины «Я чиню палисадник для того, чтобы он был целый», фразе, передающей символику природы, обязанной быть упрямой для того, чтобы добиться от людей такой же, как она сама (природа) душевной чистоты. В минуты отчаяния, когда героине кажется, что её мечтам о любви — не только Шаманова к ней, но и вообще людям друг к другу, — не суждено сбыться, у нее «опускаются руки» и палисадник остается разрушенным: «Это напрасный труд. Надоело...», — произносит она, уходя на свидание с грубым Пашкой. Но гордость этой хрупкой девушки, её умение найти в себе силы после страшного переворота, случившегося в её жизни, изнасилования, позволяют ей сохранять веру в справедливость и доброту вопреки всему. Стоит обратить внимание и на то, что персонаж носит общее для женщин и мужчин имя «Валя». Из черт

сильной половины человечества Валентина приобретает не бьющую через край энергию, но силу духа, твёрдость характера: так, например, девушка не выдаёт отцу правду о том, кто из мужчин был с ней в злосчастный вечер.

С точки зрения драматургического построения пьесы, её художественной целостности, предназначение Валентины, играющее значимую роль при феноменологическом анализе, заключается в попытке изменить окружающих её персонажей, их отношение к миру. На некоторых из них девушке удаётся повлиять: меняется Кашкина, в которой, пусть и поздно, но просыпается совесть (об этом подробнее еще будет сказано); пытается измениться Шаманов, вдохновлённый тем, что кто-то способен его полюбить, однако окончательного переворота в нём не происходит. Всего лишь на одно мгновение такие разные художественные личности, как Хороших, Еремеев, Мечеткин, Помигалов, Пашка и другие объединяются в царящей вокруг тишине, когда «все повернулись к Валентине» и смотрят на неё, как на воплощение невинности и нерушимой душевной силы.

В художественном мире пьесы «Прошлым летом в Чулимске» в это самое время укрепляется в своих правах образ «откровенности», «чистоты», «нравственности». Коммуникативный анализ показывает, каково предназначение героини как художественной личности. Ей приходится противостоять всему неестественному, пережить насилие, как физическое (во внешнем пьесы), так и моральное, осязаемое как образ «неживого», образ «холодного и расчётливого человеческого поведения», подвластного лицедейству и, как ни странно для образной структуры «неживого», животным инстинктам.

Прислушаемся теперь к речи Кашкиной: «(наблюдая, как Шаманов крадется вниз, негромко, насмешливо). Держите вора!» [Вампилов, 2011, с. 355]; «...(В отличие от Шаманова, внимательно глядя на Валентину.) Наша кухня делает успехи» [Вампилов, 2011, с. 360]; «Что бы ты сделал, если бы я тебе изменила?» [Там же, с. 363]; «...Ты ее не припоминаешь – Ларису? У

нее глаза чуть такие (показывает), крашенные волосы – черные, и – что еще?.. Да! Ногти. Ничего не скажешь, ногти у нее чудные» [Там же, с. 365]; «А все-таки вы надежды не теряйте. Я про пенсию говорю... Я тут с одной женщиной беседовала. Вам надо к ней зайти...»; «Да, но как же вам быть? Ведь вам сейчас бумагу надо отдать... Надо?»; «Ладно! Идите, так уж и быть. А бумагу давайте сюда. Я передам» [Там же, с. 385]; «...Вам (Мечеткину — А.Я.) надо искать невесту, достойную вас... Что требуется от невесты? Прежде всего невинность... [Там же, с. 394]; «...За счастье, Иннокентий Степаныч, надо драться. Зубами и ногами. Ясно вам?» [Там же, с. 395]; «Голос Кашкиной (во дворе). Подожди, Валя!.. Постой!.. Послушай меня. Не ходи. Не делай этого...» [Там же, с. 405]; «Твоя записка... Она попала ко мне... Валентина ее не видела...»; [Там же, с. 408]; «Суди как хочешь... Вот записка. (Подает Валентине записку, та ее не принимает.) Тебе... От Владимира... Он написал ее утром. Я ее перехватила» [Там же, с. 411]; «Он ждал тебя здесь. В десять вечера... Он любит тебя...» [Там же, с. 412].

Мы выбрали для коммуникативного анализа именно такое количество реплик (частично с ремарками) персонажа, для того, чтобы проследить эволюцию его образа в пьесе. Первые из представленных нами фраз заставляют читателя представить себе образ ироничной, насмешливой молодой женщины, хотя в её иронии порой ощутима горечь. В отдельные моменты разговора с Шамановым художественная коммуникация Кашкиной показывает способность героини оправдать проступки, совершённые ради любви. Позднее в реплике «Что бы ты сделал, если бы я тебе изменила?» мы слышим не только кокетливое любопытство влюбленной в главного героя пьесы женщины, но и возможность, сигнал для её художественной личности обмануть самой. Этот сигнал подтверждается драматически — дальнейшими действиями Кашкиной, а коммуникативно — беседой с Еремеевым, которому Шаманов поручил передать письмо Валентине («Я про пенсию говорю...»; «Ведь вам сейчас бумагу надо отдать...»; «А бумагу давайте сюда. Я передам»). В этих примерах налицо коммуникативная стратегия интриганки,

позволяющая нам соотнести образ этой женщины с образом «лицедейства», в данном случае «лицедейства любви», которое провозглашает использование любых, в том числе и аморальных средств, для достижения цели — присвоить объект любви.

Таким образом, во внешнем пьесе мы сталкиваемся с двумя попытками обмануть: сначала пожилого человека, беспокоящегося за свою пенсию, затем — молодую соперницу. Разговаривая с Мечеткиным, которому Кашкина сватает Валентину, героиня, по сути, оправдывает, уговаривает самое себя: «Что требуется от невесты? Прежде всего невинность»; «За счастье, Иннокентий Степаныч, надо драться. Зубами и ногами.»

Как уже упоминалось ранее, образ Кашкиной меняется: он становится близким образным граням «искренность» и «стыд». Это происходит в конце пьесы, когда героиня пытается остановить Валентину, собравшуюся на роковое свидание с Пашкой, а затем открывает свой обман Шаманову. Образ «искренности», «естественности» можно увидеть и в обсуждении героиней знакомой, Ларисы: Кашкина говорит о ней «по-женски», вспоминая детали её внешности. Но именно в эпизодах саморазоблачения коммуникативная стратегия интриганки исчезает и проявляется стратегия совестливой и, хотя и поздно, но осознавшей свои ошибки, женщины. Так структура образа «откровенности» пополняется новыми, полисемичными элементами, а образ персонажа создает прямые ассоциации с основным образным противоречием, встречающимся во всех четырех пьесах А. Вампилова.

Свое предназначение — бороться за любовь «зубами и ногами», — совестливая Кашкина не в силах выполнить до конца.

Заключительный пример женской коммуникативной стратегии и в пьесе, и в данном разделе — художественная коммуникация Анны Васильевны Хороших. Из всех реплик героини мы особо выделили такие: «Женился бы, так, слава богу, сюда перестал бы ходить. Дома бы питался» [Вампилов,

2011, с. 347]; «Старый ты стал, тяжело, поди, одному?» [Вампилов, 2011, с. 348]; (Дергачёву — А.Я.) «Ни грамма сегодня не получишь, ни капли» [Там же, с. 351]; «Половина девятого. Следовательно от аптекарши спускается»; «...Ну, Илья, голова два уха... Дуй в райсобес!» [Там же, с. 356]; «Работал, а документов не имеет. Ни справок у него, ни трудовой книжки — ничего нет. Вот как ему насчет пенсии? Что делать?» [Там же, с. 359]; «Послушайся, Павел, матери — уезжай. Пустое твое дело» [Там же, с. 369]; «Молчи, Павел!.. Афанасий, перестань!.. Господи, господи... Налю я тебе — только перестань! Налю, слышишь?» [Там же, с. 371]; «Что мне с Павлом делать?... Не даст он нам покою... Слышишь, Валентина. Не отстанет он от тебя» [Там же, с. 388]; «Ты чего старика дразнишь? (мужу — А.Я.) Какой ты ходок? Какая такая охота?» [Там же, с. 391]; «Замолчи! Будь ты проклят... (Ищет оскорбления, потом.) Крапивник!... Паша... сынок... (Плачет.) Прости меня...» [Там же, с. 404]; «Уснешь тут, как же... Голова кругом» [Там же, с. 409]; «Ты че наделал?; И я бы тебя возненавидела... Я бы тебя... (Подступает к Пашке.)» [Там же, с. 411].

Приведённые нами реплики Хороших показывают особенный тип речевого взаимодействия героини — это коммуникативная стратегия глубоко трагичной фигуры. Учитывая эстетику пьесы, образ персонажа можно охарактеризовать, как образ женщины «из хороших», отсюда и «говорящая» фамилия Анны Васильевны. Открытость позволяет Хороших посмеиваться над начальством «среднего звена», Мечеткиным, выражать вслух своё беспокойство за сына и за Валентину и не скрывать эмоций перед мужем. В её художественной коммуникации наблюдается непостоянство принимаемых в той или иной речевой ситуации решений («Ни грамма сегодня не получишь» - «Налю я тебе - только перестань! Налю, слышишь?»; «Будь ты проклят... - Паша... сынок... (Плачет.) Прости меня...»). Такое непостоянство — признак повышенной эмоциональности, причину которой ранее Кашкина объясняет Шаманову («Ты знаешь, что Афанасий ему (Пашке — А.Я.) не отец?» [Вампилов, 2011, с. 362]). Именно

вина и тяжкий груз чрезвычайно сложных взаимоотношений заставляет Хороших подчиняться мужу и мешает наказывать за проступки сына.

Несмотря на обилие брани, из её речи от читателя не ускользнёт искренняя любовь к мужу: «Какой ты ходок? Какая такая охота?» — говорит Хороших Дергачёву, боясь отпускать его в опасные, заповедные места. Художественная коммуникация героини раскрывает образ женщины, с уважением относящейся к старости (Хороших искренне пытается пусть и только словом помочь пожилому Еремееву), женщины с развитой интуицией («Послушайся, Павел, матери — уезжай. Пустое твое дело»; «Уснешь тут, как же»). Честность, эмоциональность, интуиция — все эти характеристики Хороших, проявляющиеся в её репликах, сближают образ этого персонажа с образной гранью «естественность».

Коммуникативный анализ способствует чёткому формулированию предназначения: долг Хороших — всеми силами пытаться сохранить семейный очаг, защитить двух близких ей мужчин друг от друга и от самих себя. К этому образу женщины, затаившей на сердце рану и лишь на первый взгляд кажущейся грубой, никак нельзя отнести характеристику, данную ей Е.М. Гушанской — «агрессивной страдальицы» [Гушанская и др., 2000, с. 149-153].

Подведем итоги по анализу женской художественной коммуникации в четырёх вышеозначенных пьесах Александра Вампилова.

В ходе проведённого нами коммуникативного исследования удалось показать: а) коммуникативный анализ помогает формулировать предназначение создаваемых воображением художественных личностей при чтении драматургических произведений. б) изучение коммуникативных типов героинь четырёх драматургических произведений Вампилова способствует лучшему постижению образной структуры этих пьес, а следовательно, и более полноценному феноменологическому анализу.

Проанализировав коммуникативные типы Галины, Ирины, Веры, Валерии («Утиная охота»); Тани, Маши, Репниковой, Комсорга, Красавицы, Строгой («Прощание в июне»); Нины, Макарской («Старший сын»); Валентины, Кашкиной, Хороших («Прошлым летом в Чулимске»), мы можем с большой долей уверенности сказать, что все образы вышеперечисленных героинь, создаваемые в воображении читателя посредством восприятия их художественной коммуникации, подразделяются на три группы: 1) образы/героини естественные 2) образы/героини рациональные и маскирующиеся 3) амбивалентные образы, сочетающие в себе противоположные характеристики. К первой группе относятся художественные личности: Ирины, Нины, Валентины, Хороших. Ко второй группе относятся: Валерия, Комсорг, Строгая. В третьей группе по своим характеристикам объединяются художественные личности Галины, Веры, Тани, Маши, Красавицы, Репниковой, Макарской, Кашкиной. Как видно из получившейся «схемы», третья группа — самая многочисленная. Это в очередной раз доказывает, пусть и «внешне», «количественно» правильность нашего выбора главного образного противоречия.

Очевидно, уделяя особое внимание женской художественной коммуникации в исследуемых пьесах Вампилова, читатель может постигать неделимую связь между образами персонажей-женщин и ключевыми образными гранями этих пьес, равно, как и с основным образным противоречием «откровенности и лицедейства» и улучшать «взаимопонимание» между своим alter ego и образом автора. Это доказывает существование широких возможностей коммуникативного анализа для адекватного восприятия образной системы той или иной театральной пьесы. На примерах детального разбора коммуникативных типов женщин во всех четырёх пьесах, мы показали, что художественная коммуникация каждой из героинь открывает качества её характера, её особое, уготованное эстетикой той или иной пьесы, предназначение.

Что касается решения рассмотренной нами в начале предыдущего раздела проблемы драматургического персонажа, то необходимо отметить следующее. На наш взгляд, представленное нами исследование подтверждает успешность предлагаемого подхода к персонажу как к уникальному дополнительному «проводнику» в образную систему пьесы, коммуникативные особенности которой создают у читателя ассоциации с образом личности, воплощённым в том или ином персонаже, другими словами — с художественной личностью, обладающей собственными характеристиками и психологией.

Этот подход практически значим для литературоведческих исследований, так как он может послужить попыткой ответа на вопрос о том, личностью или «безличностью» является персонаж и помочь обнаружить в «бумажном существе» качества, не чуждые *homo sapiens*.

2.5. Особенности мужской художественной коммуникации в пьесе

Александра Вампилова

"Утиная охота"

Наравне с женскими коммуникативными стратегиями особенности различных типов мужской художественной коммуникации в пьесах Александра Вампилова оказывают огромное влияние на эстетическое восприятие образной структуры этих драматургических произведений. Подробный коммуникативный анализ реплик персонажей-мужчин мы хотели бы продемонстрировать на примере последовательного разбора коммуникативных типов героев «Утиной охоты» как драмы-квинтэссенции основных эстетических идей Александра Вампилова. Критерии отбора реплик персонажей-мужчин мы выделяем те же самые, что и при анализе женской художественной коммуникации. Объектами нашего внимания станут также коммуникативные особенности некоторых героев драмы,

воплощающие время их создания, и связь определённых персонажей с их «побратимами» в мировой литературе.

В разделе, посвящённом феноменологическому анализу центральной пьесы Вампилова, мы уже попытались достаточно полно раскрыть образ Виктора Зилова и привести доказательства связи этого образа с главным образным противоречием откровенности и лицедейства. Было показано, как особенности речи главного героя пьесы создают впечатление о его легкомысленности и непостоянстве, однако коммуникативный тип и предназначение Зилова как художественной личности ещё не были нами определены. Обратимся с этой целью к дополнительным, наиболее показательным примерам реплик Виктора Александровича: «Подменись»; «Заболей» [Вампилов, 2011, с. 197]; «...Подарите мне остров. Если вам не жалко» [Там же, с. 211]; «(с раздражением). Динамо... Она вам провернула динамо. Не понимаете?» [Там же, с. 218]; «Я все-таки инженер, как-никак...» [Там же, с. 228]; «...Я тебе муж как-никак...» [Там же, с. 229]; «А как же? В семейной жизни главное – доверие...» [Там же, с. 228]; «(С горьким упреком.) Вот видишь, ты ничего уже не помнишь» [Там же, с. 232]; «...Мало ли что мог мужчина сказать в такую минуту» [Там же, с. 234]; «А потому, что ты (Саяпину — А.Я.), как говорит мой папаша, ленив и развращен...»; «...(Усмехнулся.) Впрочем, я-то еще мог бы чем-нибудь заняться. Но я не хочу. Желания не имею» [Там же, с. 236]; «...Я умираю со смеху...» [Там же, с. 273].

Большинство из представленных реплик характеризует тип художественной коммуникации персонажа как построенный на иронии, несмолкающих эмоциях, насмешках, порой демагогии, способ взаимодействия с окружающими. С иронией Зилов относится к законам социума («Подменись»; «Заболей» (солги начальству — А.Я.). Чувствуя собственную вину в том, что он не состоялся как личность («Впрочем, я-то еще мог бы чем-нибудь заняться...») и отсутствие в себе некоторых

моральных качеств, герой обвиняет в этом других, что выражается в смысловой противоречивости его реплик: «Вот видишь, ты ничего уже не помнишь» — «...Мало ли что мог мужчина сказать в такую минуту». К сотруднику Саяпину Зилов обращается с такими словами: «А потому, что ты, как говорит мой папаша, ленив и развращен...». Усмешка главного героя в ответ на следующий за приведённой репликой вопрос Анатолия «А ты?» показывает, что он относит и к себе замечания своего отца, даже несмотря на дальнейшее самооправдание.

Ирония и тонкая душевная организация позволяют ему умело подражать типам художественной коммуникации «Другого»: например, его реплики о семейной жизни выглядят так, как будто он позаимствовал их у «образцовой жены», Галины («В семейной жизни главное — доверие»). Иногда высказывания героя бывают двусмысленными, смешивают воедино сарказм и истину: «Я умираю со смеху», — произносит он, действительно умирая.

Назвать этот коммуникативный тип стратегией «холодного циника» [Лакшин, вст. статья, 2011, с. 23] вряд ли представляется возможным. Наряду с издевательствами над друзьями, женой или начальством в речи персонажа находится место и намёкам на собственные желания и переживания. Например, сказанная полушутя реплика «Подарите мне остров» содержит в себе долю истины. Остров — не менее значимый для героя символ природы, чем утиная охота, к тому же это и символ одиночества, окружённого водой пустынного берега для уединения, куда уставший от жизни Зилов явно стремится всей душой.

Говоря Кушаку о том, что Вера «проворачивает» ему «динамо», герой не только употребляет в речи популярное в 60-е годы разговорное выражение, а следовательно, и становится, с точки зрения его художественной коммуникации, представителем исторического времени, но и, вероятно, обращается к самому себе: ведь играет Вера, в первую очередь, с ним. Виктор Зилов знает правду о себе. Саркастически высказанное «как-никак»,

добавленное героем к словам о себе «Я...инженер» и «Я...муж», говорит об осознанности персонажем того, что он, скорее, «никак» не инженер, и не муж. Эту самоидентификацию персонажа подчёркивает литературовед А.А. Диарова: «Эти слова – как-никак» – самохарактеристика Зилова... Зилов «как-никак» сын, друг, инженер, муж...» [Диарова, 2007, с. 243].

Художественная коммуникация Виктора Зилова — коммуникативный тип человека, чувствующего жизнь и утомлённого ею, постоянно ищущего себя, желающего «решить проблему самоидентификации» [Имихелова, 2008, с. 105].

Необходимо отметить, что пьеса «Утиная охота» стоит особняком в ряду произведений А. Вампилова. Это пьеса-«преступление». Надев на шею траурный венок, Виктор Зилов начинает постепенное уничтожение своей прошлой жизни. Но главным преступлением является «пре-ступление» черты, попрание законов жизни и смерти, истины и лжи, герой оказывается по ту сторону от этих законов. В поисках себя, Зилов совершает «остановку» времени и пространства, при которой, как в невесомости, изменяются все законы. Это необходимо герою для постепенного самопознания и мучительной рефлексии. Зилов сам видит себя таким, каким он предстаёт перед читателем. Проявления или знаки его бытия — «автокоммуникация, выраженная в видениях-воспоминаниях» [Yazeva, 2013]. Других героев как бы нет, они живы лишь в воспоминаниях Виктора Зилова, и в этой полуяви-полуфантазии они существуют лишь постольку, поскольку связаны с ним. Тем не менее, герои пьесы — проявляющиеся в своих коммуникативных качествах художественные личности.

Когда Зилов говорит истину об охоте, истина кажется другим ложью. Друзья героя смеются над его искренней любовью к охоте-очищению, потому что уверены: охота — это добыча, убийство, нажива. Когда Виктор лжёт, фантазия, пусть на короткое время, кажется истиной. Легко верит Зилову Ирина, на какое-то время его ложь о подделанном отчёте становится

истиной для начальника ЦБТИ, а обращённое к нему же предложение Зилова развлечься с Верой, т.е. лгать, играть, встречает «для виду неуверенное» согласие Кушака.

Искренний и при этом любящий приврать, Зилов переступает черту и останавливает движение своего мира, чтобы, спасаясь от «аликов», начать путь к самому себе и найти себя. В этом заключается предназначение героя, главная цель его странного существования.

О предназначении Зилова здесь следует сказать особо. Личностный конфликт героя — это олицетворение образного конфликта пьесы, остающегося неразрешимым. Тем не менее, открытый финал драмы оставляет читателю-собеседнику пронзительную боль, такую, что даже «синеющая полоска неба» за окном «типового дома» едва ли в силах отменить ощущение «духовной гибели Зилова». Это вполне закономерно с точки зрения художественного мира пьесы. Раз сотворённая автором-демиургом, художественная реальность Виктора Зилова, коммуникативно организованная система «заработала», как отлаженный часовой механизм, по своим правилам. В соответствии с ними Зилов был тем, чем он был: коммуникативно воссозданной художественной личностью со сложившимся характером «беспокойного искателя». По законам своего «возможного мира» Зилов мог и должен был умереть. Он, безусловно, сделал бы это, не выходя за рамки его собственной, творящей его личность, художественной коммуникации: лживой и откровенной, ироничной и надменной. Художественной коммуникации как раз и навсегда воплощённого предназначения героя. Он самый живой из всех, самый беспокойный, самый мучающийся из всех. Поэтому синеющая полоска неба, окончание дождя и пережитый Зиловым катарсис воспринимаются, скорее, как не ускользающая от читателя-собеседника «рука» Вампилова-творца. Автор-демиург сочувствовал своему герою и вместе с ним переживал этот катарсис. В этом

кроется причина его вмешательства, сделавшего финал «Утиной охоты» многогранным, как сама жизнь.

Другие герои пьесы, — и те, что были, и те, что будут рассмотрены нами в этой работе, — следуют своей коммуникации, воплощающей их предназначение. Галина на протяжении драмы говорит о семейном счастье и, в конце концов, уходит за ним; Ирина, выполнив своё предназначение, — возродить Зилова к жизни, исчезает; постоянно твердящий о новой квартире, Саяпин и в конце пьесы озабочен тем, как «придётся» ремонтировать жилище погибающего друга.

Автор-демиург, сотворивший «Другого», бессознательно начинает вместе с ним жить по законам творимого художественного мира. По этой причине, например, цельную и сильную Валентину из «Прошлым летом в Чулимске» невозможно было «убить». Несокрушимым родилось её предназначение, означиваемое коммуникацией — «сохранять лучшее в человеке».

Исходя из анализа реплик Зилова, следует заметить, что определённые черты коммуникативной стратегии этого персонажа повторяются в коммуникативных типах некоторых его литературных «побратимов». Принадлежность главного героя «Утиной охоты» к топосу «лишнего человека» подчёркивают в своих критических работах Е.М. Гушанская и С.С. Имихелова. В статье «Александр Вампилов — Тридцать пять лет спустя» Е.М. Гушанская называет Зилова «прямым наследником русской классической литературы, развитием типа лишнего человека — человека, несовместимого с жизнью» [Гушанская, 2008, с. 20]. С.С. Имихелова, также отмечая в главном герое «Утиной охоты» качества «лишнего человека», говорит и о его сходстве с другим персонажем-«побратимом». В её статье ««Вечные» сюжеты и образы в пьесах А. Вампилова» утверждается: «Автор подчеркивает в Зилове типическую для «лишнего человека» скуку, а «уверенность в своей физической полноценности» роднит его с Дон-Жуаном»; «...незаурядность и обаяние снимают момент абсолютной

«отрицательности» героя (Зилова — А.Я.), как это всегда происходило при обращении художников к образу Дон-Жуана» [Имхелова, 2008, с. 102; 104]. Однако в этой же статье исследовательница отмечает следующий немаловажный факт: «В «Утиной охоте» налицо отход от «амплуа» Дон-Жуана — он продиктован фактом самоосознания героя» [Там же, с. 104]. Н.П. Антипьев в статье «Странные герои, или Правда лжи и ложь правды в театре Александра Вампилова» проводит значимую параллель между Зиловым и Гамлетом: «...классический пример странности — «Гамлет» Уильяма Шекспира. И трагедия странная, нарушающая все законы драматического рода литературы, и герой странный... Героев как бы выталкивает из жизни «общее состояние мира». Гамлет умирает, на краю гибели Зилов. Но в литературе периферия — звуки, доносящиеся из другого состояния мира. Не случайно Гамлет побывал на границе двух миров, а для Зилова смерть — знаки какого-то иного, испытующего его бытия. Мифология смерти и реальность смерти — два состояния героя Вампилова...» [Антипьев, 2004]. В данном случае со-бытие мифа и реальности не только сблизило две совершенно разные пьесы, сделав их, каждую в своё время, «нарушительницами драматургических законов», но и позволило раскрыться внутреннему миру двух художественных личностей, оказавшихся двумя ипостасями одного и того же топоса. Сходство Гамлета и Зилова выявляет и коммуникативный анализ. В своём эссе «Гамлет и его проблемы» Томас Стернз Элиот указывает на такую особенность речи принца датского: «его игра словами, повторение одной и той же фразы — ... средство эмоциональной разрядки героя» [Элиот, дата обращения: 16 июня 2012 г.]. У Виктора Зилова свои «средства эмоциональной разрядки» — на наш взгляд, это полусмех-полуплач (например, после исповеди за закрытой дверью), саркастические замечания и «правда в глаза» («Мой шеф. Руководитель, стало быть. Большой либерал... (Церемонными жестами представляет ей своих друзей)» [Вампилов, 2011, с. 264]). Тем не менее, горькую иронию и склонность к самоанализу мы наблюдаем у обоих героев. Таким образом,

приводимые высказывания вампиловедов подтверждают выдвигаемую нами гипотезу об уникальности и, вместе с тем, универсальности персонажа Александра Вампилова в мировой литературе.

Рассмотрим теперь ряд значимых для нашего анализа реплик Кузакова и относящиеся к герою вступительные ремарки. «...Если разобраться, жизнь, в сущности, проиграна» [Вампилов, 2011, с. 194; с. 272]; «Приветствую всех в новом помещении» [Вампилов, 2011, с. 210]; «...За четыре угла пьют четыре раза. По традиции» [Там же, с. 214]; ... «Они напускают на себя черт знает что, а на самом деле..» (О Вере – А.Я.) [Там же, с. 216]; «Труп. Берем его под руки» [Там же, с. 271]; «(подходит к телефону, поднимает трубку, набирает номер). Магазин?.. Веру позовите к телефону... Вера?.. Ты меня не теряй, я задержусь... Непредвиденное обстоятельство... ; «...Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи да радуйся. Чего тебе еще надо?» [Там же, с. 275]; «...Кому она нужна, твоя смерть, подумай сам...» [Там же, с. 276] «Стреляй!» [Там же, с. 279]; «Кузакову около тридцати...» (Ср.: «Зилову около тридцати лет» [Там же, с. 188]); «Большей частью <Кузаков> задумчив, самоуглублен»; «... в обществе он обычно в тени» [Там же, с. 210].

Художественная коммуникация Николая Кузакова — яркий пример возможности художественной личности становиться не только частью образной структуры пьесы, но и «носителем» эстетических идей, заложенных автором в основе произведения. Коммуникативный тип этого героя — тип человека красноречивого и в то же время вдумчивого. На первое его качество накладывает отпечаток профессия журналиста, о которой мы косвенно узнаём из пьесы («Зилов. Вас беспокоят из редакции... Кузаков...» [Там же, с. 250]). Второе подчёркивается как во вступительных ремарках, относящихся к описанию героя (мы видим, что Кузаков «задумчив, самоуглублен» [Там же, с. 210]), так и в его собственных репликах (например, в его реплике-«девизе», о которой речь пойдёт позднее). Так в эстетике пьесы «Утиная охота»

создаётся целостный образ личности, которая, влияя на воображение читателя своими коммуникативными особенностями, возвращает его к изначальному главному образному противоречию — «лицедейства и откровенности».

Тесная связь рассматриваемой художественной личности с образом «маскарада» проявляется в насмешливо-сухой фразе героя «Приветствую всех в новом помещении», в шутливом упоминании о традиции «пить по четыре раза за четыре угла», а также в приводимом нами телефонном разговоре Кузакова с Верой в квартире Зиловых. Взятый вне контекста этот разговор выглядит пристойно: заботливый Кузаков предупреждает свою любимую о том, что он задержится, просит девушку быть дома. Однако если учитывать, что разговор происходит тогда, когда рядом с ним его друг находится на грани нервного срыва и собирается покончить с собой, можно понять, насколько он неуместен. Благодаря контексту этот звонок по телефону (вспомним, при этом, что телефон в драме Вампилова — символ лжи) приобретает черты пародийности и подспудно пробуждает образ «лицедейства».

Дружба Николая и Веры вполне оправданна: Кузаков и сам способен «напустить на себя чёрт знает что». Как и Вера, герой педантично подбирает слова при общении с окружающими, старается «выйти из тени», в которой он, исходя из тех же вступительных ремарок, всегда находится и, подобно своей невесте, может быть очень откровенным. Его откровенность воспринимается как «откровение». Кузаков видит истинное «я» других персонажей и глубинную сущность жизни. Николай произносит, например, такую фразу о Зилове, как «Труп. Берём его под руки», сам не замечая, что достоверно определяет в этот момент моральное состояние друга. Откровенность близкая к откровению воспринимается читателем-собеседником, когда Кузаков обращается к Зилову с небольшим риторическим монологом-вопросом о том, какова цена жизни для главного

героя пьесы. Отсюда можно сделать вывод, что «уста́ми персонажа» в этих случаях говорит не только художественная личность, но и сам художественный мир пьесы, впитавший в себя проблематику «жизни и смерти», «истины и лжи», «естественности и деланности».

Реплики героя предсказывают развитие драмы и способствуют постижению центрального образного конфликта. Развёрнутый вопрос-монолог приобретает в устах Кузакова настолько интимный характер, что создаёт впечатление обращения самого автора к отчаявшемуся главному герою пьесы: «...Молодой, здоровый, работа у тебя есть, квартира, женщины тебя любят. Живи да радуйся. Чего тебе еще надо?». Кроме того, образ Кузакова можно понимать и как рефлексирующую ипостась Зилова. Об этом свидетельствуют попытки Николая подражать главному герою, ремарки, из которых мы узнаем о том, что Кузаков его ровесник и, в первую очередь, его размышления о жизни, близкие миропониманию Виктора Александровича.

С точки зрения анализа личности персонажа его предназначение заключается в том, чтобы «плыть по течению», «оставаясь в тени», хотя самому герою, по законам пьесы, претит такая цель существования. Фраза Николая Кузакова Жизнь, в основном проиграна — своеобразный «девиз» как для него, так и для его невесты Веры. Кузаков, как может, приспособливается к этой выкристаллизовавшейся жизни, ища для себя идеалы поведения. Коммуникативный анализ показывает, что сначала таким идеалом для него был Зилов, затем — Вера. Как и его возлюбленная, Николай утомлён постоянным маскарадом, но ничего не в силах изменить, а откровенен лишь в минуты эмоционального надлома. Так, видя, что Зилов собирается покончить с собой, потрясённый Кузаков говорит с ним начистоту о преимуществах его жизни, которым откровенно завидует. Когда ситуация накаляется до предела и стволы ружья Зилова направлены на самого героя, мы слышим его крик «Стреляй!», представляющий интерес для

коммуникативного анализа своей неоднозначностью. Крик Кузакова — не просто результат эмоционального напряжения: в этот момент его художественная личность проявляет себя как мучающаяся ипостась Зилова, издавая последний «крик души» самого охотника-мечтателя («Зилов. Я буду стрелять. (Направляет стволы на Кузакова) — Кузаков. Стреляй!») [Там же. С. 279]. Это и логическое завершение его бесконечно повторяющейся мысли о жизни-игре, подводящее черту: «а что ещё остаётся?», и равнодушие по отношению к собственной жизни, склонность к фатализму и играм с судьбой — довольно часто встречающаяся черта у персонажей-мужчин в пьесах Вампилова.

Кузаков, произнося свою реплику-девиз, коммуникативно воплощает историческое время, в которое создавалась «Утиная охота», — время поиска предназначения. Этому времени явно принадлежит и образ Зилова. Однако если обратить внимание на дискурсы, в которых звучат как «девиз» Кузакова, так и его последняя реплика, станет очевидным, что они порождают ассоциации с образной гранью «маскарад». Мысль о жизни-игре читатель редко воспринимает как философскую, благодаря той шутливой форме, в которой она преподносится. Исключение составляют лишь дискурсы «видений Зилова», в которых герой представляет себе друзей, собравшихся на его похороны. За репликой «Стреляй!» следует поспешный уход всех друзей Зилова из его квартиры, а затем следует телефонный разговор Зилова с официантом Димой о предстоящей охоте, во время которого сам факт самоубийства, хотя и почти состоявшегося, приобретает черты игры. На «игровое отношение» Виктора Зилова к смерти указывает О.Н. Зырянова в статье «А. Вампилов и С. Беккет (К проблеме поэтики абсурда)» [Зырянова, 2008].

Стоит отметить, что в художественном мире А. Вампилова реплику-девиз Кузакова можно считать эстетико-идеологическим контрапунктом, в котором сходятся эстетические идеи «жизни как отшлифованной заданности» или

«выбора». Каждый из героев и героинь пьес драматурга решает, «играть» жизнь или проживать её. Что касается рассматриваемой пьесы, то, вслед за Френели Фарбер, мы склонны отметить в ней «марионеточный характер персонажей, между которыми нет взаимоотношений, а есть только мёртвая игра в них» [Зырянова, 2008, с. 91, цит. по Фарбер Ф., Свербилова Т., 1992, № 2, с. 161].

Именно эта фраза, «Жизнь, в сущности, проиграна», наделяет Кузакова архетипическими чертами меланхоличного мыслителя: в момент её произнесения друг Зилова уподобляется Жаку, вельможе при изгнанном герцоге из пьесы Уильяма Шекспира «Как вам это понравится». В седьмой сцене «Лес» этой комедии звучит монолог Жака, начинающийся словами: «Весь мир — театр. В нём женщины, мужчины — все актёры» [Шекспир, 1959, с. 5-112].

Как видно из приведённых примеров реплик, жизнь, мир как игра попадает в поле зрения двух художественных личностей, находящихся в совершенно разных хронотопах. С точки зрения коммуникативного анализа мы можем наблюдать в этом случае развитие литературного архетипа «меланхоличного мыслителя», «вечного» героя, произносящего у обоих авторов почти одну и ту же идею «жизни как игры, предназначенной судьбой». Мы говорим «почти», учитывая эстетику Вампилова, в которой образ «меланхоличного мыслителя», как мы это уже показали ранее на примере анализа реплики Кузакова «Стреляй», оказывается ближе к образу «маскарада», чем к «образу судьбы и предназначения». К тому же характерный для эстетики Вампилова парадокс прослеживается и в слове «проиграна», приобретающем значение «проигрыш» (жизнь продали, проиграли), и «игры».

В один ряд с этими архетипическими героями мы ставим и Григория Александровича Печорина: особенно в этом смысле показательна следующая его фраза, заставляющая коммуникативные качества героя «приблизить»

читателя к восприятию похожей эстетики: «...я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» (курсив наш — А.Я.) [Лермонтов, 1969].

Реплики приятеля и коллеги Зилова по работе, Саяпина, а также характеризующие его ремарки, организуют иной коммуникативный тип. Проанализируем его особенности: «...Умеет человек. Все умеет» [Вампилов, 2011, с. 196]; «...без жены он, сам знаешь, ни шагу» [Вампилов, 2011, с. 197]; «Саяпин незаметно для Кушака беззвучно смеется» [Вампилов, 1999, с. 182]; «И все же придется проверить...» [Там же, с. 219]; «Да это Верочка. Твоя любовь, если я не ошибаюсь. «Твоя любовь – не струйка дыма...»» [Там же, с. 198]; ««Жди меня, и я вернусь, только очень жди»» [Там же, с. 222]; «...Вот дадут нам квартиру, тогда мы (с женой — А.Я.) еще посмотрим кто кого»; «Я не в курсе этой статьи. Ее готовил Зилов...» [Там же, с. 239]; «Я говорю, такое несчастье – не уволит, не имеет права» [Там же, с. 242]; «(потирает руки). Покойничек! (Смеется.) У меня блестящая идея! (Смеется.) Завтра мы ему устроим!» [Там же, с. 271]; «Ведь мы же твои друзья, как же мы можем уйти?» [Там же, с. 275]; «...Витя, ты замечаешь, у тебя полы рассыхаются... . Придется ремонтировать...» [Там же, с. 276].

Избранные реплики показывают: коммуникативный тип Анатолия Саяпина — тип смешливого, но осторожного человека. Саяпин много смеётся и часто иронизирует, но в отличие от остроумия Зилова, его ирония может из невинного, многозначительного напевания той или иной «песенки по случаю» вырасти в надменную, аморальную, убивающую шутку, такую, как похоронный венок для живого человека. Её он называет «блестящей идеей». Такая шутка остро воспринимается читателем, особенно, если учитывать, что она взята драматургом из реальной жизни. «Историю с венком рассказал Вампилову иркутский геолог... Анатолий Зилов. Это его

коллеге-геологу приятели прислали венок с надписью «Дорогому Юрию Александровичу, сгоревшему на работе»» [Гушанская, 1990, с. 176].

Становясь художественной, «живая» реальность не только воплощает в пьесе особенности исторического времени, но и тем самым делает образную структуру более зримой. В речи художественной личности сослуживца Зилова уважение к начальству сочетается с насмешкой над ним («Умеет человек — без жены он... ни шагу»), а дружеская поддержка, обращённая к другу после его попытки застрелиться («Ведь мы же твои друзья, как же мы можем уйти?»), — с «простодушными» замечаниями о недостатках квартиры главного героя и трудно скрываемой надеждой на её получение. В глазах Саяпина даже несчастье может нести свою выгоду: «Я говорю, такое несчастье — не уволит, не имеет права». Боязнь обмануть Кушака, ощущаемая в реплике героя «И все же придется проверить...», Саяпин испытывает не из-за незаконности самого обмана, а из-за возможной ссоры с начальником—источником материальных благ. Это доказывается последующим предательством героя, иллюстрирующим тот факт, что на низкие поступки он вполне способен («Я не в курсе этой статьи. Ее готовил Зилов...»).

Несмотря на желание показать, «кто в доме хозяин» и заткнуть за пояс Валерию («...Вот дадут нам квартиру, тогда мы еще посмотрим кто кого»), он под стать своей жене: вместе с ней они поняли, как «играть жизнь», «разобрались, узнали, что почём». Таким образом, при коммуникативном анализе реплик этого героя как в раннем, так и в последнем варианте пьесы мы можем наблюдать явную смысловую противоречивость его высказываний, обособляющую Саяпина как художественную личность.

Из всего вышесказанного заключаем, что Анатолий Саяпин — это персонаж «маскарада». Рассмотренные нами реплики создают ощущение постоянного лицедейства героя, быструю смену масок в зависимости от ситуации, что заставляет воображение воспринять соответствующий образ.

Предназначение Саяпина, как и ранее в нашем исследовании, выявляется также именно благодаря коммуникативному анализу. Его мы определяем так: поиск выгоды и высокая приспособляемость. В этом смысле его художественная личность приобретает черты чеховского «хамелеона» — полицейского надзирателя Очумелова [Чехов, 1983, с. 52-55].

Составим теперь «коммуникативный портрет» следующего персонажа — Кушака: «Да, но... Нет, конечно... И все-таки...» [Вампилов, 2011, с. 194; 272]; «...Смотрите, выходит, что вы меня... мм... совратили» [Вампилов, 2011, с. 201]; «...зачем же так шутить?»; «Зилов....Теперь все дураки стали умными...»; «Кушак. Друзья, к чему этот разговор?» [Вампилов, 1999, 242]. «Что тут непонятного? (Ирине — А.Я.). Вам нужна редакция, а наше учреждение называется ЦБТИ. Центральное бюро технической информации, если угодно...»; «Вижу я, о чем вы думаете. Здесь дом свиданий или учреждение? Сколько вас предупреждать?» [Вампилов, 2011, с. 224]; «Нехорошо, друзья мои, что других вы считаете глупее себя...» [Там же, с. 239]; «Мне очень жаль, но на этот раз действительно не обойтись без последствий» (Валерии — А.Я.) [Там же, с. 240].

Коммуникативный тип, избираемый этим героем, можно определить как тип неуверенного в себе начальника. В представленных примерах из двух вариантов пьес видно, как Кушак при общении буквально впадает из одной крайности в другую. Он вежлив или сдержан с женщинами, с осторожностью относится к непонятным для него шуткам («...зачем же так шутить?»; «...к чему этот разговор?»), абсолютно растерян в неофициальной обстановке и жёсток с подчиненными на работе («Здесь дом свиданий или учреждение?»). Когда этот персонаж собирается совершить что-либо непристойное, — например, будучи женатым, пойти на свидание с незнакомкой или выпить в рабочее время, — он старается занять позицию «жертвы»: «выходит, что вы меня... мм... совратили», — часто слышим мы его запинаящийся голос. Одинаковая модель выражения одной и той же

мысли — показатель того, что этот способ самооправдания стал для Кушака жизненным правилом и сформировал его тип художественной коммуникации.

В коммуникативном типе художественной личности «Вадима Андреича» прослеживается тенденция к смене масок. При этом особенно ярко эта тенденция прослеживается на уровне высказывания: в художественной коммуникации героя речевой жанр «выговор» в мгновение ока сменяется жанром «доверительная беседа» («Сколько вас предупреждать?» / «Мне очень жаль...»).

В отличие от Саяпина, Кушак виртуозно и профессионально играет сразу несколько ролей. Если в основе «маскарада» Саяпина — ложь и неизменное стремление «выйти сухим из воды», то «лицедейство» Кушака основано на постоянном и выгодном «вживании» в новый образ: солидного начальника, скромного семьянина, пугливого любовника. Конфликт противоположных коммуникативных особенностей директора ЦБТИ «оживляет» образ лицедейства в драме «Утиная охота».

Предназначение Кушака — воплощая в жизнь недостойные «мужчины солидного» [Вампилов, 2011, с. 200] желания и прихоти, во что бы то ни стало при этом пытаться сохранить уважение к себе подчинённых, не казаться слабым или «глупее других».

Последний из коммуникативных типов персонажей-мужчин в пьесе, — тип художественной коммуникации официанта Димы. Вот примеры его реплик и нескольких ремарок, отвечающие требованиям нашего анализа: «А ты жди спокойно. Если хочешь, чтобы из тебя вышел охотник, — не волнуйся. Главное — не волноваться»; «Точно? Значит, будем соседями?» [Вампилов, 2011, с. 196] (здесь и далее выделено нами — А.Я.); «... Спасибо, Витя, но на работе я — ни грамма. Это мой закон, ты знаешь...» [Вампилов, 2011, с. 246]; «Успеем. Официально охота разрешается послезавтра» [Там же,

с. 260]; «...Ну так, вроде бы они летят не в природе, а на картинке»; «Живые они для того, кто мажет. А кто попадает, для того они уже мертвые. Соображаешь?»; «(насмешливо). Ну посмотрим... Только бы погода не испортилась» [Там же, с. 261]; «Порядок» [Там же, с. 262]; «Спокойно... У нас не разрешается.» [Там же, с. 268]; «Официант оглядывается, потом бьет Зилова в лицо. Зилов падает между стульями. Официант безо всякого перерыва начинает убирать со стола...» [Там же, с. 269].

Смысловая однородность большинства из представленных нами фраз, произнесённых персонажем, подчёркивает основное качество личности Димы — это близкое к культу уважение к порядку. Лаконичность реплик становится атрибутом такого качества героя, как хладнокровие. Апогея это качество достигает в тот момент, когда, защищая свою честь, официант бьёт Зилова в лицо и «безо всякого перерыва начинает убирать со стола».

Характер Димы не только ярко проявляется в его коммуникативных качествах, но и тесно связан с образной гранью «неживое», как мы уже отмечали, анализируя «внутреннее» пьесы «Утиная охота». Внезапный, но «интеллигентный», по словам Зилова, удар официанта вполне закономерен. Следуя правилу «Главное — не волноваться» и полагая, что утки «уже мёртвые для того, кто попадает», Дима и к окружающим людям относится равнодушно, если не как к мёртвым, то, по крайней мере, как к роботам. Его хладнокровие по отношению к Зилову, стоящему у последней черты, заставляет ощутить образные проявления «холод» и «смерть», почувствовать, что от охоты на птиц этой художественной личности недалеко до охоты на людей.

Многие его реплики создают ассоциации с образной гранью «порядок», например: «Спасибо, Витя, но на работе я — ни грамма. Это мой закон, ты знаешь»; «... Официально охота разрешается послезавтра»; «Порядок»; «... У нас не разрешается». Даже совершая что-то непорядочное, официант «оглядывается»: всё, что идёт против порядка, для него — нетипичная

ситуация. Образные проявления «порядок» и «закон» порождаются и репликами Кушака. Каковы же особенности этих проявлений в эстетике Вампилова? Ориентируясь в данный момент на эстетику «Утиной охоты», сделаем вывод: образная грань «порядок» приравнивается здесь к образному проявлению «смерть», «неживое». У Вампилова порядок — то, что ограничивает, это «антипод» свободы. Это либо императив, выговор («Кушак. Сколько вас предупреждать?»), либо, наоборот, полное спокойствие, некая «закаменелая» гармония («Официант. Спокойно...»).

Официант является коммуникативным типом человека, преследующего только свои цели, ничего не принимающего близко к сердцу. Его предназначение заключается в «полном равнодушии» ко всему, кроме себя самого. Образ официанта одновременно и архетипичен, и уникален. На протяжении всей пьесы его роль отчётливо напоминает прототипическую роль слуги в «авантюрно-бытовом» романе по классификации М.М. Бахтина. В своей работе «Формы времени и хронотопа в романе» Бахтин так говорит об этой роли: «Слуга — это вечный «третий» в частной жизни господ. Слуга — свидетель частной жизни по преимуществу. Его стесняются... мало..., и в то же время он призван быть участником всех интимных сторон частной жизни» [Бахтин, 1975]. Однако, несмотря на возможность приписывания персонажу «Утиной охоты» подобных характеристик, очевидно, что его образ вбирает в себя большее.

Во-первых, Дима не просто соглядатай переживаний Зилова, он — неотъемлемая часть самого главного героя пьесы, и уникальность его образа состоит в том, что он — ипостась определённой художественной личности. Напомним, Зилов, переехав, становится его соседом («Официант. Точно? Значит, будем соседями?»), Диме поверяет Виктор свои сокровенные мысли.

Если сравнить коммуникативные качества Зилова (ирония, эмоциональность, демагогия, ложь) с таковыми у официанта (хладнокровие, склонность к всепоглощающему порядку, честность), можно заключить:

эстетически организованное предназначение Димы — это олицетворение возможной финальной точки эволюции-деградации главного героя на горизонтальной оси его художественно воссозданной жизни. От мальчика Вити, его маленького двойника, которому шутки с похоронными венками «не нравятся», Зилов может дойти по этой дороге до «страшного» официанта, разочаровавшись в маскарade жизни и, не в силах с ним совладать, да и давно научившись лгать, согласиться играть в нём свою роль. Этот «возможный мир» [Эко, 2007] Виктора Зилова проявляется в двух важных точках «Утиной охоты» — начала, в котором он встречается с мальчиком, и конца, в котором звонит своему alter ego. Но наиболее явно он предстаёт перед нами именно при коммуникативном анализе, применяемом к персонажу: жестокость Зилова «А у тебя, дрянь такая, ... есть сердце?» [Вампилов, 2011, с. 254] сочетается в нём с непосредственностью и даже наивностью «Ерунда... Никто внимания не обратит» [Вампилов, 2011, с. 219], и, ощущая эти противоречия в его характере, читатель-собеседник способен увидеть в нём и «официанта», и «мальчика».

Во-вторых, официант — неотъемлемая часть художественного мира пьесы. Дима иногда словно предсказывает будущее: «Ну посмотрим... Только бы погода не испортилась» и отказывается ехать на охоту как можно быстрее («Успеем»), тем самым невольно (а в эстетике пьесы — целенаправленно) сажая Зилова в «плен воспоминаний».

Завершая настоящий раздел, подчеркнём следующее. Анализ коммуникативных особенностей персонажей-мужчин в интересующей нас драме выявляет характеристики и предназначение каждого из героев. Коммуникативный анализ указывает на тесную связь вышеперечисленных художественных личностей с образами произведения. Если, руководствуясь коммуникативной «биографией» этих пятерых персонажей, распределить их по группам, как мы сделали это с персонажами-женщинами драмы, то таких групп окажется две: естественные/маскирующиеся образы (Зилов, Кузаков и

Официант) и маскирующиеся образы (Саяпин и Кушак). «Естественность», точнее сказать «откровенность» у первых трёх героев совершенно неоднородна. Зилов высоко эмоционален и потому бывает излишне «откровенен», Кузаков же более сдержан, в его речи искренность граничит с откровением. Например, его диалоги с Зиловым в последних сценах показывают, что герой прекрасно знает, что такое есть настоящий Виктор Зилов. Речь официанта почти всегда основывается на прямоте, порой переходящей в грубость, холод и бестактность. У него, как и у Саяпина с Кушаком, тоже есть своя «маска», но ею он отгораживается от остальных. Таким образом, коммуникативный «вектор» направляет откровенность Зилова по нисходящей, сквозь «уста» его друзей: от естественности (Зилов, Кузаков) до лицедейства (Официант). Следует отметить, что в «Утиной охоте» мы не только определили место каждого из мужских персонажей в образной структуре пьесы, но и обнаружили их возможности становиться «голосами времени», а также быть причисленными к похожим по коммуникативным характеристикам персонажам-побратимам мировой литературы. Так, красноречивому и вдумчивому Кузакову принадлежит одна из ключевых реплик пьесы «Жизнь, в сущности, проиграна» [Вампилов, с. 194; с. 272], роднящая его с Жаком из пьесы Уильяма Шекспира «Как вам это понравится» и Григорием Печориным М.Ю. Лермонтова. Литературный «побратим» Саяпина – чеховский надзиратель Очумелов, тогда как официант Дима своей функцией в пьесе напоминает «слугу из авантюрно-бытового романа».

2.6. Коммуникативные стратегии образа автора в художественном мире Александра Вампилова

Сейчас, когда мы рассмотрели все типы мужской художественной коммуникации в пьесе А. Вампилова «Утиная охота», нам остаётся провести анализ способов коммуникативного воплощения образа автора в этой драме.

Для того чтобы подчеркнуть основные особенности образа автора как явления в художественном мире Вампилова, мы будем иногда обращаться и

к другим пьесам драматурга. Это будет оправдано тем, что драму «Утиная охота» в результате феноменологического и коммуникативного анализа мы определили, как квинтэссенцию всех эстетических идей Вампилова. Говоря о специфике образа автора в исследуемой пьесе, нельзя обойти стороной два значимых её аспекта: 1) слово Вампилова как явление 2) семантика авторского комментария.

По мысли Н.П. Антипьева, «без театра словесного невозможен и театр, явленный на сцене» [Антипьев, 1995, с. 9]. Для Вампилова это более чем характерно. Его слово часто с «двойным дном», оно содержит несколько смыслов, наделяемых самой эстетикой пьес драматурга.

Судя по множеству колоритных высказываний его персонажей, воплощающих в пьесах приметы времени (например, песенки Сильвы и Саяпина, знакомое многим читателям слово «ОБХСС», произнесённое Викторией из «Истории с метранпажем» [Вампилов, 2011, с. 281-315] и др.), Вампилов черпал своё вдохновение, в том числе, и из способов общения окружающих его, преимущественно молодых, людей; из характерных для начала 60-х годов дискурсов. На этом «историческом» языке, помимо образного, говорят его герои, претворяя в художественную жизнь не только ключевые образы вампиловской эстетики, но и образы времени. Благодаря чуткости к слову другого человека и умению воплощать в этом слове «дух» того времени, в котором он жил, драматургу удалось создать ряд архетипических героев, точнее архетипических «голосов».

В своей статье «Метафизические аспекты «присутствия» в пьесе А. Вампилова «Дом окнами в поле» Н.М. Кузнецова рассматривает драматические произведения интересующего нас автора именно с феноменологической точки зрения. При этом она отмечает: «Феноменология выявляет родственность ГОЛОСА и ЛОГОСА (выделено автором — А.Я.)» [Кузнецова, 2008, с. 125] и добавляет: «Суть феноменологического метода применительно к языку драматического произведения заключается в том, что

он помогает увидеть, услышать и постичь. И это качество в высшей степени присуще назначению авторских ремарок вообще, вампиловских в частности» [Кузнецова, 2008, с. 126] (здесь и далее выделено нами — А.Я.).

Важны для нас и следующие замечания исследовательницы о слове — «зеркале» персонажа: «...к XX веку драматурги скорее готовы поступиться действием, чем словом (Г. Ибсен, Б. Шоу, А. Чехов, Э. Ионеско, С. Беккет). Это обстоятельство демонстрирует общую для развития культуры тенденцию приоритетности сознания над действием, а сознание героя, в силу родового характера драматического произведения, может быть представлено в пьесе прежде всего через слово героя, посредством его звучащего голоса. Именно голоса Астафьевой, Третьякова, Колесова, Бусыгина, Сарафанова и других в их феноменологической конкретности и интенциональности ритма и мелодики создают процесс живого бытия, а также экзистенциальные приметы присутствия героев в пространстве вампиловского текста» [Кузнецова, 2008, с. 127].

В то время как Александр Вампилов, исходя из вышеприведённых высказываний литературоведа, стоит в одном ряду с всемирно известными драматургами, его говорящих персонажей можно вписать в круг «героев времени», также занимающих своё определённое место на «историко-эстетической» временной шкале. Так, по словам авторов одного из разделов «материалов к путеводителю» «Мир Александра Вампилова. Жизнь. Творчество. Судьба», посвящённого персонажам произведений драматурга, «Он <Зилов> — плоть от плоти своего времени...», «...Лариса из облздрава... вполне наглядно характеризует среду, с которой порвал Шаманов (речь идёт о героях пьесы «Прошлым летом в Чулимске» — А.Я.)», «женщины в вампиловских пьесах — персонажи и абсолютно традиционные, и легко узнаваемые, современные для 60-70-х гг.» [Гушанская и др., 2000, с. 151; 153].

Помимо перечисленных характеристик слова персонажа в театре Вампилова (слово, порождающее персонажа; слово, порождающее время), существует ещё одна: слово несёт «живительную энергию». Об этом сказано в статье Н.П. Антипьева «Странные герои, или Правда лжи и ложь правды в театре А. Вампилова»: «...почти все герои Вампилова могут порождать из случайного словечка новые обстоятельства. Вспомним эту явившуюся совершенно случайно фразу о старшем сыне. Она тут же на глазах зрителя оживает и порождает новые условия для действия, а для героев открывает новую жизнь... Герои Вампилова чутки к мифологической основе слова. Ведь для них в слове живёт новая действительность. И эта действительность превращается в явь. И самое главное, она выявляет в героях новое состояние, открывает подсознательные импульсы, желания» [Антипьев, 2004, с. 44]. Мы неслучайно так подробно останавливаемся на особенностях слова вампиловских героев. Говоря о них, мы говорим и о слове самого Вампилова, а следовательно — и об особенностях образа автора в его пьесах. Мишель Прюнер подчёркивает в книге «Анализ текста театра» как зависимость читателя (зрителя) от драматургического произведения, так и зависимость персонажа от создавшего его автора: «... В театре... зритель артірогі находится в положении беспристрастного свидетеля, побуждаемого следить за тем, что он видит и свободного в своём выборе и предпочтениях... Тем не менее, было бы наивно полагать, что авторы остаются равнодушными, наблюдая, как их персонажи воплощаются в жизнь актёром, чтобы в случае необходимости они выигрывали от того капитала сочувствия, которым он пользуется. Уже составляя текст пьесы и отдавая приоритет одной определённой перспективе, автор манипулирует нашими предпочтениями. Он почти незаметно направляет сочувствие на героя и призывает не доверять «злодеям». Итак, необходимо установить, при помощи каких процессов он влияет на точку зрения зрителя...» [Pruner, 2010, с. 88].

Мы считаем одним из таких важных «процессов» «игру перевоплощений» слова в драматургическом произведении. Что касается предлагаемого французским исследователем определения зрителя как «беспристрастного» и «свободного в своём выборе», то мы склонны с ним не согласиться, не только потому, что вышеозначенные качества, в сущности, противоречат друг другу, но и потому что без творческого начала, без работы этого начала зритель или читатель не в состоянии постичь художественное произведение так, как этого хочет автор. Каждый автор настроен на диалог, на художественную коммуникацию, произведение без них «не живёт».

Триединству автора, персонажа и зрителя, а также доминирующему положению в нём автора-драматурга уделяется внимание и в статье Н.П. Антипьева «Автор в драме (теоретический аспект)»: «Природа их (автора, исполнителя и слушателей — А.Я.) существования во время восприятия и исполнения одинакова, потому что они исходят из одного источника. Здесь нет разделения автора, исполнителя и зрителя... ...в основе своей игра актера, игра зрителя (если иметь в виду театр нового времени) восходит к одному главному исполнителю, главному актеру — автору... Исполнение захватывает актера и зрителя только в той мере, в какой это исполнение заложено в натуре самого автора» [Антипьев, 1995, с. 12; 13] (выделено автором статьи — А.Я.).

Из всего вышесказанного очевидно, что образ автора в драме всепроникающ и всеобъемлющ. Творческая работа воспринимающего заключена в «прикосновении» к смыслу художественного мира, заложенному автором и выявляемому посредством приобщения читателя-собеседника к коммуникативному со-бытию автора и героя.

Как два выделяемых нами аспекта (слово Вампилова и авторский комментарий) проявляют себя в пьесах исследуемого драматурга? Слово Вампилова, как мы уже сказали, порождает множество смыслов и парадоксов. Неслучайно драматургу было так дорого творчество О. Генри,

наполненное парадоксами и потому нашедшее у него свой отклик. Подробнее об этом мы будем говорить в следующем разделе диссертации. Дополнительные значения или, по меткому выражению Б.А. Ларина, «обертоны смысла» [Николина, 2003, с. 16] в целом характерны для языка драмы. Н.А. Николина, говоря об особенностях пьесы А. Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» в своей книге «Филологический анализ текста», ссылается на следующую мысль Ларина: «Общим и постоянным признаком языка драмы надо признать... символичность, двупланность (выделено Б.А. Лариным – Н.Н.), двойную значимость речей. В драме всегда есть пронизывающие темы – идеи, настроения, внушения, воспринимаемые добавочно к основному, прямому значению речей» [Николина, 2003, с. 162, цит. по Ларин, 1974, с. 166].

Приведём пример парадоксального высказывания, прозвучавшего в пьесе «Утиная охота»: «А вот мы сейчас посмотрим. Закрой глаза...» [Вампилов, 2011, с. 230] (здесь и далее выделено нами — А.Я.). В репликах Виктора Зилова выявляется парадокс: протагонист пьесы предлагает Галине, своей жене, смотреть в прошлое с закрытыми глазами. Парадокс порождает в воображении читателя-собеседника образ искусственного, игры, лицедейства. Несколько смыслов содержат в себе такие фразы из той же драмы: «Галина. А если мы немного погуляем, разве ты перестанешь меня любить? – Зилов (неуверенно). Нет, но я этого не переживу...» [Вампилов, 2011, с. 233]; «Кушак Что, и сегодня будет? Вера. Что будет? Кушак. Музыка...» [Вампилов, 2011, с. 202]; «Ирина (поднялась). Извините. (Идет к двери.). Кушак (проводя ее взглядом, смягчился). Ничего...» [Вампилов, 2011, с. 224]. Совершенно ненавязчиво и иногда, возможно, даже незаметно для самого автора «Утиной охоты», слова в пьесе «пропитываются» двойными значениями.

Так, слово «погуляем», произнесённое Галиной в её воспоминаниях передаёт значение «романтической прогулки», но и предваряет дальнейшие

события во взаимоотношениях героев своей коннотацией «изменять». Как ни честна с Зиловым Галина, переписку с другом детства главный герой пьесы считает изменой. Вероятно, услышав именно эту коннотацию, муж Галины отвечает «я этого не переживу». Будущее и прошлое художественного мира героев «Утиной охоты», таким образом, соприкасаются в одной точке, имя которой — слово Вампилова. Под «что?» Вера, уставшая от одинаковых мужчин, понимает и «музыку», и «интрижку», а Кушак, «проводя взглядом Ирину», подразумевает под своим «ничего» и «ничего страшного», и девушку, которая выглядит «ничего». В последнем случае слово Кушака следует за ремарками Вампилова, т.е. воплощённого образа автора. Эти ремарки «настраивают» наше восприятие последующего слова на нужную, ироничную «тональность».

Особенным образным потенциалом обладает слово Вампилова в пьесе «Прошлым летом в Чулимске». Здесь мы тоже встретим его двойной смысл: «Кашкина... (...внимательно глядя на Валентину.) Наша кухня делает успехи» [Вампилов, 2011, с. 360] (речь здесь идёт не только о поданной Валентиной яичнице, но и о самой Валентине — в голосе ревливой Кашкиной нередко слышится сарказм).

Голос автора читатель-собеседник слышит в монологе Кашкиной о прошлом Шаманова. Этот монолог представляет собой особым образом организованные «функциональные ремарки» автора, если понимать под таковыми ремарки, «которые определяют «прагматику слова» [цит. по А. Ubersfeld, 1996], т.е. указание, перед каждой репликой, на личность того, кто говорит, что является необходимым условием для понимания диалога...» [Pruner, 2010, с. 17].

Со слов Зинаиды (причём, Кашкина сама передаёт Владимиру чужие слова — Ларисы, их общей знакомой) мы узнаём, почему Шаманов оказался в Чулимске и как он дошёл до полного равнодушия к жизни. Однако, даже спрятавшись за сплетнями двух женщин, именно автор обращает внимание

на условия становления личности Шаманова: «...Лариса, она так сказала: «У него было все, чего ему не хватало – не понимаю». И еще она сказала: «Он бы далеко пошел, если бы не свалил дурака...»; «...Но у тебя ничего не получилось. Суд перенесли, следствие передали другому, но ты, говорят, на этом не успокоился...» [Вампилов, 2011, с. 365)]. В последнем эпизоде образ автора приобретает коммуникативную роль повествователя.

В случае А. Вампилова образ автора как организующий центр воспринимается читателем не только в многозначности слов, преобразённых в пьесах или в речи персонажей, но и в характеристиках мест и событий в произведениях, а также в «ритмизации» диалога. Театровед Мишель Винавер в своей книге «Драматические заметки» (*Écritures dramatiques*) различает два типа пьес, которые он называет «пьесами-машинами» и «пьесами-пейзажами». Термин «пьеса-машина» означает у Винавера «пьесу, система напряжения которой основывается на центральной, единой интриге или на проблеме, нуждающейся в решении, а также сталкивает персонажей, с живущими в них страстями, чувствами, пороками или недостатками, конкретными или менее отчётливыми идеями, в маркированные оппозиции» [Pruner, 2010, p. 39, цит. по М. Vinaver *Écritures dramatiques*, 1993]. По словам ссылающегося на автора «заметок» Мишеля Прюнера, основные характеристики «пьесы-пейзажа», следующие: «действие не находится в центре пьесы, оно множественно и сформировано из соположенных или случайно соотнесённых между собой мгновений. Оно продвигается «непредсказуемым ползанием»». «В этом типе драматургии зрителя побуждают играть активную роль, поскольку он должен сам организовать связи между различными элементами, которые ему предлагаются для просмотра, и непрерывно разрабатывать из них смысл» [Pruner, 2010, с. 40].

Если смотреть на произведения Вампилова с позиции французской терминологии, можно сказать, что драматург предпочитал «пьесы-пейзажи» «пьесам-машинам». Прямое тому доказательство — его драма «Утиная

охота», построенная на видениях-воспоминаниях, объединяющий смысл которых предстоит определить читателю. Лучше всего поддержку ему в этом окажет феноменологический анализ. Хотя в каждой пьесе Вампилова «набор персонажей... всегда жестко соотнесен с классической системой сценических амплуа» [Гушанская, 2000, с. 150], что характерно для «пьес-машин», нельзя не отметить тягу этого автора к изображению случая, многообразие проблем, в равной степени сосредоточенных в центре той или иной его пьесы, а также размытость оппозиций его персонажей, многожды обсуждаемых в советской и современной критике. Трудно назвать, например, Кузакова или Саяпина «противниками» [Греймас, 2004, р. 254-261] Зилова в «греймасовском» смысле, т.е. как классических «актантов-противников». Как мы уже показали при помощи коммуникативного анализа, в эстетике «Утиной охоты» они проявляют себя как определённые стороны главного героя. Официант Дима — и антипод, и альтер эго Зилова. Можно ли кардинально противопоставить Бусыгина, притворившегося внебрачным сыном Сарафанова, самому Сарафанову? Единственная ли проблема неразделённой любви является главной в пьесе «Прошлым летом в Чулимске»? Думается, ответ на эти вопросы будет отрицательным. Проникнутый искренней любовью к наивному музыканту, Бусыгин уже не обманщик и не жулик, а заботливый сын, тогда как помимо любовных драм, на первый план в «списке проблем» пьесы о Валентине выходят и справедливость, и уважение к старшему поколению, и семейная жизнь.

Всё вышеперечисленное даёт нам право полагать, что пьесы Александра Вампилова — это «пьесы-пейзажи», и что они, вопреки идущей от Аристотеля классификации сюжетов, вместо «центростремительного» характера сюжетов приобретают характер «центробежный», «с параллельным развитием нескольких событийных линий» [Сюжет и его функции, дата обращения: 25 июля 2012 г.].

Эстетические особенности произведений драматурга как «пьес-пейзажей» отчётливы и зримы для читателя-собеседника благодаря художественной коммуникации образа автора, проявляемой в них. Движение круга-сцены, освещение и музыка в драме «Утиная охота», типичном «пейзаже», например, заставляют читателя «погрузиться в воспоминания» Виктора Зилова, вместе с ним переживать цепь разрозненных и в то же время связанных между собой событий, и всё это: музыка, свет, темнота, дождь — воплощается в интуитивном «разговоре» автора с читателем. Правомерно предположить, что в драматургии Вампилова и музыка, и освещение — это, в определённом смысле, «след» образа автора. «Светомузыкальное» сопровождение его пьес — часть атмосферы всего происходящего в них, объединяющей самого автора, персонажа и читателя и воплощённой в направляющей ход художественного «диалога» коммуникативной стратегии образа автора.

Приведём пример того, как благодаря этой стратегии «зарождается» атмосфера одного из эпизодов пьесы «Прошлым летом в Чулимске»: «Затемнение. Пауза. Потом — не менее полминуты — нарастающий треск дизеля, дающего Чулимску освещение. Далее — треск дизеля становится ровным, приглушенным. Им сопровождается вся последующая картина... Со двора выходит ПОМИГАЛОВ, садится на скамейку, которая находится в полутьме. Долго ничего не происходит и ничего не слышно, кроме далекого ровного рокота дизеля. Потом с той стороны, где находится дом Хороших, раздается голос Дергачева. Голос Дергачева (напевает). Это было давно, Лет пятнадцать назад, Вез я девушку тройкой почтовой... Помигалов поднимается и уходит во двор. Это было давно, Лет пятнадцать назад. Наверху в окне снова мелькнула тень. Голос Дергачева. Вез я девушку тройкой почтовой...» [Вампилов, 2011, с. 408-409].

Этот эпизод интересен тем, что в нём игра света и тени, художественная коммуникация персонажа и звуковое сопровождение составляют единый

изобразительный приём. Такой приём, будучи воспринимаемым воображением читателя-собеседника, отсылает его не только к образу автора-повествователя, но и к образу автора-художника, автора-музыканта, т.е. к специфическому авторскому комментарию, который воплощает эмоционально-смысловой тон эпизода, тем самым становясь зримым, осязаемым, как его (эпизода) творческий импульс.

Эпизод как изобразительный приём можно рассматривать только в его применении к какому-либо контексту, важно видеть на фоне «чего» он активизирован. В данном случае он органично вписан в эстетическое целостное пьесы: фабульно он появляется непосредственно после того, как Валентина уходит на танцы с Пашкой, и Шаманов бросается на её поиски, причём читателю опять-таки из фабулы известно, что он её не найдёт. Именно учитывая то, что происходит до (Валентина уходит с Пашкой) и после (Валентина возвращается изнасилованной) анализируемого эпизода, можно оценивать его как иносказание [Антипьев, 2012, с. 127] о происходящем вне поля зрения читателя, а именно «образный намёк» на сам факт изнасилования. О чём-то страшном и непоправимом «говорят» затемнение, длительная (с полминуты, затем ещё дольше) тишина, в которой слышен лишь «нарастающий треск дизеля», а также отнюдь неслучайно выбранная драматургом песня Дергачёва. Не только зритель, но и читатель способен «услышать» дизель: впечатление «роката» создаётся при помощи ритмизации рядом стоящих слов и звука «р» — ров-но-го ро-ко-та.

По словам И.И. Плехановой, «...благодаря песне «Это было давно, / Лет пятнадцать назад...»...жива трагически напряжённая любовь Дергачёва и Анны,... — их встреча после плена и лагеря состоялась как раз пятнадцать лет назад...» [Плеханова, 2008, с. 48-49]. Соотнесение значимого для взаимоотношений героев пьесы «срока» со временным периодом, упомянутым в песне, не подлежит сомнению. Однако, на наш взгляд, рассматриваемый нами момент самой пьесы, в который звучит эта самая

песня, делает её роль не такой однозначной. Из музыкального сопровождения она превращается в знаковый авторский комментарий к действию. Обратимся к тексту песни:

Это было давно, лет 15 назад,

Вез я девушку тройкой почтовой.

Голубые глаза, как березка стройна,

И покрыта платочком пуховым.

Долго ехали мы, но казачий разъезд,

Наша тройка, как вкопана, стала.

Кто-то выстрелил вдруг, прямо в девичью грудь

И она, как цветочек увяла.

Перед смертью она рассказала мне все,

Что она из тюрьмы убежала,

«Хоть и насмерть меня, все равно я твоя,

Я свободы давно не видала».

Схоронил я ее под высоким холмом,

Он высок и поросший травой,

А под холмиком тем, красна - девица спит,

Что взяла мои песни с собою [«Это было давно», дата обращения: 23 июля 2012 г.]. Вряд ли эстетическое предназначение такого сюжета состояло в том, чтобы сравнить скромную Валентину, «воплощение невинности и чистоты» [Дашевская, 2000, с. 229] с убитой преступницей. К тому же вряд ли драматург рассчитывал на то, что его читатель будет знать всю эту песню наизусть. Однако неоднократно повторяемые Дергачёвым на протяжении пьесы первые строки песни, безусловно, создают в воображении читателя образ девушки, а значит, и подсознательные ассоциации с Валентиной. На это также указывает в своей книге «Драматург Александр Вампилов: ироничный наблюдатель» (2001) американская исследовательница творчества А. Вампилова Френели Фарбер. «Недосказанность» песни воплощает в эстетике этой драмы образ неминуемого страшного происшествия: «Вез я девушку тройкой почтовой...». Если же всё-таки попытаться провести параллель между сюжетом песни и событиями пьесы, то обнаружится объединяющий два эпизода образ гордой девушки, ощутимый при их восприятии: Ср.: «Хоть и насмерть меня, все равно я твоя, Я свободы давно не видала» / «Строгая, спокойная, она (Валентина — А.Я.) поднимается на веранду...» [Вампилов, 2011, с. 415]. С позиции жизненной, биографической судьбы драматурга, строку песни, в которой говорится о том, что «красна-девица... взяла мои песни с собою», можно считать «пророческой», хотя и инверсированно: Валентина как представительница последней из законченных пьес Вампилова осталась на «театральной земле» хранительницей «песен» — заветов драматурга. Появление в этом эпизоде Помигалова, отца главной героини пьесы «Прошлым летом в Чулимске», также порождает ассоциации с образом Валентины.

Участвуя в художественном диалоге с образом автора, создающего «образные пейзажи» при помощи света, тени и «музыки посёлка», читатель может предсказывать будущее героев пьесы. Ритмичность и музыкальность того же самого произведения Вампилова подчёркивает своеобразная согласованная «гамма» голосов персонажей, взаимодействующих в чайной.

Мы имеем в виду конкретный эпизод, когда читатель слышит два параллельных разговора (Кашкина — Шаманов; Хороших — Дергачёв), при анализе которых выявляется их функция создания «смыслового фона» друг для друга: «Голос Кашкиной. Завтракаем вместе? Шаманов (с досадой). Я непротив, но я... Меня там машина должна ждать. Хороших (Дергачёву, смеясь). Сиди, сиди. Долго-то все равно не высидишь...» [Вампилов, 2011, с. 354]. Если рассматривать последнюю фразу Хороших в контексте пьесы, обнаружится её двойное обращение: к Дергачёву и к Шаманову, причём истинным утверждением эта фраза станет именно во втором случае — в финале пьесы Шаманов, действительно, соберётся ехать на суд, чтобы бороться за справедливость.

Образ автора в драматургии Вампилова является организующим центром не только «звучащих», но и «молчаливых» изобразительных средств. Частотность появления пауз в той или иной его пьесе говорит о их значимости для художественного мира этого автора: «Сарафанов. Нет-нет! Немедленно! Закончить все разом!... На вокзал!... Нина (неожиданно ласково). Не надо, папа. Успокойся. Ты зря так волнуешься... Небольшая пауза. Сарафанов... Что такое?.. Что случилось?.. Володя?.. Ты от меня что-то скрываешь?» [Вампилов, «Старший сын», 2011, с. 183]; «Мальчик. Вы — Зилов? Зилов. Ну и что? Мальчик. Значит вам. Зилов (не сразу) Кто тебя послал... Мальчик. Я не знаю. Меня попросили, я принес... Маленькая пауза.» [Вампилов, «Утиная охота», 2011, с. 191]; «Колесов. Ну что ж. В конце концов, не все же тебе ночевать дома. Небольшая пауза. Таня. Как здесь тихо... Вы здесь один?...» [Вампилов, «Прощание в июне», 2011, с. 78] (выделено нами — А.Я.).

Как в приводимом нами контексте из пьесы «Прошлым летом в Чулимске», так и в только что проиллюстрированных эпизодах паузы и молчание играют свою роль: они заставляют и персонажей, и читателя повременить, чтобы прочувствовать эмоциональную глубину того или иного

дискурса. Они представляют собой тон дискурса, а следовательно, и указывают на образ автора.

По словам Мишеля Прюнера, «паузы — это ещё один способ говорить». Драматург-исследователь упоминает роль паузы в театре А.П. Чехова, и мы считаем необходимым процитировать его здесь не столько из-за того огромного влияния, которое Чехов оказал на Вампилова, сколько из-за некоторой степени «родства» чеховских и вампиловских пауз. Прюнер пишет: «Театр Чехова предлагает многочисленные примеры значимых пауз... Именно они, парадоксально, придают свою драматическую силу его театру: «Должным образом произнесённое действие происходит в тишине, и реплики диалога, помимо тех тирад-поэм, которые их изолируют, создаются, как и в музыке, только для того чтобы заставить вибрировать эту тишину» (курсив Прюнера — А.Я.) [Pruner, 2010, с. 106, цит. по J.-L. Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, 1959]. В случае Вампилова «вибрировать тишину» заставляют не только реплики персонажей, но и сами паузы, «эпицентры» высокой концентрированности внимания или озарения обозначенных нами представителей триединства (автора, персонажа, читателя) («... пауза. Сарафанов. Что случилось?»; «Затемнение. Пауза».).

Обобщая всё вышесказанное, следует отметить, что образ автора в художественном мире Вампилова запечатлён, прежде всего, в его слове. Это слово парадоксально, оно задаёт тон, «играет» смыслами как с персонажами так и с читателем. Слово Александра Вампилова может быть ироничным, произносимое, например, Кашкиной, печальным в устах Сарафанова или философским в простых истинах Валентины. В терминологии Мишеля Винавера, драматические произведения Вампилова — «пьесы-пейзажи», обладающие свойством многогранности сюжета и «соположенности в них разных мгновений». В этом смысле «Утиная охота» — яркий представитель «пьес-пейзажей». Наиболее часто встречающиеся коммуникативные стратегии образа автора в пьесах Вампилова — стратегии повествователя и

авторского комментария. Эти стратегии реализуются благодаря воплощению в произведениях драматурга особых коммуникативных и эстетических средств, а именно функциональных ремарок, введённых в речь персонажей («Прошлым летом в Чулимске»), игры света и тени («Прошлым летом в Чулимске», «Утиная охота»), музыкального сопровождения («Прошлым летом в Чулимске», «Утиная охота»), «перегласовки» реплик («Прошлым летом в Чулимске») и пауз (например, «Старший сын»).

Исходя из анализа вышеозначенных стратегий, мы пришли к выводу о том, что предназначение воплощаемого ими автора состоит в создании атмосферы дискурсов в каждой из четырёх пьес. Елена Гушанская в «очерке творчества» Вампилова так высказывается о «поведении» образа автора в пьесе «Старший сын»: «Авторская воля здесь замаскирована до такой степени, что кажется, будто она отсутствует вообще, что автор просто следует событиям этого насыщенного дня...» [Гушанская, 1990, с. 135]. Действительно, у Вампилова образ автора не вмешивается в жизнь персонажей, что, в основном, характерно для любых других драматургических произведений и их создателей. Однако «лик» драматурга явственен в «тональности» разговоров героев исследуемого автора и в том, что их окружает физически. Последнее придаёт оригинальность художественному alter ego Вампилова. Сознание автора в его произведениях выражается не только «через построение сюжета и композицию пьесы» или «через речи действующих лиц» [Корман, 1972, с. 88-98], но и через семантику звукового и светового сопровождения действия.

В пьесах Александра Вампилова именно образ автора как главный импульс эстетического воздействия создаёт все условия для успешного художественного диалога с читателем. Феноменологический и коммуникативный анализ способствуют развитию у читателя способности «усвоения» этого импульса, а следовательно, и способности продуктивного участия в со-творении художественного произведения.

2.7. Литературная критика как дискурс для художественной коммуникации (русский драматург Александр Вампилов об американском писателе О. Генри)

Нарратологический подход к проявлениям голоса автора в произведении является комплексным. Он призван выявлять его особенности как в «нарративных», так и в «описательных» текстах, в уже указанной нами терминологии Вольфа Шмида. В связи с этим, говоря о специфике образа автора в творчестве А. Вампилова, обратимся к критическому эссе творца, посвящённому столетию со дня рождения американского новеллиста О. Генри и написанному, соответственно, в 1962 г. Это литературное эссе о писателе, чьи взгляды на человека, истину и справедливость Вампилов явно разделял, драматург писал заинтересованно и эмоционально.

Такая заинтересованность оправдывается ещё и сходством идей, лежащих в основе творчества советского драматурга и американского писателя. Как было уже сказано нами ранее, Александр Вампилов — один из тех авторов, кто ставит в центр своих произведений случай и его влияние на человека. Эстетика абсурда и случайностей позволяют драматургу создавать особенный художественный мир, в котором истина безжалостнее лжи, и личность постоянно находится в «пороговом» состоянии перед выбором или соблазном. Сущность человека раскрывается в его поведении при нелепом, иногда почти мифическом стечении обстоятельств.

В основе многочисленных новелл О. Генри или Уильяма Сидни Портера — парадокс, что характерно и для «сюжетов рассказов Вампилова» [Кузнецова, 2000, с. 200]. Сам жанр короткого рассказа, который писатель развивал под влиянием своего предшественника, Томаса Бэйли Олдрича (1836-1907), О. Генри называл «новеллой», что означает «случай, происшествие». Как и герои Вампилова, его герои — неординарные личности, проявляющие себя с неожиданной стороны в предлагаемых и порой абсурдных обстоятельствах.

Привлекает внимание сходство исторического контекста произведений обоих авторов. В начале 70-х годов XX века самые разные молодые люди, оставляя родные места, в которых их предки жили столетиями, приезжают из далёких уголков Сибири в её центр, Иркутск, и в только зарождавшиеся города, чтобы строить новую во всех смыслах жизнь. Это время создания стройотрядов, в которых работают студенты с их надеждой на новое, обязательно прекрасное будущее — уверенные, смелые, начитанные и, несомненно, творческие личности. Думается, они не уступают в смелости молодым авантюристам-американцам 19-20 веков, массово устремлявшимся в новые места для того, чтобы добиться успеха и разбогатеть. На наш взгляд, именно во времена поисков, подвигов, пассионарного движения людей обостряются вопросы сохраняемых и разрушаемых «старых» и «новых» ценностей, проблемы беззакония и проблемы справедливости.

Герои этих авторов создавались по образу и подобию характеров, которые они каждый в свое время, наблюдали. В то же время О. Генри, по словам Валентина Вербицкого, настороженно относился к понятию «тип», поскольку его интересовала «личность» [О. Генри, 2006, Т.1, Вербицкий, с. 55].

Валентин Вербицкий в своей критической статье «Тайны О. Генри» указывает на создание в 1954 году в России двухтомного издания новелл О. Генри в «хороших переводах» [О. Генри, 2006, Вербицкий, с. 65]. Обращая внимание на год издания этой книги, мы предполагаем, что она вполне могла попасть в руки Вампилова, во второй половине 50-х — подающего большие надежды студента историко-филологического факультета Иркутского государственного университета. В 60-е годы, когда возможности господствующего в литературе социалистического реализма были практически истощены, молодые писатели активно искали новые способы выражения мысли, соответствующие потребностям этого переломного времени, перенимая творческие приёмы зарубежных коллег. Так,

«мифопоэтика» Валентина Распутина, о котором идёт речь в предыдущей главе этой диссертации, «подвигает исследователей его творчества сравнивать его с У. Фолкнером и Г. Маркесом» [Смирнов В.С., дата обращения: 10 августа 2012 г.]. Влияние Габриэля Гарсии Маркеса на Распутина ощущается при чтении повести последнего «Прощание с Матёрой», чья образная структура, связывающая воедино человека и природу, близка образам, воплощённым в творчестве колумбийца. Ср.: «К концу января море становилось беспокойным, приносило к поселку груды мусора, и через несколько недель всем передавалось его дурное настроение...» [Маркес, «Море исчезающих времён», 2004] / Догасал день, и догасала, благодарствуя, жизнь округ: звуки и краски сливались в одно благодное дремотное качание, которое то возникало сильнее, то умиралось; и чувства человеческие в лад ему тоже сходились в одно зыбкое, ничего не выделяющее ответствие... [Распутин, «Прощание с Матёрой», 2007]. Александр Вампилов явно видел в тонком юморе и «смехе сквозь слезы» О. Генри подходящую форму для художественного выражения всеобщей неустроенности и нестабильности, столь типичной для любой эпохи перемен.

Именно в это время, когда Вампилову и другим филологам чувство вкуса прививается мэтрами-профессорами (например, Н.С. Тендитник), когда будущими писателями жадно поглощается ставшая доступной иностранная художественная литература, и начинается сближение двух столь разных и столь похожих авторов. Наше предположение об их состоявшемся близком «знакомстве», равно как и о тесной прямой или опосредованной связи российского драматурга с зарубежными коллегами-предшественниками, подтверждается замечаниями некоторых критиков-вампиловедов.

Например, об этом было сказано в работе Е.М. Гушанской «Вампилов. Очерк творчества»: «О'Генри для иркутских литераторов был лицом неслучайным, им увлекались не меньше, чем Хемингуэем и Ремарком... В

ранней своей прозе А. Вампилов действительно наследует поэтику сюжетного парадокса О'Генри. Но подражателем О'Генри его не назовешь: он применяет формы поэтики О'Генри к живому современному материалу в собственных индивидуальных целях» [Гушанская, 1990, с. 67].

Французские исследовательницы творчества Александра Вампилова Мари-Кристин Отан-Матьё и Лили Дени в одной из серий периодического издания «Тетради», целиком посвящённой ему, ссылаясь на интересующее нас эссе, отмечают: «Вампилов ценит в американском юмористе О'Генри отвращение к обману, несправедливости, глупости...» [Vampilov Alexandre, Les Cahiers n03, 1996, с. 10]. О поэтико-эстетическом «родстве» американского писателя и российского драматурга говорит в статье «Вампилов и традиции зарубежной литературы XIX-XX века» Н.М. Кузнецова: «Юмор Вампилова – автора рассказов «Стечение обстоятельств», «Железнодорожная интермедия», «На скамейке» и других, так же, как у О. Генри, имеет привкус горечи... А обстоятельства в рассказе «Железнодорожная интермедия» напоминают один из лучших рассказов О. Генри – «Последний лист»... Даже образы стариков – художника Бермана («Последний лист») и контролера Ивана Карповича («Железнодорожная интермедия») – очень похожи по своей сути. И тот и другой дарят веру в жизнь, в добро как высшую справедливость, тем самым поднимаясь над собственной сущностью...» [Кузнецова, 2000, с. 200]. Критик указывает и на интерес Вампилова к парадоксальности сюжетов, свойственной О. Генри: «Вероятно, опираясь на типологические особенности развязки в новеллах О. Генри, Вампилов также подчеркивает в развязке нечто алогичное в поведении человека, нечто такое, что свидетельствует об изменениях, происходящих в его душе. Таковы рассказы «Сумочка к ребру», «Месяц в деревне или Гибель одного лирика», «Финский нож и персидская сирень» и других. Не меньшей парадоксальностью, вполне в духе О. Генри, отличаются и финалы вампиловских пьес» [Кузнецова, 2000, с. 201].

В целом мы согласны с положениями анализа как творчества, так и творческих взаимоотношений двух авторов, высказанными российскими и зарубежными исследовательницами-вампиловедами. Хотя, на наш взгляд, в систему образов «стариков, дарящих веру в добро», стоило бы вписать ещё и образ Николая Николаевича Смирнова из рассказа Вампилова «Последняя просьба», наиболее близкий, как нам кажется, фигуре художника Бермана. Умирая, этот герой Вампилова испытывает единственное желание — помирить поссорившихся влюблённых и, подобно Берману, ценою собственной жизни излечившему смертельно больную девушку, видит в добре, жизни и любви нечто гораздо большее и более могущественное, чем смерть. Как и в пьесах, в своих рассказах Вампилов входит в мир «другого», проникает в суть его характера и представляет «другого» читателю таким, каков он есть. Так в своём творчестве поступает и О. Генри.

Хотелось бы особо подчеркнуть следующее: действительно, иногда «Вампилов в своём творчестве неосознанно «применяет» образы, встречающиеся у американского новеллиста, однако при этом они трансформируются» [Yazeva, 2013]. Тогда как нарративный уровень новеллы О. Генри «Плюшевый котёнок» в очередной раз выявляет вечную истину о победе духовного над материальным, художественный мир этого произведения воплощает эту истину тонко и оригинально. Так, превращаясь из ценного подарка в «удивленную и смешную, потерявшую глаз-пуговку» [О. Генри, 2006, Т.1, с. 156] игрушку, плюшевый котенок в рассказе становится образом «преходящего», «материального», «нестоящего», в противоположность живой, «алой, многообещающей» розе жакемино, оказавшейся с ним не только в одной коробке, но и в единой «образной паре» [О. Генри, 2006, Т.1, с. 157].

В пьесе Вампилова «Утиная охота», написанной спустя 61 год после выхода в свет рассказа О. Генри, мы также встречаем образ «плюшевого кота». Однако здесь игрушка становится, как мы уже говорили, символом

«искусственности», перевоплощением «живого в неживое» и приобретает иные эстетические характеристики. В пьесе Вампилова плюшевый кот — это тоже подарок, но, на этот раз, от разочарованной в любви и надевшей маску хитрой соблазнительницы девушки. Героиня пьесы, Вера, вручая подарок своему любовнику, Зилову, произносит следующие реплики: «...Поздравляю вас с новосельем. Вот... (Протягивает Зилову большой пакет)... Представьте, я дала ему имя... Я назвала его аликом» [Вампилов, 2011, с. 209]. Учитывая тот факт, что этим же самым типизирующим словом «Алик» Вера называет всех понравившихся ей мужчин, разницы между которыми она не видит, можно обнаружить связь образа плюшевого кота с образами «типичного» и «обезличенного». Кроме того, образ неживого, немого кота в эстетике пьесы тесно связан с образом потери традиции. Ведь при переезде именно кошку по древнерусскому обычаю первую пускали в новый дом, чтобы задобрить домового. Вера же приносит Зилову в качестве подарка на новоселье неживого, игрушечного кота, который наряду с подаренным «друзьями» орудием убийства, создаёт ассоциации с «началом конца» осложнившихся отношений Зиловых.

Очевидно, здесь имеет место не буквальное заимствование Вампиловым образа у О. Генри. Здесь, скорее всего, имеет место «психологическая интертекстуальность», если развить термин Ю. Кристевой [Косиков, 2008, с. 8]: образ откладывается в подсознании драматурга при чтении рассказа и трансформируется в соответствии с законами уже его художественного мира. Отметим, попутно, что в новелле О. Генри ситуация с предложением денег и гордым отказом (главный герой и влюбленная пара) вариативно повторяется в пьесе Вампилова «Двадцать минут с ангелом», хотя и зеркально её отражая. В пьесе главные герои нуждаются в деньгах и кричат в открытое окно старой гостиницы: «Граждане, дайте сто рублей». Находится тот самый человек, «ангел», который эти деньги им предлагает. Такая помощь кажется героям подозрительной, они связывают «ангела» и пытаются выяснить, почему он решил просто так отдать эту сумму [Вампилов, 2011, с. 315-340]. Из всего

вышесказанного становится очевидным, что творчество Вампилова роднит с творчеством О. Генри не только поэтика, но и, в определённой мере, эстетика, «воображаемый мир» [У. Эко, 2007, с. 379].

Таким образом, литературное эссе Александра Вампилова об О. Генри представляет для нас интерес как «место встречи» двух образов автора, порождаемых сближением эстетических идей русского драматурга и американского писателя, а также, в связи с этой особенностью, как особый дискурс для сотворчества читателя и драматурга, выступающего в роли эссеиста.

Мы предлагаем провести, для начала, коммуникативный и феноменологический анализ литературного эссе, предполагающий, в данном случае, активное восприятие стиля и эстетики автора сквозь призму его эстетических взглядов. Обратим внимание на то, о чём именно «говорит» образ автора в упомянутом литературном эссе: «Враг лжи, несправедливости, тупости, в литературе он <О. Генри> видел «средство добыть хотя бы крупинцы правды»» [Вампилов, 2011, с. 733]. С нашей точки зрения, это определение О. Генри, высказанное Вампиловым, напрямую отсылает нас к характерной для драматурга антиномии «откровенности» и «лицедейства». Образ американского писателя, благодаря говорящему о нём российскому драматургу, воплощается, одновременно как элемент и «антиэлемент» выявленного нами образного конфликта.

Другой аспект проявления «я» драматурга можно обнаружить в критических замечаниях относительно основы сюжетов О. Генри. Если учесть, что в центре внимания Александра Вампилова - творца, как уже было сказано, всегда случай, стечение обстоятельств (так даже был назван первый сборник его произведений), то неудивительно, что та же самая эстетическая идея «невероятных случайностей» пронизывает размышления Вампилова-эссеиста о творчестве О. Генри: «Пружина его рассказа – парадокс. Парадокс – повествование в диалоге, в действии. Парадокс – как точное средство

мышления, как самое яркое и краткое выражение сущности нормального, обычного. Но парадоксы не падают с неба. Их надо видеть на земле. И для этого у него был талант. В современном ему обществе истина была запрятана так глубоко и порой появлялась на поверхности таким неожиданным образом, что разглядеть ее дано было не каждому» [Вампилов, 2011, с. 734] (выделено нами — А.Я.).

Эссе Вампилова порождает впечатление творческой связи между драматургом и писателем, раскрывая внутренний мир эссеиста-творца. В первую очередь это происходит благодаря используемым в нём стилистическим средствам. В эссе есть и оксюморонные наречия (Смешно и печально) [Там же, с. 733], и метафоры (Его рассказы – золотые россыпи юмористики) [Там же, с. 734]. Они создают особое впечатление и об объекте, и об авторе эссе: читатель-собеседник ощущает не только собственное восхищение создателем «Персигов» или «Дорог судьбы», но и пристальное внимание и уважение, с которыми образ автора относится к писателю. Кроме того, язык эссе неизменно ведёт нас к образу «парадокса» (стечения обстоятельств), а также к образу «золотого слова» (косвенно — к образу «естественности», «правды»), характерных и для эстетики обоих авторов.

Для того чтобы лучше подчеркнуть специфику литературного эссе, написанного художником о художнике, для контраста приведём выдержки из биографической справки об О. Генри российского переводчика и исследователя американской литературы Инны Михайловны Левидовой. Хотя жанр «биографическая справка» отличается от жанра «литературное эссе», тем не менее, оба они призваны познакомить читателя с характерными чертами творчества того или иного автора, так что мы можем считать данный выбор релевантным для нарратологического анализа.

Мы полагаем, что разница между ними не только в форме, в чём же ещё, поясним на конкретных примерах. Оба, И.М. Левидова и А.В. Вампилов, в своих критических работах говорят о том, что иногда О. Генри писал «на

потребу» следящих за модой редакторов. Проанализируем их высказывания: Левидова: «В более слабых новеллах О. Г., -- а он написал немало и таких, часто идя на поводу у заказчиков-редакторов, -- ощутимо стремление к развлекательности в ущерб художественной правде. Однако лучшие его произведения отличаются подлинной любовью к "маленькому американцу", представляя калейдоскопически красочную, мозаичную эпопею амер. жизни.» [О. Генри. Био-библиографич. указатель, сост. И.М. Левидова, М., 1960, цит. по Краткая литературная энциклопедия, 1968, стб. 384-386]; Вампилов: «Иногда он, забывая о Сопи, писал румяные рождественские рассказы. Этого требовал стоящий у его писательского стола наглый редактор времен возрастающего благополучия Америки. Но весной бродяга Сопи опять появился в Мэдисон-сквере, и О. Генри снова встречался со своим приятелем, которого любил и за которого всегда готов был заступиться» [Вампилов, 2011, с. 733].

Как видно из этих примеров, одна и та же информация предстаёт перед нами с «разных ракурсов». Замечания И. Левидовой, хотя и не лишены ярких эпитетов, представляют собой взгляд со стороны и создают в воображении читающего справку образ О. Генри, вписывающийся, в первую очередь, в историко-литературный контекст. Этому способствуют, в том числе, и характерные признаки жанра библиографической справки: пассивные конструкции («ощутимо стремление...»), сокращения (О.Г.) и т.д. Об объективности и некоторой отстранённости высказываний критика говорит и словосочетание «более слабые рассказы», и пассивная конструкция «ощутимо стремление...», тогда как мысль Левидовой о «любви» писателя «к «маленькому американцу»» отсылает к проблеме «маленького человека» в художественной мировой и, в частности, русской литературе. Если анализировать высказывания А. Вампилова, то можно прийти к выводу, что они воплощают взгляд «изнутри», из художественного мира самого американского писателя. Историко-литературный контекст упоминается и драматургом, однако у Вампилова он отодвинут на второй план.

В своей работе «Удовольствие от текста» Ролан Барт отмечал, что порой литературный текст «находится вне удовольствия и вне критики...: «вы не можете ничего сказать «о» подобном тексте, вы можете говорить только «изнутри» него самого, на его собственный лад...» [Барт, 1994, с. 478].

На наш взгляд, нечто подобное можно сказать и о литературном эссе драматурга Вампилова. Образ автора, создаваемый его высказываниями, имеет два лика. Первый его лик — это лик О. Генри, талантливого правдолюбца, второй — лик самого эссеиста, «растворившегося» в исследуемых им произведениях. В случае Вампилова автор эссе «в нём» говорит «на языке О. Генри», обращается к читателю его словами. Это можно заметить и в его суждении о «слабых» рассказах писателя, объединяющем оба авторских стиля, склонных к метафоризации и ёмким выражениям (рассказы «румяные, рождественские», их «требуется наглый редактор»); и в явном обращении к читателю: «Вы помните: «...Желтый лист упал на колени Сопи...»»; «Помните Сопи, человека без крыши, без денег, без идеалов...» [Вампилов, 2011, с. 733]. Кроме того, драматург приводит целый абзац из рассказа О. Генри «Сила привычки», явно близкий его взглядам: ведь и сам Вампилов всю свою короткую жизнь стремился отстоять свое право на свободное творчество: «Когда мы обращались к классикам, зоилы с радостью изобличали нас в плагиате. Когда мы пытались изобразить действительность, они упрекали нас в подражании Генри Джорджу, Джорджу Вашингтону, Вашингтону Ирвингу и Ирвингу Бачеллеру...» [Вампилов, 2011, с. 734] — почти в унисон говорят нам оба творца. Такое частое цитирование объекта своего исследования — не попытка «неумелого критика» заполнить и без того небольшое, двухстраничное эссе. Это — голос в голосе, это ещё и своё собственное обращение к образу читателя, к тому же, с искренними переживаниями.

Последняя из представленных цитат выбрана Вампиловым неслучайно. Противопоставление «мы — они» очень важно для него, как, весьма

вероятно, для любого советского человека в 60-е годы XX века. Для тонко воспринимающего жизнь драматурга «мы» и «они» — это не просто противопоставление творца и продающего его творчество редактора. «Они» — это еще и власть предрешающие, с опаской относящиеся к новому поколению молодых талантливых авторов, борющихся за свободу и справедливость.

Анализ литературного эссе Александра Вампилова «О. Генри», а также его сопоставление с одноимённой библиографической справкой литературоведа Инны Левидовой подтверждают специфику исследуемого типа дискурса. Постоянное участие читателя в художественной коммуникации выявляет присутствие в эссе двух авторов. Стиль Вампилова раскрывает для читателя образ самого драматурга, тогда как критические замечания, высказанные им, порождают образ писателя О. Генри. При сравнении работ Вампилова и Левидовой становится очевидным преимущество рассматриваемого литературного эссе в его стратегических возможностях стать дискурсом для плодотворной художественной коммуникации. Факт существования особенного диалогического пространства, возникающего в процессе чтения адресатом критической статьи творческой личности, видится нам неоспоримым. В этом диалоге автора-творца-эссеиста и читателя стимулируется обмен мнениями участников не только об объекте критики, но и, в конечном счёте, друг о друге.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Две эстетики: эволюция или перекрёсток?

Распутин и Вампилов... Критикам и коллегам этих двух авторов давно известно, что, даже окончив один и тот же университет, проработав в редакции одной и той же газеты и будучи в одном и том же окружении, они оставались разными, и их творчество трудно объединить в единый эстетический «пласт», характерный для их времени. Литературовед О.А. Дашевская в статье «Пространство в произведениях Вампилова» пишет о том, что «у Вампилова снята оппозиция города и деревни, характерная для литературы 60-70-х годов. (В. Шукшин, В. Распутин, Н. Рубцов). Героям равно внятен и «город без окраин» (название раннего очерка), и село, и новостройка...» [Дашевская, 2000, с. 226].

Если сравнивать тематику сюжетов писателя и драматурга, можно прийти к выводу о том, что Распутин — это «живописец деревенской жизни», а Вампилов — «городской». Однако в художественном пространстве их произведений герои этих авторов могли бы «пересечься», например, когда Тамара Ивановна, героиня повести Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана», переехала из деревни в город, или когда жители Матёры оказались в новом посёлке, о чём читатель узнаёт из его же повести «Пожар», или когда Шаманов в пьесе Вампилова «Прошлым летом в Чулимске» сбежал от несправедливости в таёжный райцентр.

На наш взгляд, два творца, находящиеся в едином историческом «хронотопе», и одинаково чуткие к нему, не могут быть абсолютными

противоположностями в творчестве. Можно ли обнаружить в художественных мирах Валентина Распутина и Александра Вампилова этико-эстетические и нравственно-философские «перекрёстки»? Существует ли некая «образная эволюция», характерная для обоих авторов, и если она есть, то правомерно ли говорить о пересечении двух развивающихся образных структур?

В настоящей главе диссертации мы попытаемся ответить на эти вопросы с позиций феноменологического и коммуникативного анализа. Эти виды анализа позволят нам выделить различающиеся и, возможно, схожие черты эстетик писателя и драматурга. При этом мы будем руководствоваться, в первую очередь, художественным восприятием их произведений и лишь во вторую — вписывая эти произведения в исторический и философский контексты. Для этого мы выделим несколько образов, образных структур и отображённых идей, встречающихся в творчестве как Распутина, так и Вампилова и рассмотрим коммуникативные способы их воплощения, а также особенности их эстетического влияния на читателя. Опираясь мы будем на те результаты феноменологического анализа, которые мы получили и охарактеризовали в предыдущих двух главах диссертации.

3.1. Типология идей, мотивов и образных структур Валентина Распутина и Александра Вампилова в едином ракурсе исследования

Прежде всего, важно разграничить типы художественной коммуникации или иносказания у каждого автора. Основа художественного дискурса у В. Распутина, прежде всего, — тема испытания смертью. Повествователь говорит о гибели острова «Матёра», но погибают родственные связи, привязанность к родной земле, сам человек. «Ночью старуха умерла», — так заканчивается фабула «Последнего срока». «Внутреннее» говорит о другом: умирает не Анна, но её дети, неспособные понять, что такое род, семья, ценность близкого человека. «Умирают» соседи Кузьмы и Марии, забывая о

взаимопомощи, любви, милосердия, из чего, по Распутину, и должен слагаться человек. Умирает не Настёна, но Гуськов, отрёкшийся от своих истоков, во имя своего физического спасения. Смерть матери, истока, родного дома человека — это духовная смерть самого человека. Таков метафорический подтекст произведений Распутина, связанный с его индивидуальным видением мира.

Индивидуально-авторский способ порождения смысла в художественном мире Валентина Распутина — это также образы природы. Туман, дождь, снег, река, огонь — они сопровождают мысли и чувства героев и являются знаковыми для читателя-собеседника.

Авторская художественная коммуникация в пьесах Вампилова построена на парадоксах. Благодаря ей обратной стороной поворачиваются основные жизненные категории, а центральные герои пьес находятся «вне» этих категорий. Для того чтобы воплотить в своём художественном пространстве образ «человека» без прикрас, показать, что он на самом деле собой представляет, драматург коммуникативно подчёркивает относительность давно устоявшихся биологических и социальных ограничителей: смерти, родства, закона, традиции, материальной обеспеченности и т.д.

Обратимся теперь к общим для художественных миров мотивам, идеям и образам Распутина и Вампилова. Наиболее примечательна для поставленной задачи идея порядка. Феноменологический анализ её проявления в повести «Прощание с Матёрой» показал тесную эстетическую и философскую связь образа порядка с образами тепла, уюта, уверенности, защищённости, но также и с мотивами гармонии, закономерности, порядка вещей. Художественная коммуникация образа автора не только в этой, но и в трёх других главных повестях Распутина вызывает соответствующие ассоциации с «порядком» и «закономерностью бытия» у читателя: «Надо было привести душу в порядок, настроить на один лад и уж тогда двигаться дальше» [Распутин, «Живи и помни», 2007, т. 3, с. 210; Rasputin, 1992; Raspoutine,

1990]; «Ребятишки, все четверо, выстроились возле русской печи строго по порядку — один на голову ниже другого» [Распутин, «Деньги для Марии», 2007, т. 1, с. 17; Raspoutine, 1979]; «Старуха понимала, что Таньчора может приехать только сегодня, что это последний срок, который ей отпущен, а с завтрашним днём ей будет уже не по пути, он пойдёт совсем в другую сторону» [Распутин, «Последний срок», 2007, т. 2, с. 146].

В рассматриваемых контекстах мы можем наблюдать выражение достаточно стойкой писательской концепции: понятие порядка наделяется автором положительной коннотацией, имеет значение «как заведено», «как положено».

Тем не менее, эстетическая неопределённость — неотъемлемое свойство образа в любом художественном произведении, и она заставляет читателей воздерживаться от чётких и окончательных формулировок. В данном случае, применение известного с античных времён принципа эпохе будет небесполезным. Обратимся ещё раз к следующему контексту повести «Прощание с Матёрой»: «У нас пятью пять – двадцать пять» [Распутин, 2007, с. 192]. Нетленная «формула» пожогщиков, произнесённая в ситуации «борьбы с царским лиственем», порождающая ассоциации с «законом», «уставом» и проанализированная нами в настоящей работе, вносит в авторскую концепцию порядка «свои коррективы». Порядок здесь ассоциируется с той «истиной», которой пользуются в своих интересах. В этой связи выбор дефиниции «как заведено» при пояснении понятия «порядка» для Валентина Распутина, видится нам удачным. Если подходить к слову «заведено» с феноменологической точки зрения, видя в нём феномен «заведённого», т.е. его первейшую смысловую основу, мы получаем ассоциации с «двойным» порядком: «заведённым» традицией и «заведённым» как механизм, не естественным, а только «выгодным».

Идея «порядка» воплощается и в эстетике Александра Вампилова. Художественный мир «Утиной охоты» трижды выявляет важное для

драматурга нравственно-философское понятие традиции, искажённое тем «вакуумом», ощущаемым персонажами и читателем, который драматург создаёт вокруг своего «собеседника». Когда гости собираются за столом в квартире Зиловых, готовые праздновать новоселье, оказывается, что никто не знает, как «по традиции» нужно его отмечать. Виктор Зилов глух к традиции прощания с умирающим родителем, а его «друзья», смеясь над ритуалом похорон, на деле не знают, что делать на поминках.

Эта коммуникативно и эстетически воплощённая идея, тесно связанная с идеями потери связи поколений и беспорядка, позволяет нам обнаружить общность творчества драматурга с творчеством Распутина. То, как безжалостно и «не допуская до сердца» «обрубает» цепь поколений главный герой «Утиной охоты», не веря телеграмме отца или убивая своего ещё не родившегося ребёнка равнодушием к нему, сопоставимо по эмоциональному воздействию с уничтожением царского листовня или осквернением кладбища «пожогщиками» в «Прощании с Матёрой».

Если и появляется в художественном мире Вампилова намёк на порядок, традицию, преемственность, то этот самый порядок или уклад тут же разрушается. Примерами могут послужить «нарушение порядка» Колесовым («Прощание в июне»), постоянно вступающим в конфликты то с милицией, то с ректором, жизнь семьи Сарафановых («Старший сын»), в которой «чужие стали родными», по словам Дашевской [Дашевская, 2000, с. 229], а родные отдаляются от отца, тунеядство Зилова («Утиная охота»), упомянутое выше его же отношение к отцу и будущему сыну или сложные взаимоотношения Хороших, Дергачёва и Пашки («Прошлым летом в Чулимске»).

В основном, в четырёх пьесах Вампилова порядок приобретает негативную окраску: он практически всегда косный, консервативный, мешающий развитию. В нём действительно есть иногда что-то от «порядка» или, вернее сказать, «закона» распутинских «пожогщиков». «Порядок» по

Вампилову — «рамки», ограничивающие творческое начало в человеке или его способность совершить поступок. Проанализируем, например, как идея порядка воплощается в пьесе «Прощание в июне», благодаря репликам Колесова, Милиционера и Репникова: «Милиционер. Дебош в гостинице. Ваш студент ворвался в номер артистки Голошубовой... Колесов. В номер я постучался. Милиционер. Ворвался и произвел там дебош. Колесов. Я пригласил Голошубову на свадьбу, и она согласилась...» [Вампилов, 2011, с. 58]; «Репников. ... Одним словом, он вздорный, нахальный, безответственный человек, и Татьяна не должна с ним встречаться!...» [Там же. С. 74]; «Репников. Я не хочу ссор. Я хочу мира и согласия...» [Там же, с. 76] (выделено нами — А.Я.). В диалоге Колесова и милиционера читатель интуитивно ощущает парадокс: «страж порядка» вызывает гораздо меньшие симпатии, чем «нарушитель». В ответ на обвинения милиционера главный герой пьесы отвечает только правду, пусть и не всю, обвинитель же переводит её на язык «юридической истины».

Милиционер выражается исключительно штампами, кстати, совсем «на манер» матёринского председателя сельсовета Воронцова. Такие слова, как «дебош» или «безответственный», «мир», «согласие», произнесённые начальством в пьесе Вампилова порождают ассоциации с беспорядком или порядком. В любом другом дискурсе фразы милиционера и ректора нашли бы в читателе поддержку. Реплики правдивы — нельзя производить дебош, нельзя дружить с хулиганами. Однако в художественном мире Александра Вампилова, а в частности, «на фоне» искренности и энергии Колесова, утверждения упомянутых героев вызывают неприятие у воспринимающего пьесу читателя-собеседника.

В критической статье Н.П. Антипьева «Парадокс Виктора Зилова» высказана очень важная мысль: «...вглядываясь в театр Вампилова, открываешь его парадоксальное свойство. В этом театре есть герои, грех от которых отводят другие персонажи. Какая-либо отрицательная черта одного

героя «отнимается» другим...» [Антипьев, 1984, с. 42]. Можно сказать, что хулиганство Колесова «оправдывается» ограниченной, «сухой», даже мнимой, в случае Репникова, законопослушностью (ректор в пьесе предлагает диплом Колесову, стремящемуся достичь успеха в науке за то, чтобы он не встречался с его дочерью). Итак, исследуя два противоположных способа воплощения идеи «порядка» в эстетиках Распутина и Вампилова, мы обнаружили первый «перекрёсток». Это имеющая схожие характеристики идея «порядка-ограничителя», в первом случае, ограничителя взаимопонимания (образ пожогщиков), во втором — творчества и смелой деятельности (имеется в виду стремление Колесова к научным подвигам или хулиганство, источником которому послужила его молодость и энергия). Отметим, что мы здесь не приравниваем нравственно-философские взгляды Распутина таковым Вампилова. Речь идёт о сближении, мимолётном «пересечении» коммуникативных основ и образов, обусловленных, вероятно, одним историческим временем бытия двух авторов.

Выделяя общность и различие идей порядка и беспорядка в двух эстетиках, мы затронули оппозицию «правда — (юридическая) истина». Компоненты этой оппозиции не чужды этике как писателя, так и драматурга. У Вампилова такие понятия меняются местами: закон или истинное положение вещей часто ранит героев больше, чем ложь, они становятся «правдами», многочисленными «острыми стрелами», в противовес «вечным истинам» — любви, дружбе, жизни и смерти. Н.П. Антипьев в своей работе «Странные герои, или Правда лжи и ложь правды в театре Александра Вампилова» пишет о пьесе драматурга «Старший сын»: «... «Все люди – братья». Позднее эта мысль будет раскрыта и подтверждена. Причём подтверждение достаточно парадоксальное, похожее на ложь. «Я вас люблю, потому вы мои дети». С точки зрения слова и логики – доказательство Сарафанова не является доказательством. А с точки зрения образа – это не правда, но истина (выделено нами — А.Я.). Кажется, только Кудимов и Сильва выпадают из этой закономерности. Они, кстати, горой стоят за «правду» против лжи. А

Кудимов и живёт «по правде», разоблачая лжецов» [Антипьев, 2004, с. 44-49].

Действительно, читателю-собеседнику, общающемуся с Вампиловым на языке образов, от «правды» одних героев становится не по себе, а от истины других — светло и легко. Правду говорят и Кудимов, и Хороших, и Галина, но их правда порой причиняет боль, их художественная коммуникация возводит откровенность в «ранг» бессердечности (по крайней мере, так она воспринимается теми, кому они говорят эту правду, и, в конце концов, это ощущение не ускользает и от читателя). Образ автора же претворяет в жизнь свою истину, вкладывая её в уста Сарафанова или Валентины. Об этой истине не однажды говорили критики, она многогранна, но основа её, как нам кажется, — вечная вера в человека и человечность.

Если обратиться к эстетике и философской концепции Валентина Распутина, можно проследить зарождение и развитие в них похожей идеи. Истина о нравственности, любви и добре непреложна в устах старожилов Матёры, в основном, женщин. Она помогает материнцам в тяжёлые времена. Помогает ли кому-либо правда Люси, героини повести «Последний срок», порицающей своего брата Михаила за то, что он плохо ухаживает за матерью или правда одноклассника главного героя рассказа «Уроки французского», «доносящего» на товарища учительнице? Думается, эта правда ранит ничуть не меньше правды Хороших, напоминающей Пашке о том, что он «крапивник» или Галины, признающей Зилу в том, что у неё есть поклонник, когда главный герой «Утиной охоты», пусть и «алик из аликов», узнаёт о смерти отца. Художественная коммуникация названных персонажей повести и рассказа Распутина позволяет почувствовать присутствие в его произведениях мотива этой «странной правды». Таким образом, мы можем сказать, что найден второй «перекрёсток».

Если проблема истины характерна как для прозаика, так и для драматурга, то проблему испытания смертью, эстетически воплощённую в повестях

Распутина, трудно соотнести с мироощущением Александра Вампилова. В его произведениях, где по замечанию Н.С. Тендитник, «упор сделан на случай, происшествие, пустяк...» [Тендитник, 1997, с. 73], герои чаще всего проходят испытание самой жизнью.

Образ тумана в эстетике Вампилова не похож на подобный образ, воплощённый Распутиным. «Правящие в какую-то пустоту» герои «Прощания с Матёрой» пытаются безуспешно прорваться сквозь туман, отгородивший их от рода, и обычаев; Зилов же, напротив, стремится уйти в туман, к первозданной природе, туда, где жизнь только зарождается, где она — как чистая страница, на которой ни «Кушаки», ни «Саяпины» ещё не написали ни строчки из своих «законов». Всё это читателю становится ясно из коммуникативных особенностей героя, столько раз упоминающего охоту, на которой он, кстати, никогда не убивает, героя активного и живого в противоположность его «мёртвым друзьям».

Хаос и космос слиты воедино. В художественных мирах Распутина и Вампилова небытие предстало в двух разных своих ипостасях: конца и первозданности. Вампиловских героев испытывает жизнь: Колесов, Бусыгин, Шаманов — все они вынуждены выбирать свой путь в определённых жизненных обстоятельствах. С героев Распутина «спрашивает» смерть: на кладбище происходит столкновение двух поколений в «Прощании с Матёрой», смерть неустанно следит за Настёной и Гуськовым в «Живи и помни», смерть уводит в лучший из миров старуху Анну из «Последнего срока» и проверяет на нравственность потерявших себя детей главной героини. Эти два противоположных, на первый взгляд, эстетических «ориентира» (образ «жизни» и образ «смерти») объединяет одна и та же философия.

Н.М. Кузнецова в работе «Вампилов и традиции зарубежной литературы XIX – XX веков» поднимает вопрос «об отношениях между творчеством Вампилова и западноевропейским экзистенциализмом». Примечательны её

утверждения: «Экзистенциалисты считают, что человек не должен убегать от сознания своей смертности, поэтому он должен ценить все то, что напоминает ему о бренности его практических начинаний. Эта экзистенциальная проблема находит свое выражение в экзистенциальной категории выбора, тесно связанной с учением о «пограничной ситуации». Развитие конфликта в вампиловской драме стремительно, и это связано с тем, что герои его произведений бесконечно выбирают... И если первоначально существование героев таких пьес Вампилова, как «Прощание в июне», «Воронья роща», определяется скорее фактом случайности человеческого бытия, их заброшенностью в этом мире без Бога, то уже в пьесах «Старший сын», «Утиная охота», «Прошлым летом в Чулимске», подобно христианскому экзистенциализму, Вампилов-драматург с предельной ясностью ставит проблему ответственности человека за свой выбор... Способность человека творить самого себя и мир других людей, выбирать образ своего мира является, с точки зрения экзистенциалистов, следствием основополагающей характеристики человеческого существования — его свободы... .. Вампилов настойчиво проводит мысль, что свобода, лишенная понятия добра, красоты, истины, любви, ведет к разрушению личности» [Кузнецова, 2000, с. 206-207].

В словах Кузнецовой намечается «контур эстетического перекрёстка» двух авторов. Отношение к смерти и жизненный выбор — это те две проблемы упомянутого философского течения, которые, безусловно, повлияли на организацию их художественных миров.

Представляется интересным рассмотреть пространство и время как характеристики эстетического мировоззрения писателя и драматурга. У обоих авторов иногда встречается «ретроспективная организация» произведений, в которой «отразились театральные и кинематографические новации 60-70-х годов» [Дашевская, 2000, с. 231]. «Назад в будущее» возвращается из своих воспоминаний Зилов («Утиная охота») и

отправившийся к брату за помощью на поезде Кузьма («Деньги для Марии»). Однако в целом пространственно-временная организация каждого из двух творцов уникальна.

Так, Валентин Распутин, создавая свои повести, очевидно, уделяет много внимания пространству. Упомянув время действия («И опять наступила весна...»; «Зима на сорок пятый, последний военный год в этих краях простояла сиротской...»), образ автора создаёт безграничные пространства деревни, поля, даже избы, вбирающей в себя почти всех героев: будь то дом Дарьи, где вся деревня обсуждает ближайшее будущее («Прощание с Матёрой») или дом Вологжиных, Максима и Лизы, в котором собралась порадоваться близкому окончанию войны вся Атамановка («Живи и помни»).

Время — один из главных компонентов эстетики Александра Вампилова: герои драматурга «пребывают не столько в пространстве, сколько во времени», «...буквально поминутно отхронометрированы все встречи-расхождения героев» — замечает И.И. Плеханова. Случай, имеющий столь сильное влияние на действующих лиц, — это, прежде всего, событие, целиком зависящее от времени: Галина ушла в тот момент, когда Зилов признавался ей в том, что она — «единственная, кого бы он взял с собой на охоту», а Ирина пришла к Виктору именно во время этого «монолога в пустоту». Таня нашла то здание, где должен был оказаться Колесов в тот момент, когда в нём находился её отец — ректор, а до этого Колесов попал в то же здание «через окно» и тоже столкнулся с ректором. Случай «причастен» к завязке сложных отношений, конфликта, а в «Старшем сыне», где Бусыгин случайно узнаёт полезную информацию о Сарафанове, причастен и к судьбе персонажей. Стоит отметить, тем не менее, детальность пространственных характеристик, сближающих эстетику драматурга с художественным миром Распутина и доставляющих, думается, немало хлопот театральным режиссёрам: «Летнее утро в таежном райцентре. Старый деревянный дом с высоким крыльцом, верандой и мезонином. За домом

возвышается одинокая береза... Перед мезонином небольшой балкончик...» [Вампилов, 2011, с. 341, «Прошлым летом в Чулимске»].

Преобладание пространства над временем или времени над пространством можно заметить не только благодаря художественной коммуникации образа автора, но и подходя с точки зрения феноменологии к названиям произведений Распутина и Вампилова. Так, «Прощание с Матёрой», «Деньги для Марии» — названия, в которых «не прочитываются» или только частично прочитываются временные характеристики сюжетов (имеется в виду понятие «прощание», связанное со временем). Такие характеристики воспринимаются в двух других заголовках — «Живи и помни» (память как явление, тесно связанное со временем) и «Последний срок». У Вампилова же компоненты названий главных пьес содержат в себе ассоциации со временем: «Прощание в июне» (время года), «Старший сын» (возраст), «Утиная охота» (сезон охоты), «Прошлым летом в Чулимске» (время события, время года), «Двадцать минут с ангелом» [Вампилов, 2011, с. 315-340] (период времени), «История с метранпажем» (слово «история», как и слово «случай», порождает ассоциации со временем).

Вампиловеды отмечают наличие в его эстетике феномена времени как спутника человека или отображения связи человека и природы (подобную связь испытывают и сами авторы — об этом говорят и обязательные природные пейзажи в творчестве Вампилова, и многие очерки Распутина, например «В непогоду» [Распутин, 2007, с. 410-438]): «Во-первых, жизнь человека включена в годовой цикл, он испытывает влияние природных ритмов... Во-вторых, истоки мировоззрения Вампилова видят в его слиянности с бесконечным и вечным миром природы... С этим связано чувство включенности в космическую жизнь (Б. Сушков). Ему близка мысль, что человек — дитя природы (В. Вернадский)...» [Дашевская, 2000, с. 232]. «Все герои вписаны в такое время года, как лето... Время тополиного пуха, цветения яблони и черемухи. Белый как снег цвет яблони и черемуховые

холода. Не они ли вбирают в себя прихотливые настроения героев, их едва уловимые переходы из одного состояния в другое?... Герой Вампилова вписан как бы не в природу, а во времена года... Все герои Вампилова идут крестным путем от весны к лету, осени – зрелости» [Антипьев, 2000, с. 261-262]. Добавим, что придание времени соответствующих, характеризующих персонажа черт — также одна из коммуникативных стратегий автора.

Итак, в настоящем разделе мы определили специфику художественных дискурсов, характерных для Распутина и Вампилова и показали эстетическую общность у обоих авторов по-разному создаваемых образов ограничивающего порядка, противоречия правды и истины, мотива испытания (жизнью — у А. Вампилова, смертью — у В. Распутина). Мы проанализировали, также, пространственно-временные «координаты» и их связь с личностью в произведениях двух творцов.

3.2. Три ипостаси художественной личности и способы их воплощения у Валентина Распутина и Александра Вампилова

Комплекс образов, мотивов и идей, выявляемых в художественных мирах обоих авторов, указывает на обострённую значимость для В. Распутина и А. Вампилова единой, объединяющей их проблемы — проблемы «Другого», личности, её бытия и самопознания. В последнем разделе нашего исследования мы рассмотрим способы коммуникативного воплощения художественной личности в трёх её ипостасях, — пожилого человека, ребёнка и женщины, — характерные для эстетик двух исследуемых творцов.

Коммуникативный и феноменологический анализ произведений писателя и драматурга позволяет выявить несколько таких способов воссоздания художественной личности вообще или трёх вышеназванных её ипостасей в частности. Авторы, во-первых, избирают принцип плодотворного взаимодействия жанров двух родов литературы, — эпоса и драмы; во-вторых, исходят из своих нравственно-философских концепций и из

целостности создаваемых образных структур; в-третьих, обращаются к актуальным проблемам своего времени.

В центральных творениях Валентина Распутина и Александра Вампилова, повести «Прощание с Матёрой» и пьесе «Утиная охота», ощутимы читателем характерные для эпоса религиозные мотивы. О таковых в эстетике пьесы Вампилова мы уже писали во второй главе настоящего исследования, рассмотрим теперь подробнее религиозные мотивы повести Распутина. Как и во многих других произведениях писателя (например, в повестях «Живи и помни», «Деньги для Марии») в «Прощании с Матёрой» есть место христианским и языческим образам. Однако в данной повести они неразрывно связаны с характеристиками людей. «Чужие. Черти.» [Распутин, 2007, с. 21], — говорит Богодул о приехавших разорять кладбище. Высказывание героя заставляет проявиться в нашем воображении образ «нелюдей». «А ну-ка марш отседова, нечистая сила! [Ibid.]; Для вас святого места на земле не осталось! Ироды!» [Распутин, 2007, с. 22], — вторят Богодулу Дарья и Сима. Святое и Бог имеют для старожилов острова большое значение: они верят в жизнь после смерти, верят, что это Бог посылает им дождь, что Бог — их защита: «Её (Дарью — А.Я.) по-прежнему не оставляло светлое, истайна берущееся настроение, когда чудилось, что кто-то за ней постоянно следит, кто-то ею руководит» [Распутин, 2007, с. 204].

Один из эпизодов повести создаёт полное ощущение пребывания в храме, испытать его читателю-собеседнику помогает феноменологический анализ этого эпизода: «Уже при лампе, при её красноватом и тусклом мерцании она развешивала с табуретки пихту... От пихты тотчас повеяло печальным курением последнего прощания, вспомнились горящие свечи, сладкое заунывное пение. И вся изба сразу приобрела скорбный и отрешённый, застывший лик» [Распутин, 2007, с. 204]. В этом контексте мы выделили ключевые слова, создающие ассоциации с храмом и его атмосферой. Образ

кладбища в повести лишается всех своих обычных характеристик: на языке Распутина это не мрачное место, напоминающее человеку о презренности жизни, но «более богатая деревня, пристанище старших...» (Распутин, 2007, с. 46). Дарья приходит туда за советом, там она хочет узнать тайну связи поколений.

Парадоксальным сочетанием христианского и антихристианского, на наш взгляд, является Богодул. «Любящий русский мат», и именно поэтому названный Богохулом, а затем, по-деревенски, Богодулом, постоянно чертыхающийся старик, готовый убить за справедливость, получает следующую характеристику от писателя: «для неё (старухи — А.Я.) он, прохиндей, и верно как Бог, сошедший, наконец, на страдальную землю и испытующий всех своим грешным, христардным видом» [Распутин, 2007, с. 32]. Старик одновременно и Бог, и богохул. Интересна и другая характеристика Богодула: «Много лет знали Богодула как глубокого старика, и много уже лет он не менялся, оставаясь всё в том же виде, в каком показался впервые, будто Бог задался целью провести хоть одного человека через несколько поколений» [Распутин, 2007, с. 30]. Мы считаем, что в ней заключена идея автора повести, которой, скорее всего, не суждено сбыться: сберечь память о поколениях в одном и том же не меняющемся человеке. Эта идея неразрывно связана с идеей о значимости памяти, явленной в образной структуре повести «Прощание с Матёрой». Как ни странно, парадоксальность характеристик данного героя заставляет ощутить образ рядового человека, со всеми его достоинствами и недостатками и задуматься над вопросом: а кто из нас не парадоксален? Эмоциональное языковое описание чувств человека или самого человека в повести сближает и объединяет церковное и мирское, религию и жизнь.

Если сравнивать образы Богодула и Зилова, эмоции и деяния которых порождаются «смесью» в них христианского и антихристианского поведения, можно прийти к выводу о разных способах воплощения качеств

этих художественных личностей, которые применяют их создатели. А. Вампилов развивает образ Зилова, тщательно разрабатывая коммуникативный тип персонажа. Именно художественная коммуникация Зилова подчёркивает в герое мифологическое сознание. Миф как особое состояние сознания, которое «является нейтрализатором между всеми фундаментальными культурными бинарными оппозициями (жизнью и смертью, правдой и ложью, иллюзией и реальностью)» [Руднев, 1999, с. 170], привносит «эпическое» не только в драму «Утиная охота», но и в характер Зилова. Почти что «цикличность времени» [Там же, с. 169], характерная для мифа, прослеживается и в сюжете «Утиной охоты»: в финале пьесы Зилов снова встаёт с дивана и идёт к телефону. Он «завершает свой со-бытийный круг», однако на новом витке развития: герой познал самоё себя. Его внутренний конфликт проявляется на фоне «видений», с самим собой «в главной роли», предстающих в изобразительной форме сказания. Песня Дергачёва из пьесы «Прошлым летом в Чулимске» — тоже сказание, метафорично раскрывающее характер художественной личности — Валентины. В мифе «изображение человека — это не просто изображение, это часть того человека, которого оно изображает, одна из его форм» [Руднев, 1999, с. 170]. В пьесе с «двойным дном», «Утиной охоте», к характеристике Виктора Зилова можно подойти «с двух сторон». Он — «алик из аликов», что может означать: «самый что ни на есть алик» и «алик, состоящий из аликов». Интересен, в этой связи, автопортрет Зилова, который герой «рисует», разговаривая по телефону с работницей бюро погоды: «Я девчонка совсем молодая, а душе моей тысяча лет...» [Вампилов, 2011, с. 227]. Мы считаем, что учитывая эстетику пьесы, говорить вслед за Тендитник об увиденной читателем «сути опасной зиловщины в каждом из персонажей» [Тендитник, 1997, с. 62] было бы неправильным. Коммуникативный анализ во второй главе представляемой диссертации ясно показывает: Зилов лучше и выше окружающих, он вбирает в себя своё окружение и пытается его в себе превозмочь.

В. Распутин запечатлевает в образе Богодула/Богохула скорее явление, сущность, нежели человека, сущность близкую по своим чертам Хозяину острова «Матёра», соединившую в себе полузверя-получеловека. Подобно Хозяину, который, с нашей точки зрения, играет роль некоего «кинематографического» приёма писателя (маленький зверёк видит будущее героев, оно словно представлено крупным планом), Богодул тоже всегда рядом с матёринцами в минуты опасности, мало говорит, живёт в бараке, почти под землёй. Повествователь указывает на то, что Богодул «не меняется», является человеком, проходящим «через несколько поколений». Эту характеристику читатель-собеседник может воспринять как образ «человека, состоящего из многих и многих людей». Миф как способ воплощения бытия художественной личности присущ как драме, так и повести.

В то же время, жанровые особенности драмы не чужды повестям Валентина Распутина. Если для того чтобы разобраться в себе, Зилов вспоминает прошлое, то Дарья, в подобной ситуации, задаётся вопросами о будущем. При этом каждый раз её внутренние монологи становятся настоящими маленькими драмами для читателя-собеседника и делают её образ драматическим.

При изображении старшего поколения у обоих авторов намечается общая тенденция: подчёркивать мудрость предков, их созерцательный характер. В то же время оба автора обращают внимание на нежелание молодых героев услышать и понять своих отцов, главных хранителей духовного богатства. Т.В. Краснова в статье «Фольклоризм произведений Вампилова» пишет, что Вампиловым «настойчиво упоминаются забытые и обиженные старики – предки (Сарафанов, отец Зилова, матери Угарова и Хомутова, Еремеев, Помигалов)» [Краснова, 2000, с. 195]. Читатель не может не заметить семейных коллизий и в произведениях Распутина: сложных отношений

между Катериной и Петрухой, Настёной и её свекровью, отсутствие взаимопонимания между Дарьей и Клавкой, Анной и её детьми.

Возможно, в этом Распутина и Вампилова трудно назвать новаторами: проблема «отцов и детей» не однажды поднималась как в русской, так и в мировой художественной литературе. Однако в образах предков они оба, каждый в своём творчестве, обнаружили способ претворения в жизнь несколько иной проблемы. Её можно обозначить, как «проблема поисков нравственного стержня, образца человека, чтущего традицию, духовные ценности». Занимаясь этими поисками, авторы обращаются не просто к отцам, но и, в частности, к старшему поколению народов-соседей, мировоззрение которых основывается на непоколебимом порядке, основанном самой природой. Читатель-собеседник интуитивно прозревает эту идею, знакомясь с образами тунгуски («Прощание с Матёрой») и эвенка Еремеева («Прошлым летом в Чулимске»), во внехудожественной реальности — представителей одного и того же народа.

Немногословность и трубка тунгуски, напоминающая «трубку мира», — символы мудрости и гармонии, к которым писатель призывает собеседника своей эстетикой. Призыв этот ощутим, например, в уже приводимых нами мыслях Дарьи: «Немых считают несчастными, что говорить они не могут, а уж так ли они несчастливы, думая долгими неперебиваемыми думами?». Коммуникативная стратегия созерцательницы, запечатлённая Валентином Распутиным в образе пришлої северянки, — характерная черта её народа. «Непременным и значимым атрибутом этики у северных народов всегда было слово. В системе нравственных ценностей слово по своему значению, силе, действительности равносильно поступку. Пустые разговоры для северян - дело недостойное мужчин. Северяне от природы немногословны, излагают мысль спокойно, взвешенно, сосредоточенно, как бы оберегая каждое слово, ибо каждое сказанное слово, всегда имело воспитательное значение. В этом суровом краю берегут люди друг друга и поэтому осторожно обращаются со

«словом» в обращении к собеседнику, другу, гостю, также к членам семьи» [Романова, 2002, дата обращения: 12 сентября 2012 г.].

Немногословен и сородич тунгуски, эвенк Еремеев, пришедший в Чулимск из тайги и стремящийся поскорее вернуться обратно, в «царство природы», где, как считает О.А. Дашевская, «человек может остаться наедине с собой и ощутить родственность с другими» [Дашевская, 2000, с. 226]. Вампиловеды часто и совершенно справедливо объединяют образы Еремеева и Валентины. Вот, что на этот счёт пишет, например, И.И. Плеханова: «Эвенк – параллель Валентины и знак того, что действие происходит на фоне тайги – вечной и первозданной» [Плеханова, 2008, с. 41]. При этом нельзя отрицать и эстетического предназначения героя как воплощения авторской философской концепции поиска, о которой говорилось выше.

Возвращаясь к двум аспектам экзистенциализма, проявившимся в творчестве писателя и драматурга, можно сказать, что Валентина своими действиями и отношением к жизни предлагает читателю «деятельный» подход, характерный, пожалуй, для человека европейской культуры. Она естественна и эта естественность, связывающая её с образом эвенка, отождествляется у читателя и со свободой — в её случае, свободой миропонимания и поступков. Вампилов показывает это в том числе и коммуникативно: «...А из-за кого переживаю – мое дело... И вы мне не запретите. Не то, что вы, а, если хотите знать, даже он сам не может мне запретить. Это мое дело» [Вампилов, 2011, с. 388]. Эвенк Еремеев естественен и прост, но ещё и мудр, его подход к жизни — «северный», спокойный, мудрый. Он философски относится как к жизни, так и к смерти, и его философия то и дело проникает в его художественную коммуникацию: «Еремеев. Долго живу, долго...(Смеется.)»; «Хороших. Илья, ты когда жену похоронил?... Еремеев. Два лето прошло...»; «Дергачев. Да-а, одному-то там неинтересно. Еремеев. Неинтересно...» [Вампилов, 2011, с. 349].

Так, в эстетиках Распутина и Вампилова мы находим образы, воплощающие единую идею поисков спасения духовного мира человека. Эммануэль Малербет, автор предисловия к французской антологии текстов сибирских авторов, в том числе В. Распутина и А. Вампилова, подчёркивает в Распутине «отказ от себя, присущий мудрецам Дальнего Востока», который писатель испытывает, «пытаясь восстановить этот мир как эпюру смысла» [Malherbet, 2001, с. 10].

В рамках исследования общих и различных закономерностей создания двух художественных миров, мы предлагаем обратиться и к анализу образов детей в нескольких повестях Валентина Распутина, а также в пьесе Александра Вампилова «Утиная охота». Несмотря на «неравноправие» этих двух образных структур (в творчестве Вампилова мы находим лишь три образа детей и в одной пьесе — мальчик Витя, не рождённый ребёнок Галины, и друг Галины в её воспоминаниях, тогда как эстетика Распутина насчитывает семь таких образов, и это только в четырёх его главных повестях), они представляют для нас особый интерес как выражение эстетических концепций двух авторов.

У Распутина это идея о «неопределённости будущего», воплощённая в его творчестве. Для начала проведём феноменологический анализ образов детей, представленных в четырёх повестях писателя.

Дети у Распутина редко становятся главными героями произведений (исключения составляют мальчики из автобиографического рассказа «Уроки французского» и пронзительной маленькой истории «Мама куда-то ушла» [Распутин, 2010, дата обращения: 12 августа 2012 г.]), однако они всегда являются личностями особенными и незаурядными. Часто юные герои действуют бездействуя и говорят молча. Так, например, тревожное ощущение у читателя создаёт красноречивое молчание Коленьки, внука Симы из «Прощания с Матёрой». Тихой, но настойчивой мелодией оно вплетается в хор отчаяния матёринцев, в призывы ветра, в шум приносящего

тоску и печаль дождя, и становится самостоятельным образом. Коля тих с самого рождения. Валентин Распутин даёт ему такую характеристику: «Сейчас возле Симы тёрся Колька, внучонок на пятом году, Валькина находка. Мальчишка был не в мать, не немой, но говорил плохо и мало, рос диким, боязливым, не отходящим от бабкиной юбки — не ребенок, а бабёнок» [Распутин, 2007, т. 4, с. 13] (здесь и далее курсив наш — А.Я.). Его причитания, молчание, невозможность проявить себя подчёркивают главную характеристику этого мальчика: неуверенность. Он постоянно нуждается в защите, это понимает и его бабушка Сима, и её подруги: «Мальчонку бы только как отсель выпихнуть. Мальчонке жить надо. Испуганный и решительный голос Симы: - Нет, Коляню я не отдам. Мы с Коляней вместе. - Вместе дак вместе. Куды ему, правда что, без нас?» [Распутин, 2007, т. 4, с. 233]. Мы считаем, что в этом ребёнке воплощена одна из ключевых образных граней повести — неопределённость будущего, воспринимаемая читателем в тот момент, когда на острове Матёра рушатся традиции, и прощаются с прежней жизнью герои повести. Вечная истина о том, что «дети — наше будущее, наша надежда и опора» звучит по-новому в эстетике писателя. Слабый и пугливый ребёнок — это ещё и символ деградации человеческой воли, воцарения нерешительности и неуверенности.

Антагонистом Коли является другой ребёнок: девочка Нинка из повести «Последний срок». Нинка хитра, любознательна, однако в системе образов, созданной Распутиным, Коля и Нинка парадоксально близки по эмоциональному воздействию на читателя. Нинка, например, заявляет своей умирающей бабушке, проявляя недетскую практичность: «— Вот ты умрёшь, я всегда буду здесь спать» (на твоей кровати — А.Я.) [Распутин, 2007, т. 2, с. 62]. Она приносит отцу и дяде водку, зная, что получит за это желанные пустые бутылки. В этих действиях прослеживается подражание поступкам взрослого человека — её тёти Варвары: когда старшая дочь умирающей старухи, Люся, шьёт себе платье на похороны, Варвара просит её отдать его для своей дочери. Подобно тому, как взрослые, забыв об умирающем, самом

близком человеке на земле, выгадывают на будущее, маленькая девочка, перенимая черты старших родственников, находит пусть и маленькую, детскую, но выгоду. Дети в произведениях Распутина — не только звенья столь важной для автора цепи поколений, но и зеркальное отражение взрослых. Это, в первую очередь, дети своих родителей, яблоки, не далеко падающие от яблонь. Именно это сближает Колю и Нинку. Они — словно две ипостаси современного человека, вынужденного быть ловким и хватким и в то же время просчитывать каждый свой шаг и бояться будущего. Это символы смутного времени.

Образы детей в рассказе «Деньги для Марии» усугубляют трагизм ситуации, в которой оказалась мать юных героев: Марии, работающей в магазине, грозит тюрьма за нехватку денег. В эпизоде, когда отец просит их поискать его тапочки, отвлекая детей от серьёзного разговора с ревизором, сыновья Кузьмы похожи на зверей в клетке: «Он смотрел, как они, не отрываясь друг от друга, будто связанные, тычутся в углы, лазят под кроватями, семят цепочкой из комнаты в комнату» [Распутин, 2007, т. 1, с. 17]. Дети всё время держатся вместе, словно боясь потерять последнюю поддержку: друг друга. Однако в этой повести помимо образной грани «неуверенность», которая всегда сопровождает детей, поскольку ассоциируется с их действиями, присутствует и образная грань «надежда на светлую, счастливую жизнь, где любовь преодолевает все преграды». Рядом с настоящей большой любовью Кузьмы и Марии появляется ещё одна маленькая первая искренняя любовь-симпатия: один из сыновей Кузьмы «ходит» за одноклассницей. В тот момент, когда читатель узнаёт об этом, перед ним предстаёт ребёнок, вобравший от родителей не худшее, как Нинка, но лучшее: умение любить. И всё же образная грань «неуверенность» в рассказе «Деньги для Марии» доминирует, проявляясь в обстановке, напряжённых разговорах.

Образная грань «надежда», мелькнув однажды в повести Валентина Распутина «Живи и помни», исчезает, умирает вместе с ребёнком Настёны. В этой одной из самых сильных и глубоких повестей хрупкость надежды на лучшее будущее, символом которой является долгожданный, но погибающий ребёнок Настёны, представлена особенно ярко. По сюжету главная героиня повести долго не может забеременеть. Она верит в то, что ребёнок родится у нее тогда, когда наступит ровная, послевоенная жизнь, для неё будущий сын — символ счастья: «Война надолго задержала Настёнино счастье, но Настёна и в войну верила, что оно будет. Вот настанет мир, придёт Андрей, и всё, что за эти годы остановилось, снова тронется с места»; «... это ребёнок, о котором она страдала, которого хотела изо всех сил. Он и представлялся ей желанным счастьем. Не значит ли это, что она совсем рядом со своим счастьем...?» [Распутин, 2007, т. 3, с. 116]. Оказавшись в положении, Настёна считает это добрым знаком: она надеется, что люди простят её мужа-дезертира, что её ребёнок — залог счастливой семейной жизни. Но в реке-образе жизни и времени без остатка растворяется это самое будущее, выраженное в повести ранящей метафорой: «не рождённый ребёнок».

Из приведённых примеров высказываний героев и повествователя в четырёх повестях Валентина Распутина видно насколько тесно связаны рассматриваемые образы с образной гранью «неопределённость». Последнюю, в зависимости от художественной коммуникации повести, можно обозначить, как «туманное будущее», «неуверенность» «безнадёжность». В каждой из вышеозначенных повестей мы находим присутствие одной или нескольких образных граней. Раскрываться каждый раз новой стороной любому художественному образу позволяет такое его свойство, как эстетическая неопределённость. В данном случае образ туманного будущего рождается в воображении читателя при встрече со связанными с ним персонажами-детьми, столь разные характеры и поступки которых могут приводить к единому ощущению.

В образной системе автора дети — воплощение образа неопределённости. Если пресловутое «поколение next», воспетое совсем недавно средствами массовой информации, представлено символами светлого будущего, то молчаливый Коля, практичная Нинка и до смерти напуганные сыновья Кузьмы — это символы туманных жизненных перспектив, при которых приходится порывать с прочными традициями и создавать новые, что всегда порождает неуверенность и смуту. Потому и нечего сказать Коле, и трудно выжить младенцу Настёны.

Кроме того, дети для Распутина — больше, чем просто дети. Это мыслящие люди, интуитивисты; они многое понимают, и поэтому не действуют, а скорее, заставляют действовать своих близких, и, в конечном счёте, изменяют читателя. Старуха Анна стремится отдать всю свою любовь маленькой внучке, Дарья хочет спасти Колю, вытолкнув его из барака, в котором нашла она с подругами последнее пристанище, а поступки и переживания Кузьмы и Марии в первую очередь связаны с их сыновьями. Другими словами, спасая своих детей, герои Распутина пытаются спасти будущее. Читатель при встрече с детьми испытывает катарсис и, как ребёнок, становится более проникательным, не обольщаясь кажущимся светлым будущим. Сам же юный герой Распутина становится зрелым, находясь один на один с безответным настоящим. Момент такого внезапного взросления прекрасно показан в рассказе «Мама куда-то ушла»: «Мальчишка забыл, что раньше он сам всегда отвечал за зайца (игрушку — А.Я.), выступая сразу в двух ролях, и теперь всерьёз требовал от него ответа»; «Что такое боль, он уже знал. С одиночеством он встретился впервые» [Распутин, 2010, дата обращения: 12 августа 2012 г.].

Трудно усомниться в том, что роли, которые раздаёт персонажам-детям Распутин в своих произведениях, отнюдь не детские. На наш взгляд, образы детей занимают особое место в эстетической системе писателя и заслуживают внимания при анализе его произведений.

Рассмотрим теперь образы детей в эстетике исследуемого драматурга. К образной структуре дети в его художественном мире относятся три образа: мальчик Витя, одноклассник Галины в детстве и не родившийся ребёнок этой героини. Попробуем проанализировать их взаимную связь. Вводя в самом начале «Утиной охоты» диалог Виктора и Вити, автор создаёт все условия, чтобы читатель-собеседник понял: мальчик и Зилов — части одного целого. В статье Н.П. Антипьева «Виктор Зилов как литературный архетип» находим: «Вампилов парадоксально соединил Виктора Зилова и образ детства. Его почему-то притягивает тезка мальчик Витя. Критики не хотят замечать и этого образного знака, открывающего Зилова с неожиданной стороны. Он хочет проститься перед своим страшным решением только с этим мальчиком...» [Антипьев, 2000, с. 280]. Критика действительно обходит этот образ стороной, хотя появление мальчика в конце пьесы красноречиво говорит о прочной позиции Вити в образной структуре «Утиной охоты».

Коммуникация мальчика, его наивность и наверняка значимый для самого драматурга отрицательный ответ на вопрос Зилова «А если бы знал, не понес бы?» [Вампилов, 2011, с. 192] (венок — А.Я.) позволяют проявиться образным граням «непорочность», «детство», «естественность». Перечислим несколько реплик мальчика, чтобы подтвердить нашу гипотезу: «Я не знаю. Меня попросили, я принес...» [Вампилов, 2011, с. 191]; «Я не знал, что вы живой» [Вампилов, 2011, с. 192]. При чтении разговора Зилова и его тезки создаётся впечатление, что сама жизнь в образе Вити приносит Зилору похоронный венок — символ смерти. Именно этот «клубок» естественности и деланности, жизни и смерти предстоит главному герою «разматывать» в своих воспоминаниях. Ремарка Вампилова, произнесённая устами Зилова насчёт совпадения имени мальчика с собственным именем главного героя, «А тебе не кажется это странным?» [Ibid.], подчёркивает неразрывную связь двух Викторов. Витя — маленький, естественный, наивный Зилов; именно со своей ипостасью прощается в конце пьесы изменившийся Виктор Александрович.

Упомянув ещё одну важную связующую двух героев деталь, Н.П. Антипьев говорит о взрослении Зилова: «Дважды он <мальчик> появляется в пьесе, и дважды они с Зиловым говорят об уроках. Это очевидная метаморфоза: Зилову жизнь тоже преподавала урок, пробудивший его от летаргического сна... . В последнем действии через сочетание эпизодов (прощание с Витькой, попытка самоубийства, поединок с друзьями) высказывается мысль: Зилов в конце концов прощается с маленьким Витей, своей незрелостью, и совершает социальный поступок, преобразивший его нравственную позицию, изменивший его отношение к миру и к себе» [Антипьев, 1984, с. 48].

Эта точка зрения, о взрослении Зилова, оправдывается художественной коммуникацией и поведением героя в конце пьесы, в отличие от мнения О.Н. Зыряновой, воспринимающей «прощание Зилова с Витей» как «прощание героя со своей светлой стороной»: «Мальчик, несущий венок, – это прощание Зилова с тем добрым, что было в нем, что еще не потеряно. В итоге ничего не остается, как убить в себе все дурное, и Зилов принимает решение о самоубийстве» [Зырянова, 2008, с. 93]. Подобная логика не подтверждается финалом пьесы: говоря «друзьям» всё, что он на самом деле о них думает, Зилов уверен в себе, как никогда на протяжении всей пьесы, тогда как эмоциональный порыв к самоубийству заканчивается следующим поведением: «Официант. Спокойно. Возьми себя в руки!.. Ты можешь взять себя в руки? Зилов. (вдруг перестаёт сопротивляться) Могу... (Спокойно) Я могу... Но теперь вы у меня ничего не получите. Ничего. (Неожиданно берет у Саяпина ружье и отступает на шаг.) Вон отсюда.» [Вампилов, 2011, с. 279] (выделено нами — А.Я.). Говорит ли в герое в этот момент «всё дурное»? Виктор Зилов наставляет ружьё на своих лицемеров-друзей, он сражается с ними. Коммуникативный анализ показанных нами реплик выявляет именно зрелость Зилова, его способность быть решительным — только так он убивает в себе всё дурное.

Проанализировав образ Вити с коммуникативной и феноменологической точек зрения, мы пришли к выводу, что этот образ тесно связан с образными гранями «естественность» и «юная жизнь». Обратимся теперь к образу другого «ребёнка». То, что говорит Галина о своём друге детства, настраивает читателя на восприятие тех же самых образных граней: в воспоминаниях героини её друг «был очень смешной». Галина рассказывает о нём: «Когда мы прощались, он заплакал, а потом сказал, и, знаешь, совсем серьезно: «Галка, укуси меня на прощание»» [Вампилов, 2011, с. 206]. Перед нами коммуникативное воплощение образных граней «искренняя любовь», «юность». Искренность и первозданная чистота любви, зовущая Галину, сродни образу утиной охоты, манящему Зилова. Эти образы отождествляются в статье «Виктор Зилов как литературный архетип» Н.П. Антипьева: «Галину неотступно преследует образ друга детства. Он превращается в некий навязчивый миф, которым Галина утешает себя и пытается ранить Зилова. Она хочет этим мифом доказать разuverившемуся Зилову недоказуемое. Есть на белом свете любовь. И она не ложь, а воспоминание. Так же, как Зилова преследует утиная охота во сне и наяву, Галину преследует ее детская любовь...» [Антипьев, 2000, с. 281].

Итак, мы видим, что образы детей в системе Александра Вампилова — это образы естественности. Принадлежит ли этой системе образ убитого ребёнка Зиловых? Он далёк от образа жизни и близок ему одновременно. Под влиянием эстетики пьесы мы воспринимаем образ будущего ребёнка как неразрывно связанный с образом Виктора Зилова, «живого» в противоположность окружающим его «мертвецам». На наш взгляд, утверждение И.И. Плехановой в приводимой ранее статье о том, что Галина бросает Зилова, «потому что спасает ребёнка» и пояснение: «для совершения аборта просто нет времени: между сообщением о беременности и признанием — была в больнице»... — проходит меньше суток...» [Плеханова, 2008, с. 47] больше относятся к внехудожественной реальности, чем к эстетике пьесы. Реальность драматурга — эстетическая, копируя

жизнь, она разрушится. Об особенностях искусства, живущего именно благодаря своей, художественной реальности прекрасно сказано у Ю.М. Лотмана в его размышлении «О природе искусства»: «...чем больше искусство стремится к жизни, тем оно условнее...» [Лотман, 1994, с. 432-438].

Если говорить о реализме, в подробностях воссозданной жизни в театре Вампилова, можно, конечно, попытаться отыскать и здесь «жизненность» событий. Например, предположить, что Галина в больнице и узнала о беременности, а позвонив Зилову, сделала аборт или вообще сделала его до звонка равнодушному ко всему мужу, но для анализа «Утиной охоты» это не имеет абсолютно никакого значения. Ясно одно: образ умершего ребёнка присутствует в художественном мире пьесы, а следовательно, и является элементом целостной образной структуры этого произведения.

Образ будущего ребёнка Виктора и Галины появляется в «Утиной охоте» не однажды, и всякий раз он воплощается в репликах жены Зилова: сначала Галина говорит о желании иметь ребёнка, затем о том, что беременна, затем — что ребёнка не будет. Репликой главного героя «сын, я уверен» автор показывает: дитя — будущий Зилов. Мечта Галины родить ребёнка подчёркивает её стремление к идеалу семейного счастья и, в частности, в стремлении к «идеальному Зилову», которого она, возможно, ещё способна будет «воспитать». Но постепенная «эволюция» центрального персонажа пьесы «Утиная охота», выраженная в изменении его коммуникативных и поведенческих особенностей, позволяет читателю-собеседнику ощутить, что у прежнего Зилова нет будущего. Как не существует «незрелого» Зилова, так и нет больше «равнодушного» Зилова: об этом нам говорит его финальный «бунт». Из всего вышеизложенного мы заключаем, что образы мальчика Вити, одноклассника Галины, а также, как это ни парадоксально, образ убитого ребёнка объединяет их преемственность образной грани «естественность» и «жизнь».

Налицо отличие образной структуры «дети», организованной Валентином Распутиным, от образов детей в художественном мире Александра Вампилова. В пьесе «Утиная охота» и повести «Живи и помни», сюжетные ситуации которых пересекаются (дети Настёны и Галины погибают, их убивают матери, хотя и по совершенно разным причинам: Настёна глубоко верна мужу и жертвенна, Галина же осознаёт, что в противном случае ребёнку трудно будет жить без подлинной любви друг к другу родителей), образы детей воплощают кардинально различающиеся эстетические идеи. Читатель-собеседник «уходит» с островка-перекрёстка двух эстетик в сторону образной грани «туманное и размытое грядущее» в первом случае, либо в сторону образной грани «искренность, юность» во втором.

Последний аспект творчества прозаика и драматурга, на который мы обратим особое внимание, — это система женских образов как пример «образной эволюции» и своеобразного исторического становления художественной личности в эстетике обоих авторов.

Распутину и Вампилову, ищущих ответ на вопрос о том, какова судьба человека, в слове «Другого», в его мыслях и поступках, характерных для их времени, удалось коммуникативно воплотить в своих произведениях архетипы женщин и мужчин 60-х — 70-х годов.

Именно в речи и коммуникативном поведении героинь проявились, например, «типичные женщины 60-70-х гг», «усталые, разуверившиеся в жизни» (Кашкина, Галина) [Гушанская и др., 2000, с. 154], мудрые старухи (Дарья, Катерина), молодые «активистки» (Клавка Стригунова, Комсорг), цельные натуры (Настёна, Валентина).

Если в повестях Распутина, как было нами показано, мужская художественная коммуникация меняется местами с женской, изображая типичных для послевоенного времени мужчин — следствий морального кризиса: слабых, сомневающихся или способных на предательство (Андрей,

Илья; Павел, Михаил; Петруха), и лишь изредка — умеющих сохранять свои достоинство и уважение к семье (Кузьма), то в пьесах Вампилова дело обстоит иначе. Здесь перед читателем персонаж проявляется не в том, что он мужчина или женщина, но в том, что он человек. В театре Вампилова женщина тоже может вести себя по-мужски: например, боевая Валерия или бесполоая Комсорг. Мужчину же в этом театре трудно назвать слабым. В центре этого художественного мира — молодой, не приемлющий среду герой, не довольный тем, что происходит, и достаточно смелый (Колесов, Бусыгин, Зилов). Мужчина из деревни Матёры не «брат» мужчине из Чулимска. Тем не менее, у Вампилова, как замечает Н.П. Антипов, «открывает... галерею героев Николай Колесов, завершает неожиданно девушка из «Прошлым летом в Чулимске» [Антипов, 2000, с. 261].

Побеждает ли «женское начало» в обеих эстетиках? Внимательно прослеживая эволюцию образов у Распутина и Вампилова, мы придём к положительному ответу на этот вопрос. Значимость женского образа для эстетики Валентина Распутина неоднократно подчёркивалась литературоведами, подтвердилась она и в настоящем исследовании, но уже с позиций современного феноменологического анализа. Подходя с этих позиций к особенностям образов женщин из четырёх центральных повестей этого автора, можно сделать следующий вывод. Женщина у Распутина сначала прошла путь от невинной и искренней «Девы Марии» («Деньги для Марии») к почти мифической, наделённой божественными характеристиками, старухе Анне из «Последнего срока», видящей со стороны своих детей, желающей объединить их, являющейся «выше» их в своей глубокой духовности и нравственности. Затем от мудрой старухи Анны — к Настёне, к женщине, как мы уже говорили, «возрождённой», «воскресшей», которая и словом, и делом помогает близкому человеку в тяжёлые годы войны. Наконец, из Настёны образ женщины «эволюционирует» в Дарью, мудрую хранительницу нравственности человека и не способной сидеть «сложив руки», когда рушится «мир морали».

В названной нами диссертации А.В. Игнатъевой была предпринята первая попытка проведения «комплексного анализа системы образов женщин в произведениях В.Г. Распутина». Для нашей работы привлекательно положение Игнатъевой о том, что «второй период творчества В. Распутина», датируемый автором диссертации как 1970 – начало 2000-х, «в отличие от первого, основан на идее действенной реализации нравственных принципов и убеждений героинями, активно участвующими в жизненном процессе» [Игнатьева, 2008] (выделено нами — А.Я.). Исследовательница так рассматривает образ Настёны в эстетике Распутина: «...если в рассказе «Уроки французского» действие, совершенное Лидией Михайловной, хотя и имеет глубокий нравственный смысл, все же разворачивается на пространстве весьма камерном; то событие в «Живи и помни» уже соотносится со всенародной трагедией Великой Отечественной войны, и сам поступок Настены непосредственно связан с судьбой народа... В образе Настены В. Распутин создал как раз такой характер, способный выдержать испытание ответственностью за всех...» [Игнатьева, 2008] (выделено нами — А.Я.). Хотя А.В. Игнатьева рассматривает образы женщин, преследуя цель «открыть новые грани идейного смысла произведений писателя», выявленные ею эстетические характеристики женских образов в творчестве Распутина могут послужить предметом феноменологического, коммуникативного, а также сравнительно-типологического анализа.

Продолжая мысль, высказанную в упомянутой диссертации, заметим, что эволюционирует у Валентина Распутина не только образ женщины-спасительницы, развиваются и такие качества художественной личности женщины, как уверенность в себе, активная жизненная позиция и стойкость, доведённые до апогея в образе Тамары Ивановны в повести «Дочь Ивана, мать Ивана» (2003).

Хотя в художественном мире Александра Вампилова женщина, как мы уже упомянули, редко является центральным образом, тем не менее, мы

также наблюдаем своеобразную «эволюцию» этого образа. Если рассматривать женские образы в четырёх главных пьесах Вампилова, то можно прийти к следующим выводам.

В первых пьесах перед читателем-собеседником предстают «женщины-знаки», «женщины-пути», окружающие главных героев. Например, Зилов выбирает между спокойным семейным уютом, который олицетворяет Галина, погоней за комфортом с «лицом» Валерии, вдохновляющей романтикой (Ирина), циничными интрижками (Вера); у Колесова тоже несколько дорог — искренняя Таня или «пустые» Строгая, Красавица и т.д. В пьесе «Прошлым летом в Чулимске» образ вдохновляющей женщины трансформируется в образ цельной, самодостаточной натуры, Валентины, который, кстати, как раз и представляет собой центральный «образ-магнит»: «инициатор» сюжетных линий и персонаж, характеристики которого «оттеняют» положительные или отрицательные черты других героев.

Скрупулёзно анализируя художественное наследие драматурга в своей работе «Творческая лаборатория Александра Вампилова» (от «Ярмарки» до «Утиной охоты»), С.Р. Смирнов останавливается на подробностях одного из замыслов, нашедших отображение в «Записных книжках» исследуемого автора. Проигнорировать этот замысел означало бы для нас впоследствии обойти стороной ещё один важный «перекрёсток эстетик» Распутина и Вампилова. Смирнов пишет: «Особое место в «Записных книжках» занял замысел неосуществленной трагедии (курсив автора — А.Я.). В И-99 (Вампилов, «Избранное», 1999 — А.Я.) запись «История кутуликской Аксины» отнесена к последнему году жизни драматурга — 1972 (И-99, 682). ...Он стал рассказывать о следующем своем замысле... — о трагедии, в центре которой была бы женщина, в трудных условиях предвоенной и военной поры утратившая способность любить...». Вероятно, в рамках развития того же замысла Вампилов поведал собеседнику «... как потрясла его судьба одной женщины, которую на многие годы разлучали с детьми и

которая потом, после долгих лет вынужденного отсутствия, встретившись с ними, уже взрослыми людьми, ждавшими её с благоговением, не испытала к ним ни малейшего материнского чувства... (цит. по А. Вампилов «Стечение обстоятельств», 1988, 356-357 — А.Я.). ... В «Записных книжках» замысел был оформлен следующим образом: «Аксинья — женщина, вернувшаяся с войны. Глухая, носила солдатские штаны, не мылась, материлась и пила. Дралась, но никогда не плакала. Даже пьяная. Говорила мужским зычным голосом. Курила махорку... Работала за мужика. Только песни пела по-бабьи, высоким, вытягивающим душу голосом. Мелодия песни, которую пела пьяная Аксинья, сильно походила на тему первой части из Первой симфонии Чайковского (цит. по Вампилов А. «Избранное», 1999, 669). Отчетливо выраженная в данной записи «маскулинизация» героини уравнивается лирическим сравнением двух мелодий — песни пьяной Аксиньи и симфонии Чайковского» [Смирнов, 2006, с. 39-40]. Кроме приводимых цитат Вампилова из его «Записных книжек», критик указывает на немаловажный факт: замысел трагедии был зафиксирован «после «Несравненного Наконечникова»» [Смирнов, 2006, с. 39]. Таким образом, Аксинья стала одной из последних героинь, задуманных драматургом и одним из последних звеньев цепи обозначенной нами «эволюции».

Трагедия Аксиньи — это «Последний срок» В. Распутина наоборот. Маскулинизация, произошедшая с женским образом, стала результатом «зачерствевшего» отчаяния героини, надломленной войной и потому равнодушной к своим любящим детям. Однако безразличие Аксиньи отличается от безразличия распутинских Люси и Варвары. Героиня Вампилова, скорее всего, претерпевает онемение чувств из-за сильного морального напряжения. Мы ощущаем это напряжение благодаря делющему наброски «истории» голосу автора, который указывает на «глухоту» Аксиньи, на её неспособность плакать и в то же время на «вытягивающее душу» пение женщины. Именно это «уравнивание маскулинизации» образа матери оттенками мелодий её песни, упомянутое

Смирновым, подчёркивает «подорванное» военным временем, но всё ещё живущее в героине женское начало.

Отчаявшаяся женщина, сила которой доведена до абсурда в абсурдных обстоятельствах, героиня повести Валентина Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана», — «родственница» Аксины. Тамара Ивановна убивает человека, изнасиловавшего его дочь — поступок совсем не характерный для женщины, предназначение которой дарить жизнь. Однако другое своё предназначение, спасти своего ребёнка, она мужественно исполняет. Черты «сильного пола» и сочетание их с женскими в героине читатель воспринимает, слушая повествователя: «...пошла она после телеграфа на курсы шофёров, а потом устроилась на автобазу облпотребсоюза, где и встретила с Анатолием Воротниковым, своим будущим мужем» [Распутин, 2007, Т. 1, с. 147]; «В шофёрах ей нравилось. Любила она, когда в дороге на неё оглядывались... Любила ровное гудение мотора, свист разрываемого воздуха, стукоток кузова за спиной... Ей досталась крепкая, ходившая в хороших руках машина ЗИЛ – 130...» [Распутин, 2007, Т. 1, с. 148-149]. Словосочетания «гудение мотора», «свист... воздуха» создают ассоциации с образами машины и предполагаемого шофёра-мужчины, тогда как слово «стукоток» ассоциируется с женским отношением к вещам, грамматически выраженным в уменьшительно-ласкательной форме существительного. Это словечко, произнесённое повествователем, знаменует собой смену речевого жанра высказывания, а вместе с тем и смену точки зрения: в нём проявляется сознание героини.

Есть такое выражение «мужественная женщина», оно содержит в себе парадокс, по сути, означая «женщину-мужчину». Образ «мужественной женщины» создают в своих произведениях Распутин и Вампилов, подходя к нему разными путями.

Интересен тот факт, что последние два художественных произведения крупной формы, созданное и создаваемое Распутиным и Вампиловым,

(«Дочь Ивана, мать Ивана» и «История кутуликской Аксины») были взяты авторами из самой жизни. Надо сказать, что и название пьесы «Прошлым летом в Чулимске» напоминает заголовок газетной статьи и, взятое как таковое, отдельно от пьесы, настраивает читателя на публицистический, реалистичный характер разыгрываемого сюжета. Валентин Распутин в последние годы посвятил себя очеркам, эссе, прямому обращению-призыву к своему собеседнику. Известно и то, что Вампилов, работая над вышеназванной трагедией, ощутил, что «по сути, никакой он не драматург, а журналист, ибо для него важнее всего жизненный факт» [Смирнов, 2006, с. 39, цит. по Вампилову «Стечение обстоятельств», 1988, 356-357]. Более того, превращая реальность в эстетику, оба автора «по разным дорогам» приходят к одному и тому же образу отчаявшейся полуженщины-полумужчины.

Эти две параллельные образные эволюции, вопреки законам геометрии, пересекшиеся в одной точке, не только образовали перекрёсток двух эстетик, но и отобразили историческое время. Соцреализм объединил мужчину и женщину в единый образ человека, гражданина, стремящегося к «светлому будущему». Валентин Распутин и Александр Вампилов оказались творцами, способными разделить этот образ на два. Распутин в своём художественном мире показал надежду на спасение человеческой морали, которую увидел в сильной, мужественной женщине, однако сумел в позднем своём творчестве, показать, что двойная роль матери и защитницы невыносимо тяжела. Как мы уже сказали, Вампилов в своём творчестве разделяет общество не на мужчин и женщин, а на разных, многогранных людей. «Он верил в человека». Тем не менее, обратившись к реальности, возможно, начиная «новый этап в своём творчестве», он прозрел ту же самую проблему непосильного «груза» на плечах женщины 70-х годов. По словам Е.И. Стрельцовой, «...«женский вопрос»... для Вампилова существовал в плане трагическом» [Стрельцова, 1998, с. 334].

Распутин и Вампилов при помощи своих коммуникативных стратегий и художественной коммуникации своих персонажей произвели трансформацию реального мира с его насущными проблемами в мир художественный.

При исследовании эстетик Распутина и Вампилова мы выявили общую для них проблему становления художественной личности, неизбежно требующую от обоих авторов философского подхода к её жанровому и коммуникативному выражению. Изучение особенностей художественных миров прозаика и драматурга позволяет обнаружить, что эпический мотив мифа как способ жанрового воплощения бытия личности является характерным не только для повестей Распутина, но и для пьес Вампилова. Двух творцов объединяет также внимание к образам «старшего поколения» и поискам духовного спасения человека. Феноменологический и коммуникативный анализ произведений Распутина и Вампилова позволил проследить особенности воплощения в них образов детей как неотъемлемых элементов целостных образных структур, а также установить сходство двух эстетических эволюций женского образа.

Несмотря на выделяемые нами «точки пересечения», схожие образы двух авторов, нельзя не отметить ярко выраженную приверженность Распутина к определённому литературному течению, проповедующему вполне определённые идеи. Например, трудно представить себе Распутина, воспевающего город и носящего деревню. В то же время, нельзя назвать создаваемые ими образные структуры одинаковыми. В способах их воплощения проявляется творческая личность каждого из авторов.

Образные структуры в творчестве Валентина Распутина указывают на однолинейность той или иной идеи писателя, высказываемой с их помощью. Например, мотивы порядка, истины и образ Бога получают от Распутина положительную оценку, они притягивают читателя-собеседника, тогда как мотивы разрыва связи поколений, беспорядка, лжи и неуверенности

(последний парадоксально связан с образом детей) отталкивают, беспокоят воспринимающего. В этой связи видится закономерным то, что тип художественной коммуникации, которым Распутин наделяет своего героя, обеспечивает последнему вполне определённое предназначение, которому, герой, как правило, остаётся верным.

В эстетике Вампилова ни один из образов не может вызвать определённых ассоциаций, поскольку каждая из них совершенно неожиданно оборачивается своей противоположной стороной. Например, «порядок» коммуникативно воплощает Кушак, а «беспорядок и разгильдяйство» — Зилов. Читатель, вслушиваясь в коммуникативные стратегии героев, не осознавая почему, оказывается «на стороне» Зилова. Истина становится страшнее лжи, на охоте «почище, чем в церкви», старшее поколение у Вампилова трудно уважать: ведь к нему, кроме понятных и естественных Еремеева или Сарафанова относятся и Кушак, и Репников; Дергачёв и Мечеткин...

Образ любви «выставляет напоказ» свои необычные грани: любовь Хороших, родившей от другого, «насильственная» любовь Пашки и безнадёжная — Валентины, Кашкиной. Мотив разрыва связи поколений, казалось бы, может вызывать лишь отторжение, ощущение непорядка и дисгармонии. Однако в эстетике А. Вампилова он тут же «уравновешивается» связью духовной: читатель скорее сочтёт Бусыгина настоящим сыном Сарафанова, чем Зилова настоящим сыном своего отца.

Образы жизни и смерти порой меняются у Вампилова местами: первый проявляется, как мёртвая атмосфера, в которой только материальное важно и маски вместо лиц, а со смертью играют: Зилов надевает на шею похоронный венок, Букин и Фролов готовы стреляться, Пашка стреляет в Шаманова, даже Васенька способен на поджог. Образы детей, несмотря на их эстетические связи с образными гранями «смерть» и «забытьё», оставляют ощущение надежды на будущее.

Участие в художественной коммуникации и восприятие коммуникативных стратегий двух авторов, организующих образные структуры, позволяют читателю-собеседнику определить качества творческой личности того или иного художника. Образ автора у Распутина, судя по эстетике его образных структур, — пророчествует и напутствует, а у Вампилова, исходя из характеристик его эстетики — прозревает. Эти качества творческих личностей авторов отчётливо проявляются как в их художественных произведениях, так и в их литературно-критических работах.

Проведённое исследование, основанное на комплексном подходе к эстетике и поэтике обоих авторов показывает, что роль художественной коммуникации в их творчестве вообще первостепенна. Слушая и говоря от имени «Другого» (а под «Другим» художники, очевидно, понимали любого человека, со всеми его странностями, достоинствами и недостатками), Распутин и Вампилов ощутили и запечатлели в «его» речи и себя, и своё время. Читатель-собеседник «видит» образы, тоже слушая и говоря на языке «Другого» — автора. Мировая литература же в повестях и пьесах двух иркутских «братьев по перу» получает воссозданный художественной коммуникацией двух собеседников (автора и читателя) архетип «личности на пороге XXI века».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей диссертационной работе при помощи феноменологического, коммуникативного и нарратологического анализа мы стремились доказать, что коммуникация с «Другим» лежит как в основе создания, так и в основе восприятия повестей и пьес двух иркутских авторов.

Главным для нашего исследования являлось понятие «художественной коммуникации», трактуемое нами как процесс общения читателя и произведения в его целостности. Такой процесс предполагает, что читатель, собеседник художественного произведения, переходит в своём воображении от его слова или словосочетания к образу посредством порождаемых особенностями слова ассоциаций и вместе с тем активно участвует в коммуникативном со-бытии автора и героя. Придерживаясь той позиции, что именно коммуникативные стратегии персонажей и образа автора способствуют преобразению жизненной действительности в художественную реальность, мы рассматривали коммуникацию в качестве художественного явления.

В центре нашего внимания были коммуникативные типы персонажей-мужчин, персонажей-женщин и образа автора как показатели сущностных качеств и предназначения их художественных личностей, а также связи с образной структурой произведений Валентина Распутина и Александра Вампилова. При этом мы особо подчеркнули, что именно коммуникативное пространство художественного произведения как организованная автором-творцом целостная система содержит в себе ориентиры качеств и предназначения художественной личности.

Участвуя в художественной коммуникации с повестью В. Распутина «Прощание с Матёрой», мы пришли к выводу, что центральный образ этого произведения — «образ матери». Он содержит в себе образный конфликт «памяти и забвения» и «живёт» в непрерывных воплощениях, проявляясь

такими ипостасями, к которым, как показал впервые проведённый феноменологический анализ повести, можно причислить следующие: «неуверенность и надёжность», «порядок и хаос», «польза и выгода», «вода и огонь», «жизнь и смерть», «память и забвение», «отцы и дети», «своё и чужое». Эти ипостаси или грани функционируют как особый дискурс для читателя-собеседника и определяют его творческий ориентир.

Анализ высказываний персонажей повести выявил ряд коммуникативных особенностей. В частности, впервые было отмечено приобретение женской художественной коммуникацией характеристик мужской и наоборот. К качествам, проявляемым в коммуникативных типах героинь, мы отнесли независимость, уверенность в себе и ироничность. Для мужской художественной коммуникации характерными оказались неуверенность, злая ирония, эмоциональность. Специфика художественной коммуникации персонажей стала для нас показателем обусловленного эстетикой повести предназначения каждого из них. Коммуникативный анализ определил предназначение женщин как «сохранение ценностей настоящего» (Дарья, Катерина) или «лёгкое отношение к переменам» (Клавка, Соня), а мужчин — как «пассивное сомнение» (Павел) и «неосмысленная инициативность» (Воронцов, пожогщики). Кроме того, коммуникативный анализ доказал, что в персонажах повести «Прощание с Матёрой» представлен архетип жителя Сибири 70-х годов XX века.

Нарратологический анализ выявил особую типологию образа автора в повести «Прощание с Матёрой». Коммуникативные стратегии автора как внутритекстовой инстанции сформировали два основных типа художественной коммуникации: автора-повествователя и речевой маски. Мы выделили такие качества повествователя, как открытость, умение сочувствовать, тревога за человека, а также предназначение повествователя, явленное в типичных для него коммуникативных стратегиях, — быть и наблюдателем происходящего, и пророком.

В результате коммуникативного и феноменологического анализа была установлена взаимосвязь художественной коммуникации персонажей и главного образа произведения (образа «матери»), обусловленная, в том числе, зеркальным проявлением в речи героев и героинь повести их гендерных особенностей. На восприятие организующего художественный мир повести образа повлияла также и художественная коммуникация повествователя, из уст которого читатель узнаёт легенду о «царском листвене» (лиственнице «мужского рода»). Наконец, периодическое коммуникативное перевоплощение в главную героиню повести Дарью, сближает повествователя с образом мудрой женщины.

В ходе феноменологического анализа произведений описательного типа (критические очерки), вышедших из-под пера В. Распутина, впервые было установлено, что в них сохраняются и воплощаются качества образа автора, коммуникативно выраженные в его художественных произведениях. На примере очерков В.Г. Распутина, посвящённых А.С. Пушкину, Л.М. Леонову и В.М. Шукшину впервые показано резкое отличие этих качеств от качеств профессионального литературоведа. Особенность вышеназванных критических работ писателя заключается в том, что при феноменологическом и нарратологическом подходе к ним читающий воспринимает не только размышления Распутина о героях своих очерков, но и его собственный художественный мир, его собственную философию.

В представляемом исследовании был проведён феноменологический анализ пьес Александра Вампилова. С его помощью мы доказали тесную эстетическую связь драмы «Утиная охота» с пьесами «Прошлым летом в Чулимске», «Прощание в июне» и «Старший сын» и обнаружили достаточно оснований, чтобы назвать анализируемую драму квинтэссенцией основных идей и образных систем драматурга. Было показано, что в драме А. Вампилова «Утиная охота» ключевой образ («охота») воплощается в виде конфликта «откровенности» и «лицедейства». Этот конфликт

визуализируется в своих образных проявлениях и мотивах пьесы, определяемых нами, как «постоянство и непостоянство»; «живое и неживое»; «дичь», «дождь», «солнце (посветлевшее небо)», «туман», «религиозные мотивы» (потоп, «образ двенадцати»), «(потеря) связи поколений», «(потеря) традиции».

В диссертации была предпринята попытка решить проблему, поставленную французскими театроведами, — можно ли считать «личностью» персонажа театральной пьесы. Отвечая на этот вопрос, мы предложили провести такой анализ реплик персонажа, который мог бы выявить коммуникативный «портрет» художественной личности, в свою очередь обладающей определёнными психологическими качествами. Возможности коммуникативного анализа реплик были продемонстрированы и подтверждены на примере женской художественной коммуникации в нескольких пьесах Александра Вампилова.

Исходя из выявленного в результате коммуникативного анализа предназначения героинь четырёх пьес Александра Вампилова, мы установили, что этих персонажей можно условно разделить на три группы: 1) образы/героини естественные (Ирина, Валентина) 2) образы/героини рациональные и маскирующиеся (Валерия, Комсорг) 3) смешанные образы, сочетающие в себе противоположные характеристики (Вера, Макарская).

В результате анализа реплик героинь стала очевидной тесная связь женских образов из четырёх пьес Вампилова с главным образным конфликтом драмы «Утиная охота» — откровенности и лицедейства, что подтвердило знаковость этого произведения в творчестве драматурга. Это позволило нам решить одну из поставленных нами задач и доказать существование взаимосвязи между эстетическим и коммуникативным аспектами изучаемого произведения.

Коммуникативный анализ реплик мужских персонажей в той же драме А. Вампилова показал, как соотносятся художественные личности героев со сторонами центрального образного конфликта. Выяснилось, что, основываясь на коммуникативной «биографии» пятерых мужчин (Зилова, Кузакова, Саяпина, Кушака и Официанта), их можно причислить к двум группам образов: естественные/маскирующиеся образы (Зилов, Кузаков и Официант) и маскирующиеся образы (Саяпин и Кушак). В ходе коммуникативного анализа мы решили третью задачу, обозначенную нами в диссертации, обнаружив возможности мужских персонажей становиться «голосами времени» (Зилов) или «побратимами» героев мировой литературы. Так, было выявлено, что по своим коммуникативным качествам Кузаков тесно связан с образом Жака из пьесы Уильяма Шекспира «Как вам это понравится» и Григория Печорина из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», Саяпин — с образом чеховского Очумелова, а официант Дима обладает чертами слуги из авантюрно-бытового романа.

Коммуникативный анализ способов проявления образа автора в четырёх пьесах Александра Вампилова выделил две наиболее часто встречающиеся в художественном мире драматурга коммуникативные стратегии: повествователя и специфического авторского комментария. В целом было показано, что образ автора у А. Вампилова проявляется как организующий звуковой и смысловой фон диалога и является основным импульсом эстетического воздействия. Сознание автора в его произведениях выражается в том числе и через семантику звукового и светового сопровождения действия.

Проанализировав повесть В. Распутина «Прощание с Матёрой» и пьесу А. Вампилова «Утиная охота» с феноменологической, коммуникативной и нарратологической точек зрения, мы сделали следующий вывод: образ автора в повести пророчествует, напутствует и руководит нашими

предпочтениями, тогда как образ автора в пьесе изображает и прозревает происходящее.

Проведённый впервые феноменологический анализ критического эссе Александра Вампилова «О. Генри» выявил универсальность «голоса» автора как в пьесах, так и в критической работе драматурга. Для подтверждения нашей гипотезы о том, что в дискурсе критического эссе коммуникативная стратегия творца-эссеиста отличается от коммуникативного типа автора-литературоведа, мы сравнили эссе А. Вампилова с библиографической справкой, составленной исследователем американской литературы И.М. Левидовой. Сравнительный нарратологический анализ двух письменно зафиксированных размышлений об американском новеллисте оправдал наше предположение. Если работе И.М. Левидовой присущ объективизм, то эссе драматурга создаёт впечатление тесной творческой связи между его автором и самим О. Генри, а также порождает ассоциации с образами, воплощаемыми драматургом в его пьесах. Для критической работы Левидовой характерна некоторая отстранённость от художественной сущности новелл О. Генри, тогда как эссе драматурга создаёт впечатление причастности образа автора к эстетике новеллиста.

Если практическую значимость проведённого нами исследования составляет универсальный для любых литературных произведений феноменологический и коммуникативный анализ, то теоретически значимым, с нашей точки зрения, можно считать обширный обзор мировой критической литературы по творчеству В. Распутина и А. Вампилова.

Настоящее диссертационное исследование впервые объединило в едином эстетическом пространстве произведения двух таких разных «материков» современной русской художественной литературы, как Валентин Распутин и Александр Вампилов. Изучение особенностей художественных миров писателя и драматурга с позиций теории художественной коммуникации и феноменологии позволило обнаружить общие эстетические идеи,

философские концепции и образы в главных произведениях двух авторов. При сравнении их эстетик были выделены типы художественной коммуникации, характерные для каждого из них и связанные с индивидуально-авторским видением мира и порождением нового смысла привычных идей и мотивов. В работе показана эстетическая общность у обоих авторов по-разному создаваемых образов ограничивающего порядка, противоречия правды и истины, мотива испытания (жизнью — у А. Вампилова, смертью — у В. Распутина). В рамках диссертации был исследован пространственно-временной аспект произведений двух творцов. В результате проведённого феноменологического анализа было установлено, что для Валентина Распутина из упомянутых двух «координат» наиболее значимо пространство, тогда как для Александра Вампилова время — один из главнейших импульсов сюжета.

Отмечено, что для Распутина и Вампилова плодотворное взаимодействие жанров эпоса и драмы, нравственно-философские концепции, целостность создаваемых образных структур, и, наконец, актуальные проблемы исторического времени являются основными стимулами к коммуникативному воссозданию различных ипостасей художественной личности, например: пожилого человека, ребёнка и женщины. Выявлено, что создаваемые двумя творцами образы пожилого человека неразрывно связаны с мотивом «поиска духовного спасения человека».

Было обращено особое внимание на разные способы воплощения образов детей в творчестве обоих авторов. Так, с феноменологической точки зрения была показана тесная связь образов детей с образными гранями «неопределённость» и «туманность будущего» в четырёх повестях Распутина: «Прощание с Матёрой» (образ внука Симы), «Последний срок» (образ Нинки), «Деньги для Марии» (дети Кузьмы и Марии), «Живи и помни» (не рождённый ребёнок Настёны). Феноменологический анализ выявил соотнесённость образов детей в пьесе Вампилова «Утиная охота» с

образной структурой «жизни» и «естественности». Парадоксальная способность образа убитого ребёнка Галины проявляться гранями «жизнь» и «естественность» оправдывается эстетикой пьесы. Ребёнок был будущим «Зиловым», т.е. был близок образу «живого».

Феноменологический и коммуникативный подходы к творчеству В. Распутина и А. Вампилова дали возможность проследить эволюции женских образов в произведениях прозаика и драматурга и впервые выявить общие закономерности этих эволюций. Проанализировав «путь» женщины в творчестве Распутина от невинной Девы (Марии) до мудрой Хранительницы нравственного начала (Дарьи), а в одной из последних повестей «Дочь Ивана, мать Ивана», — до морально опустошённой Защитницы (Тамара Ивановна), мы сравнили эту эволюцию с «развитием» женщины в произведениях Вампилова. Выяснилось, что, пройдя свою «дорогу» от образа «знака» (Галина, Ирина, Вера, Таня, Нина) до образа цельной и сильной натуры, образа «мерила» всеобщего морального состояния (Валентина), героиня Вампилова могла стать такой же опустошённой от несвойственной женщине роли и тягот жизни личностью, какой стала распутинская Тамара Ивановна. Такая судьба, судя по детально охарактеризованным С.Р. Смирновым «наброскам» драматурга, была уготована мужеподобной и вместе с тем женственной героине неоконченной трагедии драматурга с рабочим названием «История кутуликской Аксины».

Анализ творчества Валентина Распутина и Александра Вампилова, основанный на принципах художественной коммуникации произведения и читателя-собеседника, подтверждает значение этих авторов в истории советской и российской художественной литературы с новой точки зрения. Авторы-ровесники запечатлели историческое время в коммуникативных константах, наделив с их помощью предназначением своих персонажей как личностей. В этих же константах проявляются и их собственные творческие alter ego.

Комплексный анализ художественной коммуникации в произведениях Валентина Распутина и Александра Вампилова не только ставит под сомнение известное утверждение о смерти автора и персонажа в литературе, но и способствует обнаружению новых граней двух художественных миров.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. АНТИПЬЕВ, Н. П. Автор в драме (теоретический аспект). In : *Анализ литературного явления в контексте культуры, межвузовский сборник научных трудов*. Иркутск : ИГПИИЯ, 1995, сс. 9-23.
2. АНТИПЬЕВ, Н. П. Виктор Зилов как литературный архетип. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМИРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю*. Иркутск : 2000, сс. 259-281.
3. АНТИПЬЕВ, Н. П. Парадокс Виктора Зилова («Утиная охота» Александра Вампилова). In : АНТИПЬЕВ, Н.П. (éd.), *Откровенность : Сборник литературно-критических статей*. Москва : Современник, 1984, 207 с., портр., сс. 8-56.
4. АНТИПЬЕВ, Н. П. Полифонизм художественной личности : слово и образ, архетип и целостность. In : *Личность и модусы её реализации в языке : кол. монография*. Москва– Иркутск : ИЯ РАН; ИГЛУ, 2008, сс. 108-158.
5. АНТИПЬЕВ, Н. П. Художественная коммуникация: иносказание. *Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета (Серия «Филология»)*, 2012, № 1 (17), сс. 119-128.
6. АНТИПЬЕВ, Н. П. Художественная коммуникация: иносказание. *Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета (Серия «Филология»)*, 2012, № 2 (19), сс. 80-86.

7. АНТИПЬЕВ, Н. П. Художественный мир Александра Вампилова. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМИРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю*. Иркутск : 2000, сс. 186-190.
8. АНТИПЬЕВ, Н. П. Странные герои, или Правда лжи и ложь правды в театре Александра Вампилова. In : *Сибирь : взгляд извне и изнутри : Духовное измерение пространства*. Иркутск : 2004, сс. 44-49.
9. БАЛАНДИНА, Н. В. Речевые приемы создания ремарок-характеристик в пьесах Вампилова. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМИРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю*. Иркутск : 2000, сс. 305-309.
10. БАРТ, Ролан Смерть автора. In : БАРТ, Ролан (éd.), *Избранные работы : Семиотика. Поэтика*. Москва : 1994, сс. 384-391.
11. БАРТ, Ролан Удовольствие от текста. In : БАРТ, Ролан (éd.), *Избранные работы : Семиотика. Поэтика*. Москва : 1994, сс. 462-518.
12. БАХТИН, М. М. Архитектоника поступка. *Социологические исследования*, 1986, № 2.
13. БАХТИН, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975, сс. 234-407.
14. БАХТИН, М. М. *Работы 1920-х годов*. Киев : “Next”, 1994, 384 с.
15. БАХТИН, М. М. *Собрание сочинений*. Москва : Русские словари, 1996, Т. 5 : Работы 1940-1960 гг.
16. БАХТИН, М. М. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1979, 415 с.
17. БОНДАРЕНКО, В. Долюшка женская. *Электронный журнал*, [en ligne], 2003, 10(86), [дата обращения: 23 апреля 2012 г]. URL : <http://www.zavtra.ru>

18. ВАМПИЛОВ, А. В. Ангарские нефтяники на финишной прямой. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 700-703.
19. ВАМПИЛОВ, А. В. Белые города. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 694-699.
20. ВАМПИЛОВ, А. В. Воронья роща. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 432-467.
21. ВАМПИЛОВ, А. В. Двадцать минут с ангелом. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 315- 340.
22. ВАМПИЛОВ, А. В. *Драматургическое наследие* / вступ. ст. А. Калягина и Г. Товстоногова. Иркутск : Издание ГП «Иркутская областная типография № 1», 2002, 844 с.
23. ВАМПИЛОВ, А. В. *Избранное.* Москва : Согласие, 1999, 778 с., ил.
24. ВАМПИЛОВ, А. В. История с метранпажем. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 281-315.
25. ВАМПИЛОВ, А. В. О. Генри. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 733-734.
26. ВАМПИЛОВ, А. В. Прошлым летом в Чулимске. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 341-415.
27. ВАМПИЛОВ, А. В. Прощание в июне. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 42-107.

28. ВАМПИЛОВ, А. В. Старший сын. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки*. Москва : Эксмо, 2011, сс. 108-187.
29. ВАМПИЛОВ, А. *Стечение обстоятельств : рассказы и сцены; Фельетоны; Очерки и статьи; Из неоконченного и неопубликованного; О Вампилове* / сост. Распутин, В.Г.; примеч. Ротенфельда, Б.. Иркутск : Восточно-Сибирское книжное издательство, 1988, 448 с.
30. ВАМПИЛОВ, А. В. Стоматологический роман. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки*. Москва : Эксмо, 2011, сс. 489-492.
31. ВАМПИЛОВ, А. В. Утиная охота. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки*. Москва : Эксмо, 2011, сс. 188-280.
32. ВАМПИЛОВ, А. В. Финский нож и персидская сирень. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки*. Москва : Эксмо, 2011, сс. 495-499.
33. ВЕРДЕРБЕР, Р. *Психология общения* / Вердербер, Р, Вердербер, К. Санкт-Петербург : Прайм_Еврознак, 2003, 320 с.
34. ВИНОГРАДОВ, В. В. Проблема образа автора в художественной литературе. In : ВИНОГРАДОВ, В. В. (éd.), *О теории художественной речи*. Москва : Высшая школа, 1971, с. 113.
35. ВИНОГРАДОВ, В. В. *О теории художественной речи*. Москва : Высшая школа, 1971, с. 69.
36. ВЛАДИМИРЦЕВ, В. П. Явление исторической поэтики: художественные идеи Достоевского в «загадочной» пьесе Александра Вампилова «Утиная охота». In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы*. Иркутск : Издание ОАО

- «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс. 23-36.
37. Гендерные различия в вербальной коммуникации / Психология общения. [дата обращения: 24 июня 2012 г.], URL : <http://comm-psu.ru/?p=83>
38. ГИРШМАН, М. М. Литературное произведение. In : *Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. Т. 9.* Москва : Советская энциклопедия, 1978, 970 с.
39. ГРЕЙМАС, А-Ж. *Структурная семантика : Поиск метода.* Москва : Академический проект, 2004, сс. 254-261.
40. ГРУШЕВИЦКАЯ, Т.Г., ПОПКОВ, В.Д., САДОХИН, А.П.. *Основы межкультурной коммуникации : учебник для вузов.* Москва : ЮНИТИ-ДАНА, 2003, 352 с.
41. ГУССЕРЛЬ, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. In : ГУССЕРЛЬ, Э. (éd.), *Логические исследования : в 2 т.* Москва : ДИК, 1999. — 2 т.
42. ГУШАНСКАЯ, Е. М. *Александр Вампилов: Очерк творчества.* Ленинград : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1990, 320 с., 1 л. портр., 26 л. илл.
43. ГУШАНСКАЯ, Е. М. Александр Вампилов – тридцать пять лет спустя. In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы.* Иркутск : Издание ОАО «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс. 11-22.
44. ГУШАНСКАЯ, Е. М. Персонажи драматургических произведений А. Вампилова / ГУШАНСКАЯ, Е. М., ДАШЕВСКАЯ, О.А., КОМАРОВ, С.А.. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМЕРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю.* Иркутск : 2000, сс. 149-153.
45. ДАШЕВСКАЯ, О. А. Время в произведениях Вампилова. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМЕРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир*

- Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю.* Иркутск : 2000, сс. 229-232.
46. ДАШЕВСКАЯ, О. А. Пространство в произведениях Вампилова. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМИРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю.* Иркутск : 2000, сс. 225-229.
47. ДЕДКОВ, И. В. Г. Распутин. Продленный свет. In : ДЕДКОВ, И. *Живое лицо времени. Очерки прозы семидесятых - восьмидесятых.* Москва : Советский писатель, 1986.
48. ДИАРОВА, А. А. ИВАНОВА, Е.В., СЕРАФИМОВА, В.Д. *Литература с основами литературоведения. Русская литература XX века: учеб. пособие для студ. фак. дефектологии пед. Вузов,* под ред. Серафимовой В.Д. Москва : Издательский центр Академия, 2007, 304 с.
49. ДРАНОВ, А. В. *Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник /* ДРАНОВ, А.В., ИЛЬИН, И.П., КОЗЛОВ, А.С. и др. Москва : Интрада — ИНИОН, 1999.
50. Евангелие от Матфея 7:7,8.
51. ЗЫРЯНОВА, О. Н. А. Вампилов и С. Беккет (К проблеме поэтики абсурда). In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы.* Иркутск : Издание ОАО «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс. 83-95.
52. ИВАНОВ, А. В. Юнг. In : ИВАНОВ, А. В. *Современная западная философия: Словарь.* Москва : 1991.
53. ИГНАТЬЕВА, А. В. *Эволюция образа русской женщины в творчестве В.Г. Распутина.* Диссертация кандидата филологических наук : 10.01.01, Тюменский государственный университет, 21 ноября 2008, 224 с.

54. ИМИХЕЛОВА, С. С. «Вечные» сюжеты и образы в пьесах А. Вампилова. In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы*. Иркутск : Издание ОАО «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс. 96-106.
55. КАРИМОВА, И. Р. *Коммуникативная организация драматического произведения*. Диссертация кандидата филологических наук : 10.02.01, Казанский государственный университет, 26 апреля 2004, 141 с.
56. КОВАЕВА, А. «Деньги для Марии». *Театральная афиша* [en ligne], 2011, № 1, [дата обращения: 20 сентября 2012 г.]. URL : <http://www.mxat-teatr.ru/docs/tpl/doc.asp?id=519&>
57. КОНОПЛЁВ, Н. С. Страсти по А.В. Вампилову или куда ведёт «Утиная охота»? In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы*. Иркутск : Издание ОАО «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс. 53-71.
58. КОРМАН, Б. О. *Анализ текста художественного произведения*. Москва : 1972, сс. 88-98.
59. КОРМАН, Б. О. О целостности литературного произведения. *Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка*, 1977, № 6, сс. 512-513.
60. КОСИКОВ, Г. К. Идеология, коннотация, текст [вступ. ст.]. In : БАРТ, Ролан (éd.), *S/Z*, Пер. с фр. 2-е изд., испр., под ред. Косикова, Г. К.. Москва : Эдиториал УРСС, 2001, сс. 11-22.
61. КОСИКОВ, Г. К. Текст / Интертекст / Интертекстология. In : ПЬЕРЕ-ГРО, Н. (éd.), *Введение в теорию интертекстуальности*, Общ. Ред. и вступ. Ст. Косикова, Г.К.; пер. с фр. Косикова, Г.К., Нарумова, Б.Н., Лукасик, В.Ю.. Москва : Издательство ЛКИ, 2008, сс. 8-42.
62. КРАСНОВА, Т. В. Фольклоризм произведений А. Вампилова. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМИРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир*

Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю. Иркутск : 2000, сс. 193-198.

63. КУЗНЕЦОВА, Н. М. Вампилов и традиции зарубежной литературы XIX-XX веков. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМИРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю.* Иркутск : 2000, сс. 199-207.
64. КУЗНЕЦОВА, Н. М. Метафизические аспекты «присутствия» в пьесе А. Вампилова «Дом окнами в поле». In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы.* Иркутск : Издание ОАО «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс. 123-128.
65. ЛАКШИН, В. Душа живая [вступ. ст.]. In : ВАМПИЛОВ, А. В. (éd.), *Утиная охота. Пьесы. Рассказы : пьесы, рассказы, фельетоны, статьи, очерки.* Москва : Эксмо, 2011, сс. 7-26.
66. ЛАРИН, Б. А. *Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи.* Ленинград : «Художественная литература», 1974, с. 166.
67. ЛЕВИДОВ, А. М. *Автор – образ – читатель.* Ленинград : Издательство ЛГУ, 1983, 358 с.
68. ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. Герой нашего времени. In : ЛЕРМОНТОВ, М. Ю. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т. 4.* Москва : Правда, 1969, 4 т.
69. ЛОТМАН, Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты. In : ЛОТМАН, Ю. М. (éd.), *Внутри мыслящих миров: Человек. Текст. Семиосфера. История.* Москва : 1996.
70. ЛОТМАН, Ю. М. Место киноискусства в механизме культуры. In : ЛОТМАН, Ю. М. (éd.), *Труды по знаковым системам, 8(VIII),* Тарту, 1977, сс. 141-142.
71. ЛОТМАН, Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*, 1973, вып. 308.

72. ЛОТМАН, Ю. М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*, предисловие Даниэля, С.М., сост. Григорьева, Р.Г.. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002, 543 с.
73. МАРКЕС, Габриель Гарсиа. Море исчезающих времён. In : МАРКЕС, Габриель Гарсиа (éd.), *Последнее плавание корабля-призрака*. Санкт-Петербург : «Азбука-классика» (rocketbook), 2004, сс. 314-334.
74. МЕРЛО-ПОНТИ, Морис. *Око и дух*. Москва : Искусство, 1992, 63 с.
75. НЕССЕЛЬШТРАУС, Ц. Г. *«Пляски смерти» в Западноевропейском искусстве XV в. как тема рубежа Средневековья и Возрождения. Культура Возрождения и Средние века*. Москва : 1993, сс. 141-148.
76. НЕХАЕВ, О. Валентин Распутин. Возвращение к России. In : Портал «Сибирика». [дата обращения: 4 октября 2011 г.], URL: <http://sibiricus.com/glava-pervaya/valentin-rasputin-vozvraschenie-k-rossii/stranitsa-2>.
77. НИКОЛИНА, Н. А. *Филологический анализ текста: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений*. Москва : Издательский центр «Академия», 2003, 256 с.
78. О. ГЕНРИ *Полное собрание сочинений: в 5 т.* Т. 1, вст. статья Вербицкого, В. «Тайны О. Генри». Москва : Литература, Престиж книга; РИПОЛ классик, 2006, 5 т.
79. О. Генри. Био-библиографический указатель, сост. Левидова, И.М.. Москва : 1960. In : *Краткая литературная энциклопедия*, Гл. ред. Сурков, А.А.. Москва : Советская энциклопедия, 1962-1978. Т. 5: Мурари-Припев, 1968, Стб. 384-386.
80. ОРЛОВА, Е.И. *Образ автора в литературном произведении. Учебное пособие*. Москва : 2008, 44 с.
81. ПАНКЕЕВ, И. А. *Валентин Распутин (По страницам произведений)*. Москва : Просвещение, 1990, 143 с.

82. ПЛЕХАНОВА, И. И. Герой Вампилова: человек автономный. In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы*. Иркутск : Издание ОАО «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс. 37-52.
83. ПОГОСОВА, Н. В. Вампилов во Франции. In : ИОФФЕ, Л.Ф., СМИРНОВ, С.Р., ШЕРСТОВ, В.В. (éd.), *Мир Александра Вампилова : Жизнь. Творчество. Судьба : Материалы к путеводителю*. Иркутск : 2000, сс. 367– 371.
84. ПОДОЛЯНЧУК, Наталья «Что сквозит и тайно светит?...». Размышления о творчестве Александра Вампилова и Валентина Распутина. *Восточно-Сибирская Правда*, 21 августа 2012.
85. ПРОЗОРОВ, В. В. Образ читателя-адресата. In : *Издательство «Лицей»*. [дата обращения: 19 сентября 2011 г], URL : <http://www.licey.net/lit/real/obraz>.
86. РАСПУТИН, Валентин – Мама куда-то ушла. [дата обращения : 12 августа 2012 г.], URL : http://royallib.ru/read/rasputin_valentin/mama_kuda_to_ushla.html.
87. РАСПУТИН, В. Г. Cherchez la femme. Вечный женский вопрос.... In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе*. Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 372-386.
88. РАСПУТИН, В. Г. В непогоду. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. В ту же землю : Повесть, рассказы*. Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 410-438.
89. РАСПУТИН, В. Г. Деньги для Марии. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т.1. Век живи – век люби. Повести, рассказы*. Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 9-130.
90. РАСПУТИН, В. Г. Дочь Ивана, мать Ивана. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т.1. Век живи – век люби. Повести, рассказы*. Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 131-358.

91. РАСПУТИН, В. Г. Живи и помни. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т.3. Живи и помни. Повесть, рассказы.* — Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 5-254.
92. РАСПУТИН, В. Г. «Имеет силу национального пароля». К 100-летию Л. М. Леонова. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе.* Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 286-293.
93. РАСПУТИН, В. Г. Пожар. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе.* Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 7-82.
94. РАСПУТИН, В. Г. Последний срок. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т.2. Последний срок. Повесть, рассказы.* Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 5-210.
95. РАСПУТИН, В. Г. Прощание с Матёрой. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. В ту же землю : Повесть, рассказы.* Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 5-234.
96. РАСПУТИН, В. Г. Светоносное имя. К 200-летию А.С. Пушкина. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *В поисках берега: Повесть, очерки, статьи, выступления, эссе.* Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 279-285.
97. РАСПУТИН, В. Г. Твой сын, Россия, горячий брат наш. *О Василии Шукшине.* In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Что в слове, что за словом? : Очерки, интервью, рецензии.* Иркутск : Восточно-Сибирское книжное издательство, 1987, сс. 272-300.
98. РАСПУТИН, В. Г. Уроки французского. In : РАСПУТИН, В. Г. (éd.), *Собрание сочинений в 4 т. Т.2. Последний срок. Повесть, рассказы.* Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, сс. 285-320.
99. Речевая коммуникация как способ межсубъектного взаимодействия. In : Южный Федеральный Университет. [дата обращения: 20 марта 2012 г.], URL : http://rspu.edu.ru/university/publish/schools/9/gl1_p2.html.

100. РОМАНОВА, Е. Я. Традиции семейного воспитания эвенков. In : Региональный общественный фонд развития народов Севера Бурятии «Татьяна». [дата обращения: 12 сентября 2012 г.], URL: http://fond-tatiana.ru/duhkul_009.
101. РУДНЕВ, В. П. *Словарь культуры XX века*. Москва : Аграф, 1999, 384
102. РУДНИЦКИЙ, К. По ту сторону вымысла. Заметки о драматургии А. Вампилова. *Вопросы литературы*, 1976, № 10, сс. 50-66.
103. СИРИН, А. Д. *Свет распутинской прозы*. Иркутск : Издатель Сапронов, 2007, 320 с.
104. СЛИВИЦКАЯ, О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. Москва : Российский государственный гуманитарный университет, 2004, 270 с.
105. Словарь ABBYY Lingvo x 5. [дата обращения: 1 декабря 2012 г.]. URL: <http://www.abbyy.ru/download/lingvo>.
106. Словарь поэта /Аллюзия. [дата обращения: 3 марта 2011 г.]. URL: <http://www.clubochek.ru/lib.php?rat=5&dog>.
107. Словарь – художественное произведение / Словарь Финам. [дата обращения: 9 сентября 2010 г.]. URL: <http://www.finam.ru/dictionary>.
108. СМИРНОВ, С. Р. *Драматургия А. Вампилова: закономерности творческого процесса*. Диссертация доктора филологических наук : 10.01.01, Иркутский государственный университет, 2006, 317 с.
109. СМИРНОВ, С. Р. *Творческая лаборатория Александра Вампилова (от «Ярмарки» до «Утиной охоты»)*. Иркутск : Иркутский государственный университет, 2006, 203 с.
110. СМИРНОВ, С. Р. В. Распутин и А. Вампилов: Перекрестия и созвучия. In : *Время и творчество Валентина Распутина : Международная конференция, посвящённая 75-летию со дня рождения Валентина Григорьевича Распутина* : материалы / ФГБОУ ВПО «ИГУ»; [отв. ред. И.И. Плеханова]. Иркутск :

Издательство ИГУ, 2012, 611 с.

111. СМИРНОВ, В.С. Герои страны. [дата обращения: 10 августа 2012 г.]. URL: www.warheroes.ru/hero.asp?Hero_id=10975.
112. СОБЕННИКОВ, А. С. Случай в драматургии А. Вампилова. In : *Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы*. Иркутск : Издание ОАО «Иркутская областная типография № 1 имени В. М. Посохина», 2008, сс.72-82.
113. СТРЕЛЬЦОВА, Е. И. *Плен утиной охоты*. Иркутск : Издание ГП «Иркутская областная типография № 1», 1998, 376 с., ил.
114. Сюжет и его функции. [дата обращения: 25 июля 2012 г.]. URL: http://c3.ru/book1100_81.shtml.
115. ТАМАРЧЕНКО, Н.Д., ТЮПА, В.И., БРОЙТМАН, С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. In : ТАМАРЧЕНКО, Н. Д. (éd.), *Учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: В 2 т.* Под ред. Тамарченко Н.Д. Т. 1. Москва : Издательский центр «Академия», 2004, 512 с.
116. ТЕНДИТНИК, Н. С. Ответственность таланта. In : ТЕНДИТНИК, Н. С. (éd.), *Мастера*. Иркутск : 1981, с. 12, cit. ТЕНДИТНИК, Н. С. (éd.), Единственно родное слово. Беседа с Юрием Казаковым. *Литературная газета Газета*, 21 ноября 1979 г.
117. ТЕНДИТНИК, Н. С. *Мастера*. Иркутск : Восточно-Сибирское книжное издательство, 1981, 303 с.
118. ТЕНДИТНИК, Н. С. *Перед лицом правды. Очерк жизни и творчества Александра Вампилова*. Иркутск : издательство журнала «Сибирь» совместно с Товариществом «Письмена», 1997, 142 с.
119. ТУРОВСКАЯ, М. И. Вампилов и его критик. In : *Памяти текущего мгновения*. Москва : 1987, 365 с.

120. ФАРБЕР, Ф. Пьесы А. Вампилова в контексте американской культуры.
In : ФАРБЕР, Ф, СВЕРБИЛОВА, Т. (éd.), *Современная драматургия*,
1992, № 2.
121. ХАЙДЕГГЕР, М. *Исток художественного творения*. Москва :
Академический Проект, 2008, 528 с.
122. ХАЛИЗЕВ, В. Е. *Драма как род литературы (поэтика, генезис,
функционирование)*. Москва : Издательство МГУ, 1986, 260 с.
123. ЦЫМБАЛИСТЕНКО, Н. В. Символы-лейтмотивы в драматургии
М. Горького и А. Вампилова (на примере пьес «Дети солнца» и
«Утиная охота»). In : ЦЫМБАЛИСТЕНКО, Н. В. (éd.), *Революция.
Жизнь. Писатель*. Воронеж : ВГУ, 1980, сс. 140-146.
124. ЧЕХОВ, А. П. Хамелеон. In : ЧЕХОВ, А. П. (éd.), *Полное собрание
сочинений в 18 т. Т. 3. Рассказы, юморески, «Драма на охоте»*. Москва
: издательство «Наука», 1983, сс. 52-55.
125. ШАРНЯИ, Чаба Символика воды в повестях В. Распутина «Прощание с
Матёрой» и «Живи и помни». *Научный вестник Измаильского
государственного гуманитарного университета*, 2008, вып. 24, сс. 120-
122.
126. ШЕКСПИР, Уильям Как вам это понравится. In : ШЕКСПИР, Уильям
(éd.), *Полное собрание сочинений в восьми томах. Т. 5*, перевод
Щепкиной-Куперник, Т.Л.. Москва : Искусство, 1959, сс. 5-112.
127. ШМИД, В. *Нарратология*. Москва : Языки славянской культуры (изд.
Кошелев): Кошелев, 2003, 312 с.
128. ЭКО, Умберто *Роль читателя. Исследования по семиотике текста*,
перевод с англ. и итал. Серебряного, С.Д.. Санкт-Петербург :
«Симпозиум», 2007, 502 с.
129. ЭКО, Умберто *Шесть прогулок в литературных лесах*, перевод с англ.
Глебовской, А.. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2002, 288 с.
130. ЭЛИОТ, Томас Стернз *Гамлет и его проблемы* [en ligne]. In : ЭЛИОТ,
Томас Стернз (éd.), *Назначение поэзии. Статьи о литературе*, Киев :

- AirLand, 1996, [дата обращения: 16 июня 2012 г.]. URL : <http://noblit.ru/content/view/336/33>.
131. ЭНГЕЛЬ-БРАУНШМИДТ, Аннелоре «Сено в жару сохнет быстро». Современные рассказы о Сибири для немецкого читателя. In : *Сибирь : взгляд извне и изнутри : Духовное измерение пространства*. Иркутск : 2004, сс. 11-17.
132. «Это было давно». [дата обращения: 23 июля 2012 г.], URL : http://www.shansonprofi.ru/archiv/lyrics/narod/wX/p2/eto_byilo_davno_let_15_nazad_.html.
133. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. Москва : Издательство «Гнозис», 1994, сс. 432-438.
134. ЮНГ, К. Г. *Архетип и символ*. Москва : Издательство «Ренессанс», 1991.
135. ЮНГ, К. Г. *Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: ее теория и практика*. Киев : Синто, 1995.
136. ЮНГ, К. Г. *Душа и миф: Шесть архетипов*. Киев : Государственная библиотека Украины для юношества, 1996, 384 с.
137. ЯЗЕВА, А. С. Художественная коммуникация как сотворчество автора и читателя на примере повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой». *Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета (Серия «Филология»)*, 2012, № 2 (19), сс. 104-110.
138. ЯЗЕВА, А. С. Судьба идей и образов А. Вампилова в контексте французской культуры. Феномен оригинала vs. феномен перевода. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 2013, № 1 (19), сс. 215-217.
139. ЯЗЕВА, А. С. Коммуникация как характеристика предназначения и качества художественной личности в повести Валентина Распутина «Прощание с Матёрой». *Вестник Иркутского Государственного Лингвистического Университета. (Серия «Филология»)*, 2013, № 1 (22), сс. 174-181.

140. ЯЗЕВА, А.С. Последний срок как испытание (анализ повести Валентина Распутина). In : *Современные проблемы гуманитарных и естественных наук : материалы конференции молодых ученых (Иркутск, 1-5 марта 2010 г.)*. Иркутск : ИГЛУ, 2010. сс. 188-189.
141. ЯЗЕВА, А. С. «Сейчас ему откроют...». Счастливый финал или трагедия одиночества? Три подхода к анализу повести В. Распутина «Деньги для Марии». In : *Современные проблемы гуманитарных и естественных наук : материалы конференции молодых ученых (Иркутск, 1-4 марта 2011 г.)*. Иркутск : ИГЛУ, 2011, сс.199-201.
142. ЯЗЕВА, А. С. К проблеме художественной коммуникации («Утиная охота» Александра Вампилова). In : *Современные проблемы гуманитарных и естественных наук: материалы конференции молодых учёных (Иркутск, 20-23 марта 2012)*. Иркутск: ИГЛУ, 2012. сс. 171-172.
143. ЯЗЕВА, А. С. Дети как воплощение образа неопределенности в повестях Валентина Распутина. In : *Аспирантские чтения ИГЛУ. Сборник научных статей*. [сédérom], Иркутск : ИГЛУ, 2012, [дата обращения : 6 июня 2011]. URL: CD-R, сс. 310-315.
144. ЯЗЕВА, А. С. Проблемы предпереводческого анализа в условиях художественного дискурса. Френели Фарбер об эстетике Александра Вампилова. In : *Филология, переводоведение, лингводидактика: современные проблемы и перспективы развития : материалы Международной научно-практической конференции*. Иркутск : Издательство ИрГТУ, 2013, сс. 376-382.
145. « *Ici, près de la terre... » : nouvelles contemporaines de Sibérie orientale / [textes de Alexandre Vampilov, Alexandre Semionov, Valentin Raspoutine, ...[et al.]]*, préface par Emmanuel Malherbet. Thonon-les-Bains : Alidades - Eurcasia, DL, coll. «Petite bibliothèque russe», 205 p.
146. BARRAULT, J.-L. *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*. Paris : Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1959, vol. in-8, 282 p.

147. BARTHES, Roland *De la science à la littérature*. In : BARTHES, Roland (éd.), *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1993, pp. 11-19.
148. BARTHES, Roland *La mort de l'auteur*. In : BARTHES, Roland (éd.), *Le bruissement de la langue*. Paris : Éditions du Seuil, 1993, pp. 63-69.
149. BARTHES, Roland *Le grain de la voix, Entretiens 1962-1980*. Paris : Éditions du Seuil, 1999, pp. 11-22.
150. BONNEFOY, Yves *Le nuage rouge. Essais sur la poétique. Nouvelle édition, corrigée*. Paris : Mercure de France, 1992, 400 p.
151. COLLOT, Michel *La textanalyse de Jean Bellemin-Noël*. In : COLLOT, Michel (éd.), *Littérature, Le savoir de l'écrit*, Paris : Larousse, 1985, vol. 58, pp. 75-90.
152. DERRIDA, Jacques *L'écriture et la différence*. Paris : Éditions du Seuil, 1967, 439 p.
153. FARBER, Vreneli *The playwright Aleksandr Vampilov: an ironic observer*. New York : Peter Lang Publishing, Inc., 2001, 226 p.
154. GENETTE, Gérard *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1994, 300 p.
155. GENETTE, Gérard *L'Œuvre de l'Art. La relation esthétique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1997, 293 p.
156. GENETTE, Gérard *Nouveau discours du récit*. Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1983, 119 p.
157. GILLESPIE, David C. *Valentin Rasputin and Soviet Russian Village Prose*. London : The Modern Humanities Research Association, 1986, 98 p.
158. *Histoire de la littérature russe. T. III/3: Le XXe siècle. Gels et dégels*, ouvrage dirigé par ETKIND, Efim, NIVAT, George, SERMAN, Ilya et STRADA, Vittorio. Paris : Fayard, 1990, pp. 706-715.
159. INGARDEN, R. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen : 1968, 440 s.

160. ISER, W. *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München : 1976, 357 s.
161. JARRY, Alfred *Ubu roi*. Paris : BRÉAL, 1999, p. 34.
162. MULAC, A. The gender-linked language effect: Do language differences really make a difference?. In : Canary, D.J. & Dindia, K. (Eds.), *Sex differences and similarities in communication: Critical essays and empirical investigations of sex and gender in interaction*. Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum, 1998, pp. 127-154.
163. PARTHÉ, Kathleen *Russian Village Prose: The Radiant Past*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1992, 187 p.
164. PRUNER, Michel *L'Analyse du texte de théâtre 2e édition*. Paris : Armand Colin, 2010, 128 p.
165. RASPUTIN, Valentin *Farewell to Matyora*, translated by Bouis, Antonina W. with a foreword by Parthé, Kathleen. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1995, 228 p.
166. RASPUTIN, Valentin *Live and Remember*, translated by Bouis, Antonina W. with a foreword by Parthé, Kathleen. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1992, 216 p.
167. RASPOUTINE, Valentin *De l'argent pour Maria*, traduit du russe par Moursky, Eveline A. Lausanne, Dole -du- Jura : Editions L'Age d'Homme, 1979, 132 p.
168. RASPOUTINE, Valentin *L'Adieu a L'Ile*, roman traduit du russe par Tenèze, Irène et Toscane, Jeanne. Paris : Éditions Robert Laffont, S. A., 1979, 269 p.
169. RASPOUTINE, Valentin *Vis et n'oublie pas*, roman traduit du russe par Dombre, Nathalie. Lausanne, Szikra : Editions L'Age d'Homme, 1990, 191 p.
170. REUTER, Yves *L'Analyse du récit 2e édition*. Paris : Armand Colin, 2009, 128 p.

171. RYNGAERT, Jean-Pierre *Introduction à l'analyse du théâtre*, sous la direction de Daniel Berges. Paris : Armand Colin, 2004, 168 p.
172. SARRAZAC, Jean-Pierre *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Belfort : Circé, 1999, 212 p.
173. SARRAZAC, Jean-Pierre L'impersonnage. En relisant «La crise du personnage». In GUÉNOUN, Denis, SARRAZAC, Jean-Pierre (éd.), *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire. Études théâtrales*, 2001, n° 20, pp. 41-50.
174. *Théâtre russe contemporain*, pièces réunies et présentées par M.-C. Autant-Mathieu. Arles : Actes Sud-Papiers, 1997, 492 p.
175. UBERSFELD, A. *Lire le théâtre, tome I à III*. Paris : Belin, 1996, III t.
176. VAMPILOV, Alexandre *L'été dernier à Tchoulimsk. Drame en deux actes*, traduction de Fabienne Asiani et Fabienne Peyrat. Lausanne ; Paris : L'Age d'Homme, 1992, 83 p.
177. *Vampilov Alexandre* sous la direction de M.-C. Autant-Mathieu et Lily Denis. In : *Les Cahiers de la Maison Antoine Vitez*. Montpellier : Climats, 1996, 95 p., 8 ill.
178. VINAVER, M. *Écritures dramatiques*. Arles : Actes Sud, 1993, 922 p.
179. YAZEVA, A. S. *La Femme dans le Monde Artistique d'Alexandre Vampilov : Naturel vs. Artificiel. Les Stratégies Communicatives*. [en ligne], Strasbourg : site GEO 1340 Université de Strasbourg, avril 2012, [référence du 14 septembre 2012]. URL : http://geo.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/GEO/Maadikarib/Doctorants/formation_doctorants/journee_doctorants_13_avril_2012_.pdf.
180. YAZEVA, A.S. La critique comme discours artistique : le dramaturge Alexandre Vampilov et son essai sur l'écrivain O. Henry. In : actes de la Journée Doctorale *Études de la forme dialogique des écrits d'artistes: L'artiste critique d'art (Rennes, 10 mai 2012)*. Rennes : Université Rennes 2, 2013. Sous presse.

YAZEVA, A.S. *Aleksandr Vampilov's drama Duck Hunting and the (In)different character in the Different Theatre: A Phenomenological Analysis of Viktor Zilov's Revolution*. In : *Plaza: Dialogues in Language and Literature. Conference Issue: Revolution: Selected papers from the third annual graduate student conference on language and literature at the University of Houston*. [en ligne], Houston : the University of Houston, july 2013, vol. 3, № 2, pp. 15-33, [référence du 14 août 2013]. URL : <http://journals.tdl.org/plaza/index.php/plaza/issue/view/363/showToc>

СПИСОК ПРИЛОЖЕНИЙ

Приложение. Судьба идей и образов Александра Вампилова в контексте американской и французской культур. Феномен оригинала и предпереводческий анализ

Предпереводческий анализ — важная практическая область литературного анализа, необходимо применяемая зарубежными исследователями и переводчиками русской художественной литературы. Мы считаем феноменологический подход к произведению одним из самых продуктивных при анализе такого рода. Феномен и вместе с тем одна из главных проблем художественного перевода, на наш взгляд, заключается в том, что «переводящий язык» литературного произведения способен порождать эмоции и ассоциации с образами, обусловленные особенностями этого языка. Степень же адекватности художественного перевода художественному оригиналу зависит от уровня «соответствия» образов, воспринимаемых при чтении перевода, образам, действительно порождаемым оригиналом. Отсюда следует неоспоримость значимости феноменологического анализа произведений-оригиналов и особенно, — этого подхода в применении к их переводам. В уже упомянутой диссертации С.Р. Смирнова [Смирнов, 2006] встречаем следующий факт. Американский учёный Г. Сегел, исследующий творчество Вампилова на материале, как полагает автор диссертации, английских переводов, искажает название пьесы «Прошлым летом в Чулимске», переводя его как «Последнее лето в Чулимске», другими

словами, производит неудачную «кальку» с английского языка на русский. Представим на минуту, что так пьеса и называется. Тогда первичным ощущением читателя от названия предположительно было бы ощущение трагизма, апокалипсиса, беспросветной темноты. Однако финал пьесы говорит о другом: надломленная душа Валентины всё ещё верит в добро. На наш взгляд, понимая язык образов художественного произведения, переводчик вряд ли ошибётся при воссоздании образной структуры.

На примере некоторых высказываний Френели Фарбер из её книги «The playwright Aleksandr Vampilov: an ironic observer» [Farber, 2001] относительно пьес Вампилова, мы попытаемся доказать, насколько отсутствие феноменологического подхода к художественному произведению, а также настойчивые поиски в нём социальных подоплёк могут навредить восприятию оригинала. Кроме этого будет проведён анализ фрагментов перевода на французский язык пьесы «Прошлым летом в Чулимске», выполненного авторитетными во Франции переводчицами Фабиен Азиани и Фабиен Пейра, который позволит выявить достоинства и недостатки получившегося французского текста и рассмотреть, как язык перевода способен иногда обогатить образную структуру оригинала. Обратимся к проведённому американской исследовательницей Френели Фарбер анализу драмы «Утиная охота», поскольку эта пьеса является за рубежом едва ли не самой популярной из произведений А. Вампилова. Немаловажен тот факт, что критик работала с оригиналом. Приведём, например, анализ образа дождя, обнаруженный в рассматриваемой книге Фарбер: «...дождь создаёт для Зилова нечто вроде изоляции. Дождь мешает плану Зилова поехать на природу, уединиться и восстановить покой и ощущение благополучия в своей жизни, словом, достичь обновления своей жизни. Вместо этого дождь заставляет Зилова оставаться дома, с единственным средством общения с людьми, телефоном, в результате чего Зилов претерпевает процесс самооценки. Это ситуация иронична. Дождь, природное явление, отрезает его путь к природе...» [Farber, 2001, с. 97]. Такая характеристика образа дождя

видится интересной, но, если учитывать саму творческую работу Вампилова над образной системой, она всё же сомнительна. Любой образ художественного произведения следует рассматривать в единстве с той образной системой, к которой он принадлежит. В данном случае необходимо помнить, что образ дождя как в раннем, так и в окончательном варианте драмы, неразрывно связан с образом «библейского потопа», а в одном из вариантов пьесы главный герой, Рябов, даже рад возможности перехода к новой жизни, организованного дождём [Вампилов, 2002, с. 744]. Художественный мир пьесы показывает, что образ дождя не является образом преграды или ловушки, но становится образом истинной природы, некой божественной силы, самой вошедшей в жизнь Зилова, чтобы помочь ему разобраться в себе. Феноменологический анализ произведения, позволяющий рассмотреть образы во всём их развитии, помогает исследователю выносить суждение о том или ином образе с точки зрения его непосредственного восприятия, но не с точки зрения самого анализирующего или исторического контекста создания анализируемого. Последнее можно наблюдать в подходе Френели Фарбер к образу «утиной охоты». Рассмотрим её утверждение: «Вампилов показывает в Утиной охоте, что настоящее более чем враждебно, оно абсурдно, потому что оно поощряет стремление всего общества к мечте, социалистической мечте, которая также нереальна и также уводит от действительности, как и мечты сибирских героев...» [Farber, 2001, с. 95]. Возможно, в ситуации появления абсолютно новой во всех смыслах пьесы в общем движении социалистического реализма, кто-то и мог «выискать» в «Утиной охоте» подобную подоплёку. Однако внимательно всматриваясь в творчество Вампилова, как вампиловед, так и любой другой читатель способен, думается, понять, насколько далёк был автор «охоты» от упомянутой идеи. В его очерках «Белые города» [Вампилов, 2011, с. 694-699] или «Ангарские нефтяники на финишной прямой» [Вампилов, 2011, с. 700-703] наблюдается искреннее восхищение строителями, бригадами, рабочими, а ведь именно они и являются теми, кто строит светлое будущее. Вряд ли это

будущее казалось драматургу «нереальным» и «неосуществимым», иначе, зачем жить на свете Зилову, выигрывать у случая Шаманову, хвататься за второй шанс в любви Колесову, любить «другого, как самого себя» Бусыгину, упрямо чинить калитку палисадника Валентине? В его образных структурах всегда есть место образу надежды, близкого счастья, своей «утиной охоты» для каждого героя. Этот образ, скорее, близок образу «человечного» будущего, ведь Александра Валентиновича явно интересует человек и его проблемы как человека, нежели актуальная в его пору идеология и её минусы. Именно это и делает его пьесы вечными, хотя и действительно художественно отображающими вполне конкретные типы личностей 60-70-х годов. В отличие от этого достаточно спорного взгляда американской исследовательницы на один из образов пьесы «Утиная охота», в её анализе пьесы «Прошлым летом в Чулимске» мы обнаруживаем живой интерес и целостный подход Фарбер к эстетическим составляющим этого произведения. Так, критик отмечает значимость для пьесы песни Дергачёва, посвящённой, по её словам, «неосуществившемуся счастьем», что, на её взгляд, «конечно, является судьбой Валентины» [Farber, 2001, с. 115]. Фарбер также видит связи этой пьесы с «Утиной охотой» и пьесами Чехова, выделяет «значимые ремарки». Что же касается анализируемых критиком «идеологических установок» Вампилова, то они в её глазах приобретают другие, более широкие масштабы: «Вместо ноток национализма, автор воспроизводит более пронзительную, более универсальную музыку. Вместо узкой дихотомии между городским и сельским, он говорит о более сложном столкновении между невинным и «ущербным»» [Farber, 2001, с. 119]. Такой непредвзятый анализ даёт надежду на то, что «Прошлом лето» в Чулимске никогда не станет «последним». Насколько успешно воплощаются образы Вампилова при переводе его произведений на другой язык? Для анализа обратимся к той же самой пьесе, «Прошлым летом в Чулимске», в переводе на французский язык. При всех достоинствах перевода Фабиен Азиани и Фабиен Пейра, выполненного в 1992 г., трудно отрицать, что во французском

тексте изредка всё же присутствуют «образные искажения». Начнём с успеха перевода. Историческая обусловленность использования французского языка в русской литературе хорошо известна. У Вампилова, как, полагаем, и у других современных авторов, роль иностранного языка в художественном произведении иная: чаще всего он придаёт иронический тон. С сарказмом произносит Зилов своё «Салют!», в ответ на Галинин тост «Прощайте..., мы едем на Бродвей!», тот же оттенок приобретают реплики Шаманова «Мерси!» и «Дайте руку, мадам», обращённые к Кашкиной [Вампилов, 2011, с. 205; с. 355]. Что же происходит с этими репликами при их переводе на французский язык, т.е. при возвращении французских по происхождению слов в «родные пенаты»? Предлагаем рассмотреть фрагмент из французского текста с этой репликой:

КАШКИНА Держите вора!...

ШАМАНОВ ... (Кашкиной).
Слушай, что за шутки?

КАШКИНА. Никакие не шутки.
Ты крадешься, как вор.

ШАМАНОВ. А ты как хотела?
Чтобы мы в обнимку выходили?

КАШКИНА. Послушай.

Скоро три месяца, как ты ходишь
по этой лестнице, неужели ты
думаешь, что в Чулимске остался
хотя бы один человек, который

тебя тут не видел?

ШАМАНОВ. Ну и что? Может,
нам теперь рассветы встречать
здесь, на крыше?

КАШКИНА. Ну что ты —
рассветы, где уж нам?..

Ладно уж, давай как поспокойнее.
Спускайся. Сначала ты, а потом я.

ШАМАНОВ ... Руку, *мадам*, здесь
такая шаткая лестница. (Берет
Кашкину под руку.) Прошу вас.

Наплюем на предрассудки, раз уж
вы без этого никак не можете.

КАШКИНА ... На, и больше
никогда не оставляй у меня эту
штуку.

ШАМАНОВ (берет пистолет).
Мерси. [Вампилов, 2011, с. 355]

KACHKINA : ... Au voleur! ...

CHAMANOV (à Kachkina) : Qu'est-
ce que c'est que cette plaisanterie?

KACHKINA : Ce n'est pas une
plaisanterie. Tu marches à pas de loup
comme un voleur.

CHAMANOV : Et comment tu
voudrais que je fasse ? Qu'on
descende tous les deux dans les bras
l'un de l'autre ?

KACHKINA : Ecoute, ça va bientôt
trois mois que tu prends cet escalier ;
tu t'imagines peut-être qu'à
Tchoulimsk il reste encore quelqu'un
qui ne t'a pas vu ici ?

CHAMANOV : Et alors ? On devrait
peut-être attendre le lever du soleil ici,
sur le toit, maintenant ?

KACHKINA : Qu'est-ce que tu
raconte — quel lever du soleil ?
Qu'est-ce que tu veux qu'on en
fasse ?... Allez, gardons la conscience
tranquille. Descends. Toi d'abord, et
moi après.

CHAMANOV : ... Votre main,
madame! L'escalier est tellement
branlant, ici (Il prend Kachkina par le
bras). *Permettez*. Puisque vous ne
pouvez pas faire autrement, au diable
les préjugés...

KACHKINA : ...Tiens, et ne laisse
plus jamais ce truc chez moi.

CHAMANOV : (il prend le revolver)
Merci, madame [Asiani, Peyrat,
с. 23].

Полученный при переводе дискурс включает в себя элементы разговорной речи (*et alors; à pas de loup, etc.*). В нём сохранён эмоциональный фон оригинала, выраженный в многочисленных вопросительных конструкциях, и следовательно, рассматриваемые выражения «*merci*» и «*madame*» наряду со словом «*permettez*», звучащим подчёркнуто вежливо, выглядят как ирония. Таким образом, ирония в переводе была сохранена, однако была выражена по-другому. Если в оригинале средством её выражения стала замена одного языка на другой, то в переводе им стала смена стиля речи. Образы Шаманова и Кашкиной были воссозданы посредством адекватной передачи их коммуникативных особенностей.

К неудаче перевода мы относим следующий фрагмент. Когда Дергачёв провозглашает тост: «Будем живы, не помрем», эвенк Еремеев, по ремарке Александра Вампилова «не уловив смысла», повторяет: «Помрем, помрем» [Вампилов, 2011, с. 360]. Мы считаем, что эта фраза в пьесе не просто создаёт комический эффект. Как всегда у Вампилова, она содержит в себе несколько смыслов. Реплика Еремеева произносится на фоне очень сложных человеческих отношений и в первую очередь нескольких типов любви, всякий раз хрупкой: например, Валентины к Шаманову или Хороших к Дергачёву и Пашке. Когда взаимоотношения напоминают запутанный клубок, человечности трудно выжить, как символичному палисаднику. Поэтому, на наш взгляд, образные грани «равнодушие», «смерть отношений», «ускользающая естественность» стоило бы сохранить и восстановить при помощи другого языка. Во французском тексте встречаем дословный перевод ремарки и реплику эвенка, которая обратно на русский язык переводится: «Не помрём, не помрём» («*Non, on sera pas morts*») [Vampilov, trad. Asiani et Peyrat, 1992, с. 28]. Не только образ теряется в этом случае, но и сам смысл ремарки: во французском изложении пьесы Еремеев всё «улавливает» и просто повторяет тост своего друга. Меняется и образ Еремеева: из умудрённого опытом человека, произносящего лишь на первый

взгляд нелепые слова, он превращается в единственную из своих ипостасей: наивного старика.

Последний пример перевода, который мы считаем успешным, стал заслугой фразеологии французского языка. «Это как раз тот случай, когда сам перевод как феномен объединил языковые возможности переводящего языка со смыслами исходящего языка и расширил тем самым структуру одного из образов пьесы» [Язева, 2013, с. 217]. Когда муж Анны Васильевны просит Еремеева оплатить спиртное, Хороших заставляет эвенка не давать Дергачёву деньги. На это Дергачёв отвечает жене: «Это не твоё дело», что во французском варианте пьесы звучит, как «C'est pas tes oignons» [Ibid., с. 21]. Грубый ответ героя при обратном дословном переводе на русский означал бы: «Это не твои головки лука». Впоследствии, как в оригинале, так и в переводе пьесы Кашкина заходит в чайную, чтобы взять именно лук для приготовления рябчиков. Она становится непрошенной свидетельницей разговора Валентины с Пашкой. Целостное пьесы автоматически даёт возможность «луковым» выражениям дополнить образ Кашкиной, которая по сюжету, сражаясь за свою любовь, беспрестанно «лезет не в своё дело». Без сомнения, такое обогащение образной структуры как персонажа, так и пьесы не планировалось переводчицами. Однако язык перевода сам внёс вклад в развитие вампиловского художественного мира.

Анализ представленных критических замечаний Френели Фарбер и фрагментов французского текста выявил практическую значимость феноменологического и коммуникативного подходов для исследователя и переводчика российской художественной литературы.

Рассуждения американского критика относительно образов «дождя» и «утиной охоты», воплощённых в драме А. Вампилова «Утиная охота», создают впечатление игнорирования эстетики драматурга, тогда как взгляд Фарбер на художественный мир пьесы «Прошлым летом в Чулимске» уже можно назвать взглядом феноменолога, а не историка. Французскими

переводчицами коммуникативно были воссозданы художественные личности Кашкиной и Шаманова, язык перевода как феномен целостно раскрыл одну из образных структур оригинала, однако авторская коммуникация при переводе второго из представленных фрагментов осталась «неуслышанной», что привело к искажению образа эвенка Еремеева.

Нам представляется, что как при переводе, так и при критической работе с произведением феноменологический анализ способен избавить оригинал от предрассудков и «исторических ярлыков», невольно довлеющих над переводчиком-культурологом и переводчиком-историком. Это не означает, что при анализе нужно исключить из поля зрения обстоятельства создания произведения. Это означает лишь, что на время полезно смотреть с точки зрения эстетики, а не наоборот, исследовать эстетику произведения с позиций истории и социологии.

Communication en tant que prédestination et authenticité d'une personne dans l'œuvre de Valentin Raspoutine et Alexandre Vampilov

Résumé

Valentin Raspoutine (né le 15 mars 1937) et Alexandre Vampilov (19 août 1937 – 17 août 1972) sont deux auteurs dont l'œuvre présente un intérêt particulier pour la critique littéraire contemporaine. La pénétration émotionnelle et philosophique dans la nature de « l'Autre » et l'aspiration à sa reconstitution esthétique sont caractéristiques de Valentin Raspoutine comme d'Alexandre Vampilov. Le rôle de l'anthropologie artistique dans l'esthétique des deux créateurs reste toujours un champ vaste de réflexion et d'interprétation. La thèse prouve que ce sont les espaces communicatives des œuvres de Raspoutine et de Vampilov qui contiennent des repères de l'authenticité et de la prédestination de la personnalité de fiction. L'étude met en évidence le but de l'existence artistique de la personnalité unique du narrataire, du héros et du narrateur dans l'œuvre de l'écrivain et celle du dramaturge.

Mots-clés: Valentin Raspoutine, Alexandre Vampilov, phénoménologie, communication, image.

Résumé en anglais

Valentin Rasputin (born 17 March 1937) and Aleksandr Vampilov (19 August 1937 – 17 August 1972) are the two authors whose creative work is of particular interest to the contemporary literary criticism. The emotional and philosophical penetration into «the Other's nature» as well as the aspiration for its aesthetic recreation are quite typical of the both artists. The role of artistic anthropology in the two creators' aesthetics still needs its interpretation and is open to research. The given thesis proves that **it's the communicative space of Rasputin and Vampilov's works that contains the vectors of the artistic personality's predestination and feature.** The study reveals an aim of the unique personality's artistic existence, the existence of the narratator, the personage and the narrator, in the pieces of art created by the writer and the playwright.

Key words : Valentin Rasputin, Aleksandr Vampilov, phenomenology, communication, image.

RÉSUMÉ DE LA THÈSE DE DOCTORAT

Communication en tant que prédestination et authenticité d'une personne dans l'œuvre de Valentin Raspoutine et Alexandre Vampilov

Valentin Raspoutine (né le 15 mars 1937) et Alexandre Vampilov (19 août 1937 – 17 août 1972) sont deux auteurs qui ont exercé une influence esthétique et idéologique sur la littérature russe de la seconde moitié du XX-ième siècle. Leur œuvre présente un intérêt particulier également pour la critique littéraire contemporaine.

L'écrivain et le dramaturge ont reproduit différemment dans leurs ouvrages l'esprit du temps de changement de la fin des années 60 et du début des années 70. Cependant, la pénétration émotionnelle et philosophique dans la nature de « l'Autre » et l'aspiration à sa reconstitution esthétique sont caractéristiques de Valentin Raspoutine comme d'Alexandre Vampilov. Au centre de l'événement de l'énonciation généré par leurs œuvres il y a toujours une personnalité de fiction peu ordinaire qui est à la recherche permanente de sa place dans le monde environnant ce qui l'emmène en conflit ouvert ou caché avec ce monde (Daria (« Les Adieux à Matoria »), Anna (« Le temps emprunté »); Zilov (« La Chasse au canard »), Chamanov (« L'été dernier à Tchoulimsk »)). Il importe de souligner le fait que Valentin Raspoutine et Alexandre Vampilov ont créé leurs œuvres dans le même « chronotope », notion utilisée par Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine . Contrairement aux chercheurs qui opposent l'esthétique d'un de ces auteurs à celle de l'autre (e.g., Olga Anatoljevna Dachevskaja), nous partons de l'idée que c'est justement le chronotope en commun qui a contribué à la ressemblance des mondes artistiques de l'écrivain et du dramaturge . Notons qu'un grand nombre des travaux critiques sont consacrés aux particularités de la prose de Valentin Raspoutine et de la dramaturgie d'Alexandre Vampilov.

L'esthétique et la poétique des œuvres de V. Raspoutine sont examinées dans les recherches des critiques littéraires et des philosophes dont Georges Nivat, Kathleen Parthé, Ivan Alekseevitch Pankeev, Anatolij Dmitrievitch Sirine. Citons à

ce propos la thèse d'Anastasija Vladimirovna Ignatjeva « L'évolution de l'image de la femme russe dans l'œuvre de V.G. Raspoutine » (2008).

G. Nivat a consacré un chapitre de l'Histoire de la littérature russe (1990) publiée en plusieurs volumes en français et en italien à Raspoutine et à l'analyse de ses nouvelles. Dans sa monographie *Russian Village Prose: The Radiant Past* (1992) ainsi que dans la préface de la nouvelle *Les Adieux à Matiora*, parue en anglais en 1995, K. Parthé souligne « le contenu hautement réaliste «de caractère publiciste » et la distance réduite entre l'auteur, le narrateur et des personnages » dans les œuvres des représentants de la « prose rurale » en général et de V. Raspoutine en particulier. La valeur des remarques de K. Parthé consiste dans une analyse détaillée de la structure de l'œuvre caractéristique de la prose rurale et des stratégies narratives des auteurs ruralistes ainsi qu'en étude de la littérature du courant donné dans le contexte historico-culturel. I.A. Pankeev a passé en revue les œuvres de V. Raspoutine depuis ses premiers récits jusqu'aux publications de la fin des années 80. Il a étudié notamment la symbolique de l'écrivain dans son essai critique *Valentin Raspoutine (au fil des pages des œuvres)* (1990). L'interprétation philosophique du rôle de V. Raspoutine en tant qu'écrivain et la spiritualité en tant que partie intégrante de son esthétique sont au centre d'étude dans le travail d'A.D. Sirine *La lumière de la prose raspoutinienne* (2007). Dans le cadre de la recherche de l'anthropologie artistique de V. Raspoutine la thèse mentionnée d'A.V. Ignatjeva présente un grand intérêt. L'objectif de sa thèse est « l'analyse complexe de l'évolution du système artistique des images des femmes russes créées par V.G. Raspoutine ».

La spécificité des drames créés par A. Vampilov est traitée dans les travaux des slavistes Marie-Christine Autant-Mathieu, Lily Denis, Vreneli Farber ainsi que dans les travaux des critiques littéraires Nikolaj Petrovitch Antipiev, Natalia Mikhaïlovna Kouznetsova, Serguej Rostislavovitch Smirnov. M.-C. Autant-Mathieu et L. Denis ont présenté le dramaturge au lecteur français en traduisant ses pièces et en lui consacrant une édition entière des Cahiers . V. Farber crée un

portrait analytique d'A. Vampilov dans le travail *The playwright Aleksandr Vampilov: an ironic observer* (2001). Dans ses articles *Le paradoxe de Viktor Zilov* (« La Chasse au canard » d'Alexandre Vampilov) (1984) et *Viktor Zilov en tant qu'archétype littéraire* (2000), N.P. Antipiev souligne l'originalité d'un des personnages vampiloviens les plus paradoxaux, celui de Zilov, et sa capacité à changer. N.M. Kouznetsova souligne la place particulière que l'œuvre de Vampilov occupe dans la dramaturgie mondiale. La thèse de doctorat *Le théâtre d'A. Vampilov: les lois du processus créateur* (2006) de S.R. Smirnov, un grand spécialiste dans le domaine, présente un intérêt particulier et incontestable pour les chercheurs de l'héritage de Vampilov. S.R. Smirnov a effectué une analyse détaillée des « carnets » et des essais d'A. Vampilov ainsi que des mémoires sur le dramaturge de ses contemporains. Il a également recueilli un riche dossier du créateur et a suivi le devenir de Vampilov en tant que dramaturge.

Depuis plusieurs décennies, les études littéraires mettent en lumière des aspects divers de l'œuvre de l'écrivain et du dramaturge, sibériens d'origine mais mondialement reconnus par leur rôle dans la littérature. Pourtant, le rôle de l'anthropologie artistique dans l'esthétique de deux créateurs reste toujours un champ vaste de réflexion et d'interprétation. Effectuée dans le cadre de la phénoménologie de l'œuvre, de la théorie de communication, la théorie du discours artistique et la narratologie, la thèse prouve que ce sont les espaces communicatifs des œuvres de Raspoutine et de Vampilov en tant que systèmes organisés par les auteurs-créateurs qui contiennent des repères de l'authenticité et de la prédestination de la personnalité de fiction. Basée sur les quatre types de discours, à savoir: discours artistique («la langue figurative»), communication du personnage (féminin ou masculin), énonciation de l'auteur implicite et discours critique, l'étude poursuit l'objectif de mettre en évidence le vecteur de l'existence artistique (ou la prédestination) de la personnalité unique du narrataire, du héros et du narrateur donné par l'auteur-démiurge dans l'œuvre de l'écrivain et celle du dramaturge.

Pour réaliser cet objectif, les tâches suivantes ont été définies:

- analyser la spécificité de la langue figurative utilisée dans la prose de Valentin Raspoutine et dans la dramaturgie d'Alexandre Vampilov à partir de la nouvelle « Les Adieux à Matiora » et de la pièce « La Chasse au canard »;
- mettre en évidence les types et les particularités de la communication des personnages (des hommes, des femmes) et de l'auteur implicite dans les œuvres mentionnées et dans quelques autres œuvres des auteurs en question;
- établir les corrélations entre l'aspect esthétique et l'aspect communicatif dans les œuvres étudiées;
- déterminer la prédestination et l'authenticité des personnages et celles de l'auteur implicite en tenant compte de leurs particularités communicatives qui reconstituent les archétypes des personnalités fictionnelles ou non-fictionnelles dans l'esthétique de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov;
- rapprocher la manifestation de la « voix de l'auteur » dans les œuvres et dans les travaux critiques à partir des créations et des essais de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov;
- comparer les structures d'image des nouvelles de Valentin Raspoutine et celles des drames d'Alexandre Vampilov; relever les régularités communes des évolutions esthétiques de l'anthropologie artistique dans l'œuvre de l'écrivain et dans le théâtre du dramaturge.

Nous appliquons dans le travail les méthodes phénoménologique, discursive, communicative, narratologique et historico-typologique de l'étude et de la comparaison des paramètres principaux de la communication artistique. Ces méthodes sont orientées vers la mise en évidence du discours de narrataire et des particularités de l'interaction communicative entre les personnalités de fiction incarnées par l'écrivain et par le dramaturge. Nous appliquons aussi les éléments de l'analyse culturelle et historique qui permet de mettre en relief les contextes

historiques de la création des œuvres de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov.

Les travaux des savants de différentes nationalités ont servi de base méthodologique et théorique à la thèse, notamment, dans le domaine de la critique littéraire: Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, Valerij Igorevitch Tjupa, Boris Osipovitch Korman, Mikhaïl Moiseevitch Girchman, Georgij Konstantinovitch Kossikov, Alexandre Mikhaïlovitch Levidov; de la philosophie: Martin Heidegger, Edmund Husserl, Roman Ingarden, Wolfgang Iser; de la théorie de communication: Rudolph et Kathleen Werderber, Tatjana Georgievna Grouchevitskaja, Anthony Mulac; de la sémiotique et de la narratologie: Roland Barthes, Wolf Schmid, Gérard Genette, Jurij Mikhaïlovitch Lotman, Jacques Derrida, Yves Reuter, Umberto Eco; des études théâtrales: Michel Pruner, Jean-Pierre Ryngaert, Jean-Pierre Sarrazac, Alfred Jarry. Au cours du travail sur la thèse nous avons aussi fait appel aux idées des chercheurs qui s'occupaient de l'œuvre de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov : Georges Nivat, Kathleen Parthé, Vreneli Farber, Lily Denis, Marie-Christine Autant-Mathieu, Anatolij Dmitrievitch Sirine, Elena Mironovna Gouchanskaja. Les consultations et les travaux de Mme Evelyne Enderlein, M. Nikolaj Petrovitch Antipiev, M. Serguej Rostislavovitch Smirnov ont une contribution importante à l'étude du problème posé.

L'objet de l'étude porte sur les textes des nouvelles et des récits de Valentin Raspoutine; ceux des récits et des pièces ainsi que de ses rédactions faites par Alexandre Vampilov (« La Chasse au canard », « Le dernier jour d'été »); les textes des critiques, essais, interventions, carnets et traductions des nouvelles de l'écrivain ainsi que des pièces du dramaturge en français et en anglais. La nouvelle de Valentin Raspoutine « Les Adieux à Matoria » (1976) et la pièce d'Alexandre Vampilov « La Chasse au canard » (1970) ont été choisies en tant qu'œuvres-clés pour l'étude, puisque elles sont des exemples convaincants de l'incarnation fictionnelle du problème de prédestination du personnage et de l'auteur implicite.

Il est à noter que la présente thèse réunit pour la première fois la prose de Valentin Raspoutine et la dramaturgie d'Alexandre Vampilov en tant qu'objets de l'analyse phénoménologique et communicative. En cela les particularités communicatives des personnages et de l'auteur implicite incarnés par le prosateur et par le dramaturge sont étudiées d'un point de vue nouveau, dans le cadre de la théorie du discours artistique, c'est-à-dire en tant qu'indices de l'authenticité, de la prédestination et de la position dans la structure d'image des personnalités de fiction.

Les thèses principales à soutenir sont les suivantes:

5. Dans l'œuvre de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov la communication (féminine, masculine et d'auteur implicite) met en évidence la structure d'image de leurs ouvrages. Les particularités communicatives des personnages et de l'auteur implicite déterminent l'authenticité et la prédestination des personnalités de fiction au plus haut degré.
6. La communication de l'auteur implicite-créateur dans les œuvres de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov demeure spécifique dans le discours artistique comme dans le discours d'un essai critique. Elle diffère considérablement de la communication du spécialiste en littérature dans les articles critiques de l'écrivain ainsi que dans l'essai critique du dramaturge.
7. Les images des enfants dans l'esthétique de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov sont incarnées d'une manière contrastée: chez Raspoutine elles sont les éléments de l'image « l'incertitude de l'avenir », alors que chez Vampilov elles appartiennent à la structure d'image « la naturalité », « la vie ».
8. Les images féminines dans l'œuvre de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov manifestent un vecteur identique du développement esthétique.

La portée théorique de la thèse consiste en ce que l'étude des images et de leur évolution artistique ainsi que l'analyse des particularités communicatives des personnages créés par l'écrivain et par le dramaturge font une contribution

considérable à la compréhension et à l'interprétation esthétique des œuvres de ces deux auteurs et notamment à l'établissement des paramètres de leur anthropologie artistique.

La portée pratique du travail se fait voir en ce que son matériel et ses résultats peuvent être appliqués à l'enseignement du cours « Histoire de la prose et de la dramaturgie russe du XX-ième siècle ». L'expérience de l'application de l'approche phénoménologique et de l'approche communicative à l'analyse de l'œuvre de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov peut servir de base méthodologique pour l'analyse intégrée des œuvres d'autres auteurs contemporains. La portée pratique de l'analyse communicative pour les études littéraires consiste en ce qu'elle répond à la question de savoir si le personnage est une personnalité ou « impersonnage » et aide à découvrir les qualités qui ne sont pas étrangères à l'homo sapiens chez « l'être de papier ».

La thèse a fait l'objet de la pré-soutenance à la Chaire de traduction, traductologie et communication interculturelle de l'Université linguistique d'Etat d'Irkoutsk. Les points principaux de la thèse sont approuvés par: les trois conférences des jeunes chercheurs Les problèmes contemporains des sciences humaines et naturelles et Les lectures des aspirants ISLU 2012 qui ont eu lieu à l'Université linguistique d'Etat d'Irkoutsk en 2010, 2011, 2012; la Journée des doctorants Langue et Littérature (en français, l'Université de Strasbourg, 2012); la Journée Doctorale Études de la forme dialogique des écrits d'artistes: L'artiste critique d'art (en français, l'Université Rennes II, 2012); Coastal Plains Graduate Conference on Language and Literature sur le sujet Revolution (en anglais, Houston, États-Unis, 2013); la conférence Philologie, traductologie et linguodidactique : les problèmes et les perspectives contemporaines de développement (l'Université technique d'Etat d'Irkoutsk, 2013). Les résultats principaux de l'étude se reflètent dans onze publications, dont une est sous-pressé et les trois sont dans les revues scientifiques certifiées par Commission d'attestation supérieure de la Fédération de Russie.

La présente thèse comporte trois parties et l'appendice. La première partie présente l'analyse phénoménologique et communicative de la spécificité de l'anthropologie artistique dans la nouvelle «Les Adieux à Matiora» de Valentin Raspoutine ainsi que dans les travaux critiques de l'écrivain. La deuxième partie porte sur la structure d'image dans les pièces et les récits d'Alexandre Vampilov. Elle traite également des types communicatifs des personnages féminins et ceux de l'auteur implicite des pièces «La Chasse au canard» (1970), «Les Adieux en juin» (1966), «Le fils aîné» (1967), «L'été dernier à Tchoulimsk» (1972), ainsi que les stratégies communicatives des personnages masculins du drame «La Chasse au canard». L'analyse phénoménologique et communicative s'applique à l'essai critique du dramaturge intitulé «O. Henry». On a recours ensuite de l'analyse narratologique comparative de ce même essai et du travail sur le même sujet d'Inna Mikhaïlovna Levidova, chercheuse en littérature américaine. La troisième partie est consacrée à l'analyse comparative des mondes artistiques de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov ce qui permet de relever la différence et la ressemblance entre les conceptions esthétiques, morales et philosophiques des deux auteurs. L'appendice traite du problème de la perception et de la reconstitution de l'esthétique d'Alexandre Vampilov par la critique mondiale, notamment, à partir de la traduction de sa pièce «L'été dernier à Tchoulimsk» en français.

La première partie de la thèse intitulée La Communication Artistique en tant que Dialogue Créatif « Auteur/ Lecteur » dans la Prose et les Articles sur la Vie Politique et Sociale par Valentin Raspoutine comprend quatre paragraphes.

Dans le premier paragraphe Vers une Approche du Problème de Communication Artistique. Les Notions Principales, nous définissons les notions de communication artistique / dialogue artistique, d'image, de langue de l'œuvre d'art, de narrataire-interlocuteur et d'auteur. Dans le même paragraphe, nous metons en relief la spécificité de la manifestation de l'auteur implicite dans les œuvres de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov.

En percevant la base du mot littéraire modifiée et conditionnée par le discours spécifique, le lecteur commence le dialogue avec une œuvre à l'aide de son alter ego, celui du narrataire. Cependant il dialogue avec un «interlocuteur» (un narrateur) et, dans le même temps, avec une forme spécifique du message, où la langue figurative de l'œuvre d'art crée son narrataire en lui aidant à percevoir la structure d'image d'une œuvre d'une manière achevée. On sait que l'image est générée par l'unité de la forme et du contenu. Le mot pris dans le contexte d'une œuvre permet au lecteur à passer dans son imagination de ce mot à une image.

Dans le processus de communication artistique (dialogue artistique) l'auteur et le lecteur deviennent interlocuteurs et co-créateurs. Dans les nouvelles de Valentin Raspoutine, l'alternance des masques est caractéristique de l'auteur en tant qu'instance intratextuelle. Dans les pièces d'Alexandre Vampilov, la communication de l'auteur a souvent la forme du commentaire spécifique d'auteur.

Dans le deuxième paragraphe *Le Conflit d'ordre imaginaire de la Mémoire et de l'Oubli* dans la Nouvelle de Valentin Raspoutine « Les Adieux à Matoria », nous effectuons l'analyse phénoménologique de la nouvelle magistrale de l'écrivain et montrons les facettes imaginaires principales du conflit dominant de cette nouvelle.

L'analyse phénoménologique de la nouvelle révèle la contradiction d'ordre imaginaire la Mémoire vs. l'Oubli qui s'incarne dans les facettes différentes de l'image de l'œuvre présentée à travers l'image de la Mère. Ces facettes fonctionnent comme un discours particulier pour le narrataire-interlocuteur et définissent son repère créateur. Elles sont les suivantes: l'incertitude et la sécurité, l'ordre et le chaos, l'utilité et le profit, l'eau et le feu, la vie et la mort, les pères et les fils, le sien et l'étranger.

Dans la nouvelle « Les Adieux à Matoria », le mot qui grâce à l'auteur devient une partie de l'œuvre d'art aide à mettre en relief une image achevée et organisatrice de l'œuvre tout entière. Il change la qualité du destinataire implicite

en le transformant du lecteur en interlocuteur, le participant de la communication artistique de plein droit.

Dans le troisième paragraphe La Communication Artistique en tant que Prédestination d'une Personne et « Voix d'Esthétique », nous donnons la caractéristique des stratégies et particularités communicatives des protagonistes et du narrateur en tant que personnalités de fiction dans la nouvelle étudiée. Nous définissons également la prédestination mise dans leur communication. Nous prouvons ici l'existence du lien étroit entre les aspects communicatif et esthétique de l'œuvre de Valentin Raspoutine.

Les particularités de la communication féminine et masculine de la nouvelle « Les Adieux à Matiora » forme l'idée sur les voies de l'interaction discursive que l'auteur choisit pour ses héroïnes et héros. L'indépendance, la confiance en soi et l'ironie sont caractéristiques de la communication féminine (il y a rarement un manque d'assurance, comme, par exemple, chez Katerina, Vera, Sima). La communication masculine se caractérise par l'incertitude, l'ironie sarcastique, l'émotivité (il y a rarement une grossièreté, comme, par exemple, chez « les incendiaires » (pozhogchtchiki) ou une réserve, par exemple, chez Pavel).

La caractéristique des genres parlés dans les énoncés des personnages ainsi que la différenciation de la communication féminine et masculine selon leur conformité ou non-conformité aux qualités communicatives telles que la certitude / le manque d'assurance, l'indépendance / la phobie de la perte d'autorité, l'émotivité / la réserve montre que ces deux stratégies communicatives changent de place une par rapport à l'autre dans l'esthétique de Raspoutine: les femmes dialoguent d'une manière masculine, et les hommes le font d'une manière féminine. Les types communicatifs des femmes sûres de soi et des hommes efféminés sont caractéristiques du temps difficile d'après-guerre.

À l'aide des formes ironique et amicale de discours, ainsi qu'au moyen de la langue des « campagnards » et des « citadins », l'écrivain a réussi à reconstituer un

archétype de l'homme sibérien des années 70 du XX-ième siècle dans son monde artistique. Ce dernier représente une personnalité qui se manifeste dans les conditions du conflit de la connaissance de soi et de l'aliénation du « sien entre les siens » ; dans la situation où la compréhension mutuelle avec « l'Autre » manque. « L'Autre », en général, personnifie le passé stable (Daria, la famille de Kouzma, Nastiona, Anna et Mironikha), alors que la personnalité-même, qui devient étrangère, personnifie l'avenir brumeux (Andrej, les voisins de Kouzma, Gous'kov, les enfants d'Anna).

Si Daria, Nastassia et Sima cherchent à maintenir le monde établi du passé, la communication des jeunes héroïnes de la nouvelle (Klavka, Mila et Sonia) révèle une autre prédestination: chacune d'elles prend le changement à la légère. En ce qui concerne les hommes, on peut dire que derrière leurs grossièreté et recherches des coupables (les incendiaires), derrière une ironie amère (Pavel), l'obséquiosité (Petroukha) ou les clichés de langage (Vorontsov) il y a le manque d'assurance. Cependant, si la prédestination d'Andrej contient en soi la foi en avenir meilleur, la prédestination de Pavel est de douter sans savoir « vers quel rivage il faut arriver ». Dans le même temps, la prédestination de Vorontsov et celle des incendiaires qui se manifeste comme « l'initiative absurde » ressemble à celle de Petroukha qui met le feu à son isba avec insouciance.

Le mot original du narrateur dans « Les Adieux à Matoria » exprime sa propre position sans ambiguïté. Il attribue des qualités d'un « philosophe des origines populaires » à cette instance narrative.

L'analyse des types communicatifs de l'instance intratextuelle d'auteur qui alterne des masques du narrateur et du héros ouvre des grandes possibilités d'une perception phénoménologique de la nouvelle « Les Adieux à Matoria ». C'est dans l'alternance des points de vue que la structure d'image et le sens moral de l'œuvre se manifeste le plus nettement. En écoutant le discours du narrateur attentivement le narrataire le découvre en tant que personnalité de fiction.

Les particularités communicatives du narrateur sont définies non selon le principe de leur conformité aux aspects principaux de la communication féminine ou masculine, mais selon la stratégie narrative de l'auteur. Dans le même temps, les types communicatifs du narrateur donnent la clé des traits caractéristiques du sujet parlant qui l'influencent, notamment: l'honnêteté, l'habileté à compatir ainsi que l'inquiétude de l'homme.

En outre, tous ces traits, en s'incarnant dans le monde artistique de la nouvelle, tracent les chemins par lesquels l'imagination du lecteur « peut arriver » à l'image principale de cette œuvre qui est l'image d'une femme-Mère sage.

Dans le quatrième paragraphe La Stratégie Communicative de l'Auteur Implicite dans les Critiques et Essais de Valentin Raspoutine, nous analysons les regards esthétiques de l'écrivain-même. Nous posons également la question de la reconnaissance de « la voix » de l'auteur-écrivain dans ses travaux critiques. De ce fait, nous déduisons la ressemblance des stratégies communicatives de l'écrivain dans le discours artistique et dans le discours critique à partir des œuvres d'art, critiques et essais de Valentin Raspoutine.

L'auteur implicite dans les essais consacrés à Alexandre Pouchkine, à Leonid Leonov et à Vassili Choukchine est « reconnaissable » par les éléments de la structure d'image et de l'esthétique caractéristiques de leur auteur-même qui sont incarnés dans ces essais. La stratégie communicative qui est mise en évidence à la suite de l'analyse narratologique du discours littéraire « hors-fictionnel » peut être définie comme « expression de la position personnelle de Raspoutine et tant qu'« auteur concret » ». Le type communicatif de l'auteur implicite dans les essais analysés est prophétisant et éducatif. Malgré la ressemblance existante entre cette stratégie communicative et celle de l'auteur implicite-« publiciste », l'écrivain, qui parle sur ses collègues proches ou éloignés, diffère beaucoup du critique littéraire professionnel. Ici, dans l'essai de l'artiste, l'auteur implicite est « chair de la chair » de sa propre œuvre. « En parlant avec l'auteur de l'essai » sur Leonov ou Choukchine, en d'autres termes, en participant au dialogue artistique avec lui, le

narrataire voit clairement non seulement l'attitude de Raspoutine envers tel ou tel autre écrivain, mais aussi les motifs et les facettes d'image qui appartiennent à l'esthétique du critique-créateur, par exemple, tels que la mémoire, le lien entre générations et la femme-Mère.

Il faut mentionner également une influence évidente du contexte socio-historique sur la problématique des essais raspoutiniens. Ainsi, au temps de l'exacerbation des problèmes sociaux, au début des années 90, Valentin Raspoutine parle sur l'œuvre de Vassili Choukchine qui a écrit, selon l'heureuse expression de Vjatcheslav Pietsovkh, « l'anatomie de la vie russe de la fin des années 60 - du début des années 70 ». À la limite des XX-XXI siècles, où les problèmes écologiques deviennent d'actualité brûlante, l'écrivain parle sur l'œuvre de Leonid Leonov qui « est devenu l'un des premiers auteurs abordant les questions écologiques ». Le narrataire-interlocuteur saisit non seulement l'espace idéologique commun, mais aussi l'espace esthétique commun qui rassemble les trois auteurs implicites.

Le deuxième chapitre Communication dans le Monde Artistique d'Alexandre Vampilov comporte sept paragraphes.

Dans le premier paragraphe Communication Artistique et Dramaturgie, il s'agit du problème de « la double destination » dans les conditions du dialogue artistique avec l'œuvre dramaturgique où l'auteur implicite ne s'exprime pas « jusqu'à la lie » en laissant des allusions à sa voix dans le discours des personnages, et démontre le laconisme des directions dans les didascalies. Plusieurs pièces d'Alexandre Vampilov sont choisies comme objets de l'analyse discursive et communicative puisque nous supposons que la communication des personnages et de l'auteur implicite dans ces œuvres soit l'exemple convaincant des stratégies communicatives qui découvrent non seulement la structure d'image mais également la prédestination des personnalités de fiction. Toutes les deux se manifestent le mieux dans les situations complexes et extraordinaires dictées par l'esthétique du dramaturge.

Le deuxième paragraphe « Club de Chasse » ou Qui est Qui dans le Drame d'Alexandre Vampilov « La Chasse au canard » est consacré à l'analyse phénoménologique de « La Chasse au canard » comme des autres trois pièces principales de l'auteur étudié. À la suite de l'analyse faite, nous découvrons le conflit d'ordre imaginaire « la sincérité vs. la mascarade », commun pour son esthétique.

L'analyse phénoménologique du drame d'Alexandre Vampilov « La Chasse au canard » montre que son image centrale (l'image de la chasse) s'incarne dans l'œuvre en tant que conflit la Sincérité vs. la Mascarade. Le même conflit et ses facettes se visualisent également dans les trois autres pièces de l'auteur étudié: « Les Adieux en juin », « Le fils aîné », « L'été dernier à Tchoulimsk ». Les facettes ou les manifestations de ce conflit, ainsi que les motifs dans «La Chasse au canard» sont définies comme constance et inconstance; le vivant et le mort; gibier; pluie; soleil (ciel éclairci), brouillard, motifs religieux (déluge, image du « douze »), (perte du) lien entre générations; (perte de) la tradition. La majorité des discours dans la pièce tout comme la collision de la signification générale avec la signification individuelle de l'expression-même « la chasse au canard » contribuent à une telle incarnation.

Dans le troisième paragraphe Personnalité vs. « Impersonnalité ». L'analyse des Stratégies Communicatives comme Méthode d'Identification du Personnage Dramaturgique, nous citons les points de vue divers des spécialistes des études dramaturgiques et des dramaturges français sur le problème du personnage de théâtre. La solution proposée ici pour ce problème exprimé dans la contradiction personnage - personnalité — personnage - abstraction est l'analyse du dialogue du personnage qui identifie «un portrait communicatif» de la personnalité de fiction, elle-même ayant certains traits psychologiques.

Nous présentons et affirmons les possibilités de l'analyse discursive du dialogue à partir de la communication féminine des quatre drames d'Alexandre Vampilov dans le paragraphe suivant de la thèse.

Le quatrième paragraphe *La Femme dans le Monde Artistique* d'Alexandre Vampilov : *Les visages et les masques. Les Stratégies Communicatives* est consacré aux types de la communication des héroïnes des quatre pièces du dramaturge, à savoir : « La Chasse au canard », « Les Adieux en juin », « Le fils aîné » et « L'été dernier à Tchoulimsk ». À partir de l'analyse détaillée des stratégies communicatives féminines nous montrons que la communication de chacune des héroïnes révèle les traits de son caractère ainsi que sa prédestination particulière, réservée par l'auteur-démiurge et l'esthétique de chaque pièce. Ainsi, dans « La Chasse au canard », la prédestination de Galina est la recherche du bonheur familial et la création de la famille « d'étalon ». Celle d'Irina est d'inciter le protagoniste, un homme ironique et déçu par sa vie, à retrouver la liberté et la jeunesse de l'âme au fond de soi-même. Alors que les traits caractéristiques de Vera sont l'épatage et « les marches sur des lames de rasoir », sa prédestination est donc la foi dans la victoire ultime de l'amour sur l'absence des émotions. Valéria, en revanche, ne fait qu'aspirer à la vie avec une sécurité matérielle et au statut de prestige.

À la suite de l'analyse discursive faite, toutes les images féminines, créées dans l'imagination du lecteur par la perception de la communication des héroïnes, sont subdivisées en trois groupes: 1) les images/ héroïnes naturelles et sincères ; 2) les images/ héroïnes rationnelles et masquées ; 3) les images/ héroïnes ambivalentes qui réunissent en soi les caractéristiques opposées. Le premier groupe comprend les personnalités de fiction suivantes : Irina, Nina, Valentina, Khorochikh. Le deuxième comprend les personnalités dont Valéria, Komsorgue, Strogaja («la Sévère»). Dans le troisième groupe, Galina, Vera, Tanja, Macha, Krasavitsa («la Belle»), Repnikova, Makarskaja, Kachkina sont unies par leurs caractéristiques communicatives. Comme on peut le voir du « schéma » obtenu, le troisième groupe est le plus nombreux. Cela prouve une fois de plus la justesse du choix de la contradiction d'ordre imaginaire la sincérité vs. la mascarade en tant que principale.

L'étude effectuée confirme la réussite de l'approche proposée du personnage en tant que « conducteur » supplémentaire unique vers un système d'image de la pièce.

La spécificité des types communicatifs des personnages-hommes, notamment: de Zilov, de Kouzakov, de Saïapine, de Kouchak et du Garçon (Dima), est au centre du cinquième paragraphe Les Particularités de la Communication Artistique Masculine dans la Pièce d'Alexandre Vampilov « La Chasse au canard ».

C'est grâce au héros de Zilov que la pièce « La Chasse au canard » se détache parmi les œuvres d'Alexandre Vampilov. C'est une pièce-crime, une pièce-transgression. En mettant une couronne mortuaire à son propre nom sur son cou, Viktor Zilov commence une destruction graduelle de sa vie passée. La transgression principale ici est, quand même, la transgression de la ligne, quand le protagoniste foule aux pieds les lois de vie et de mort, de vérité et de mensonge; il se trouve au-déla de ces lois. Zilov « retient » le temps et l'espace, et toutes les lois changent absolument, comme en état d'apesanteur. Cet arrêt est indispensable pour le héros, parce qu'il a besoin d'une connaissance de soi graduelle et d'une réflexion torturante.

Le point marquant ici est que Zilov lui-même se voit tel que le narrataire le voit. Les manifestations ou les signes de son être est «l'autocommunication » qui est exprimée dans ses visions-souvenirs. Les autres héros de la pièce font l'impression de ne pas exister : ils sont vivants seulement dans les souvenirs de Viktor Zilov. Dans cette demi-réalité - demi-fantaisie, ils vivent pour autant qu'ils sont liés avec lui. Néanmoins, les héros de la pièce sont des personnalités qui se manifestent dans leurs qualités communicatives. Quand Zilov dit la vérité sur la chasse, cette vérité paraît le mensonge aux autres. Les amis du protagoniste se moquent de son amour sincère de la chasse-catharsis, parce qu'ils sont sûrs que la chasse est un trophée, un meurtre, un profit. Quand Viktor ment, ses fantaisies, d'ailleurs momentanément, paraissent quand même la vérité. Irina croit facilement à ce que Zilov dit, alors que le mensonge du héros sur son rapport falsifié devient

provisoirement la vérité pour son chef, Kouchak. La proposition de Zilov concernant l'amusement (c'est-à-dire, le mensonge aussi, un certain jeu) avec Vera, adressée au chef, trouve son appui, très hésitant seulement pour la forme. Quelqu'un de sincère, mais celui qui dans le même temps aime blaguer, Zilov transgresse la ligne et arrête le mouvement de son monde pour commencer le chemin vers soi et retrouver soi-même en se sauvant des « aliks ». C'est là la prédestination du héros et le but principal de son existence bizarre. Son conflit en tant que conflit d'une personnalité est une personnification de celui d'ordre imaginaire de la pièce.

La communication des autres personnages-hommes souligne aussi l'authenticité et la prédestination de leurs personnalités. Kouzakov voit « le moi » véritable des autres personnages ainsi que l'essence de vie. Sa prédestination « est d'être à la remorque des événements en s'effaçant », tandis que ce but de l'existence le dégoûte, selon les lois de la pièce. En ce qui concerne Saïapine, rieur mais un homme prudent, sa stratégie communicative relève sa prédestination de savoir s'adapter toujours à la situation. Le type communicatif de Kouchak est celui d'un chef qui n'est jamais sûr de lui. En changeant les masques avec virtuosité, ce directeur-simulateur cherche à toute force à maintenir le respect des subordonnés envers soi-même. Le Garçon est un point final possible de la dégradation du protagoniste. Un exemple frappant d'une aliénation absolue, Dima est impitoyablement franc et indifférent à tout en dehors de sa personne.

L'analyse discursive du dialogue des personnages masculins ainsi que des genres parlés caractéristiques de ce dialogue dans le drame d'Alexandre Vampilov montre de quelle manière les personnalités de fiction se raccrochent aux manifestations opposées du conflit central. La biographie communicative des cinq hommes les rattache à deux groupes des images: les images sincères et masquées (Zilov, Kouzakov et le Garçon) et les images masquées (Saïapine et Kouchak). «La naturalité », ou, plus précisément, « la sincérité » des trois premiers héros est hétérogène. Par exemple, Zilov est hautement émotionnel, et ainsi il est parfois

trop « sincère », tandis que Kouzakov est, au contraire, plus réservé; la sincérité dans son discours frise la révélation.

« Le vecteur » communicatif oriente la sincérité de Zilov en descendant à travers « les lèvres » de ses amis: de la naturalité (Kouzakov) il va jusqu'à la simulation, à la mascarade (le Garçon).

La communication des personnages masculins leur permet parfois d'atteindre le statut «des archétypes littéraires». Kouzakov, e.g., par ses qualités communicatives est facilement associé à l'image de Jacques de la pièce de William Shakespeare « Comme il vous plaira » et Grigori Petchorine du roman de Mikhaïl Iourievitch Lermontov « Un héros de notre temps »; alors que Saïapine est pareil communicativement à celle d'Otchoumelov, le caméléon tchekhovien. Le garçon Dima a les traits d'un serviteur du «roman d'aventures et de moeurs» selon la terminologie de Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine .

Dans le sixième paragraphe de la thèse Les Stratégies Communicatives de l'Auteur Implicite dans le Monde Artistique d'Alexandre Vampilov, l'analyse discursive et communicative des modes de la manifestation de l'auteur implicite dans les quatre pièces mentionnées met en relief deux stratégies communicatives que l'on retrouve le plus souvent dans l'œuvre d'Alexandre Vampilov : celle du narrateur et celle du commentaire d'auteur. Cette dernière, à son tour, est subdivisée dans les stratégies communicatives du peintre et du musicien. La deuxième stratégie (du commentaire d'auteur) est unique, parce que, grâce à elle, l'auteur implicite chez A. Vampilov se manifeste comme fond sonore et sémantique qui organise le dialogue et devient l'impulsion de l'influence esthétique. La conscience de l'auteur dans les œuvres du dramaturge s'exprime non seulement par des moyens traditionnels (e.g., par le dialogue des personnages), mais aussi à travers la sémantique de l'accompagnement sonore et lumineux de l'action. L'auteur implicite dans l'esthétique du dramaturge représente et voit clair les événements.

Dans le septième paragraphe La Critique comme Discours Artistique : le Dramaturge Alexandre Vampilov et son Essai sur l'Écrivain O. Henry, nous prêtons une attention particulière à la spécificité de la communication d'auteur dans le travail critique d'Alexandre Vampilov.

L'analyse phénoménologique et discursive de l'essai critique «O. Henry» et de ses créations souligne la reconnaissance de «la voix » de l'auteur dans les pièces comme dans le travail critique du dramaturge. Pour confirmer l'hypothèse que dans le discours de l'essai critique la stratégie communicative du critique-créateur diffère du type communicatif du critique littéraire, nous comparons l'essai d'Alexandre Vampilov au travail pareil d'Inna Mikhaïlovna Levidova, le critique littéraire professionnel. L'analyse narratologique comparative des deux réflexions sur le nouvelliste américain montre que l'objectivité est inhérente au travail de Levidova, tandis que l'essai du dramaturge fait l'impression d'une liaison créatrice étroite entre son auteur et O. Henry lui-même. Cet essai engendre également les associations avec les images et motifs incarnées par le dramaturge dans ses pièces.

Le troisième chapitre Les Deux Esthétiques: l'Évolution ou le Carrefour? comprend deux paragraphes.

Dans le premier paragraphe La Typologie des Idées, Motifs et Structures d'Image de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov dans la Perspective Commune de l'Étude, en comparant les esthétiques des deux créateurs, nous metons en relief les types de l'allégorie qui sont caractéristiques de chacun d'entre eux. Nous soulignons, en ce faisant, que dans les œuvres de tous les deux, les sous-entendus métaphoriques, liés à leur vision individuelle du monde et à l'engendrement du sens nouveau des idées et des motifs habituels, sont en pleine activité. Chez Valentin Raspoutine, cela concerne le thème de l'épreuve par la mort, en premier lieu, qui devient l'objet d'une réflexion créative fixée dans l'énoncé de l'auteur. Le narrateur développe le récit autour de la perte de l'île de Matoria, mais au fond ce sont les liens familiaux, l'attachement au sol natal, l'homme lui-même qui se révèlent perdus. « La nuit la vieille mourut », — c'est

une phrase par laquelle la fable de la nouvelle « Le temps emprunté » (1970) se termine. Le monde « interne » de la nouvelle tend vers le point totalement autre: c'est n'est pas Anna qui meurt, mais plutôt ses enfants qui sont incapables de comprendre ce qui est le lien, la famille et la valeur d'avoir les proches. Les voisins de Kouzma et Maria de la nouvelle « De l'argent pour Maria » (1967) «meurent » également en oubliant l'entraide, l'amour, la charité; les choses desquelles l'homme, selon Raspoutine, doit se composer. Dans la nouvelle « Vis et souviens-toi » (1974), c'est n'est pas Nastiona qui meurt, mais Gous'kov qui renonce à ces origines au nom de son sauvetage physique. La mort de la mère, des origines, de la maison paternelle est une mort spirituelle de l'homme lui-même. Le moyen individuel de l'engendrement du sens dans le monde artistique de Valentin Raspoutine est également la création des images de la nature. Le brouillard, la pluie, la neige, la rivière, le feu, ils accompagnent les pensées et les sentiments des héros, et sont tous les signes pour le narrataire-interlocuteur.

La communication d'auteur dans les pièces d'Alexandre Vampilov est basée sur les paradoxes. Grâce à elle, les catégories principales de vie tournent dans le sens inverse, alors que les protagonistes de ses pièces se trouvent « en dehors » de ces catégories. Chez Vampilov, la vérité est plus terrible que le mensonge, à la chasse «il est plus proprement qu'à l'église » , la parenté biologique est beaucoup plus vulnérable que l'affinité des âmes. Pour incarner l'image de « l'homme » sans fard dans son espace artistique, pour montrer ce que c'est cet homme vraiment, le dramaturge souligne communicativement la relativité des contraintes biologiques et sociaux établis depuis longtemps: de la mort, de la parenté, de la loi, de la tradition, de la sécurité matérielle, etc.

Le paragraphe met en évidence la communauté esthétique de l'image de l'ordre limitant, la contradiction « la règle banale / la vérité », du motif de l'épreuve (par la vie — chez Alexandre Vampilov, par la mort — chez Valentin Raspoutine) qui sont incarnées différemment chez les deux auteurs. On a recours aussi de l'analyse des « coordonnées » spatio-temporelles ainsi que de leur lien avec la personne dans

les œuvres des deux créateurs. À la suite de l'analyse phénoménologique fait, il est établi que de ces deux coordonnées, l'espace est le plus important pour Valentin Raspoutine, tandis que pour Alexandre Vampilov, le temps est une des impulsions majeures du sujet.

Le deuxième paragraphe *Les Trois Faces de la Personnalité de Fiction et les Modes de leur Incarnation chez Valentin Raspoutine et chez Alexandre Vampilov* porte sur le problème du devenir de la personnalité de fiction dans l'œuvre de Valentin Raspoutine et Alexandre Vampilov. Elle considère les modes d'une reconstitution communicative de la personnalité dans ses trois faces, notamment celle de l'homme âgé celle de l'enfant et celle de la femme qui sont caractéristiques des esthétiques des deux auteurs étudiés.

L'ensemble des images, motifs et idées mises en évidence dans les mondes artistiques de tous les deux auteurs indique l'importance cruciale pour ces créateurs d'un problème qui les réunit. Il s'agit du problème de l'Autre, de la personne, de son être et sa connaissance de soi. Pour incarner ce problème communicativement, les deux auteurs choisissent nécessairement le principe de l'interaction féconde des deux formes littéraires: la forme épique et la forme dramatique. Ainsi, on voit les traits de la conscience mythologique chez Viktor Zilov et les éléments de la légende dans ses visions-tableaux ou dans la chanson de Dergatchov de la pièce « L'été dernier à Tchoulimsk ». Dans la nouvelle de Valentin Raspoutine « Les Adieux à Matoria », les monologues de Daria rappelle des petits drames par leur pathétique spirituel et une profondeur axiologique et réaliste ressenties dans presque chaque énoncé. En ce qui concerne les images de l'homme âgé sous la plume des deux créateurs, elles sont étroitement liées au motif de « la recherche d'un sauvetage spirituel de la personne ».

La comparaison des esthétiques de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov donne la possibilité de prêter attention aux modes différents de l'incarnation des images des enfants dans l'œuvre des deux auteurs. Ainsi, nous montrons du point de vue phénoménologique une liaison étroite entre les images

des enfants et les images de l'incertitude et de l'avenir brumeux dans quatre nouvelles étudiées de Valentin Raspoutine: « Les Adieux à Matoria » (l'image du petit-fils de Sima), « Le temps emprunté » (l'image de Ninka), « De l'argent pour Maria » (les enfants de Kouzma et Maria), « Vis et souviens-toi » (l'enfant perdu de Nastiona). L'analyse phénoménologique découvre la corrélation des images des enfants dans la pièce d'Alexandre Vampilov « La Chasse au canard » avec la structure d'image de la vie et de la naturalité. La capacité paradoxale de l'image de l'enfant mort de Galina de se manifester par ses facettes la vie et la naturalité est justifiée par l'esthétique de la pièce. Cet enfant est futur « Zilov », c'est-à-dire, il est proche de l'image du vivant et du naturel.

Grâce aux approches phénoménologique, communicative et discursive des œuvres de Valentin Raspoutine et d'Alexandre Vampilov, on peut suivre les évolutions des images féminines dans les mondes artistiques du prosateur et du dramaturge, ainsi que mettre en évidence, pour la première fois, les régularités communes de ces évolutions. L'évolution de la femme dans l'œuvre de Raspoutine est un mouvement de la Vierge innocente (Maria) jusqu'à la Conservatrice sage de la morale (Daria) et, dans l'une des dernières nouvelles « L'honneur de Tamara Ivanovna » (2003), la Protectrice ravagée moralement (Tamara Ivanovna). L'héroïne chez Vampilov personnifie essentiellement «une voie possible pour le protagoniste» (Galina, Irina, Vera, Tanja, Nina), et c'est seulement dans la pièce «L'été dernier à Tchoulimsk» que cette image change d'une manière radicale. Valentina devient « l'initiatrice » des diverses lignes du sujet, le personnage dont les caractéristiques « accentuent » les traits positifs ou négatifs des autres héros; elle devient également « le critère » d'un état moral commun. L'évolution ultérieure de l'héroïne de Vampilov aurait pu aboutir à la transformer dans une personnalité totalement ravagée par ce rôle qui est impropre à la femme, semblable à Tamara Ivanovna raspoutinienne. À en juger par les « ébauches » du dramaturge qui ont été caractérisées en détail par Sergueï Rostislavovitch Smirnov, c'était le sort de l'héroïne d'une tragédie inachevée, intitulée «L'Histoire d'Aksinja de Kutulik»; le sort d'Aksinja, androgène et féminine dans le même temps.

L'analyse de l'art de Valentin Raspoutine et Alexandre Vampilov, qui est basée sur les principes de la communication artistique existant entre l'œuvre et le narrataire-interlocuteur, confirme l'importance de ces deux auteurs dans l'histoire de la fiction soviétique et post-soviétique d'un point de vue absolument nouveau. Les auteurs du même âge ont reproduit le temps historique dans les constantes communicatives en distribuant par elles les authenticités et les prédestinations à leurs personnages en tant que personnalités. Leur propre alter ego se manifeste également dans les constantes établies.

L'analyse complexe de la communication artistique dans l'œuvre de Valentin Raspoutine et Alexandre Vampilov non seulement met en doute l'idée connue de la mort de l'auteur et du personnage dans la fiction, mais aussi contribue à la découverte des nouvelles facettes des deux mondes artistiques.

Dans l'appendice Le Destin des Idées et des Images d'Alexandre Vampilov dans le contexte des Cultures Française et Américaine. Phénomène de l'Original et l'Analyse avant la Traduction, l'analyse des critiques de Vreneli Farber, la chercheuse en l'œuvre du dramaturge, ainsi que des fragments de la traduction de l'une des pièces d'Alexandre Vampilov en français qui a été effectuée par les traductrices compétentes Fabienne Asiani et Fabienne Peyrat met en évidence la portée pratique de l'approche phénoménologique et de l'approche communicative complexe pour le chercheur en la fiction russe comme pour sa traducteur.

Les réflexions d'une critique américaine sur les images de la pluie et de la chasse au canard, qui sont incarnées dans le drame d'Alexandre Vampilov « La chasse au canard », font l'impression de la distanciation de l'esthétique du dramaturge, alors que le regard de Farber sur le monde artistique de la pièce « L'été dernier à Tchoulimsk » est un regard plus phénoménologique qu'historique.

Les personnalités de fiction des Kachkina et Chamanov de la pièce mentionnée sont reconstituées communicativement avec succès par les traductrices françaises. La langue de la traduction en tant que phénomène ouvre dans une manière

intégrale une des structures d'image appartenant à l'original: l'image de curieuse Kachkina est incarnée communicativement par l'expression française « c'est pas tes oignons » . Dans le même temps, le mot « oignon » engendre également l'association avec son premier signifié. Donc, l'action de Kachkina, qui vient pour écouter le dialogue de Valentina et Pachka sous prétexte de prendre des «oignons», « permet» à cette expression d'incarner le motif de la curiosité dans la pièce. Pourtant, comme le montre la traduction d'un des fragments de la pièce, la communication artistique d'auteur y reste « intacte », cela causant la distortion de l'image de l'événement Eremeev.

L'analyse phénoménologique comme étape de la traduction littéraire et comme méthode du travail critique est susceptible de délivrer l'original des préjugés et des « labels faits par l'histoire » qui prédominent involontairement dans l'activité du traducteur-spécialiste des cultures et du traducteur-historien. Cela ne signifie pas qu'en analysant, le chercheur doit exclure les circonstances de la création de l'œuvre de son champ de vision. Cela signifie seulement qu'il est plus opportun de considérer le temps du point de vue de l'esthétique que d'étudier l'esthétique de l'œuvre du point de vue historique ou sociologique.

Liste des publications et communications

1. « Le temps emprunté comme épreuve (l'analyse d'une nouvelle par Valentin Raspoutine) », dans Actes de la conférence des jeunes chercheurs « Les problèmes contemporains des sciences humaines et naturelles », Irkoutsk, Université linguistique d'Etat, 2010, pp. 188-189 (en russe)
2. « « On va lui ouvrir maintenant... ». Un happy end ou une tragédie de la solitude ? Les trois approches de l'analyse de la nouvelle de V. Raspoutine « De l'argent pour Maria » », dans Actes de la conférence des jeunes chercheurs « Les problèmes contemporains des sciences humaines et naturelles », Irkoutsk, Université linguistique d'Etat, 2011, pp. 199-201 (en russe)
3. « Sur le problème de communication artistique (« La Chasse au canard » d'Alexandre Vampilov) », dans Actes de la conférence des jeunes chercheurs « Les problèmes contemporains des sciences humaines et naturelles », Irkoutsk, Université linguistique d'Etat, 2012, pp. 171-172 (en russe)
4. « Les enfants comme incarnation de l'image de l'incertitude dans les nouvelles de Valentin Raspoutine », dans Les lectures des aspirants ISLU 2012 ; recueil d'articles scientifiques, ressource électronique, Irkoutsk, Université linguistique d'Etat, 2012. Mode d'accès : CD-R, pp. 310-315 (en russe)
5. « La femme dans le monde artistique d'Alexandre Vampilov: Naturel vs. Artificiel », dans Journée des doctorants, consacrée aux travaux sur « Langue et Littérature » ; résumés des communications sur le site du GEO 1340 (Université de Strasbourg) (avril 2012)
http://geo.unistra.fr/fileadmin/upload/DUN/GEO/Maadikarib/Doctorants/formation_doctorants/journee_doctorants_13_avril_2012_.pdf (en français)

6. Sous-presse : « La critique comme discours artistique : le dramaturge Alexandre Vampilov et son essai sur l'écrivain O. Henry », dans Actes de la Journée Doctorale « Études de la forme dialogique des écrits d'artistes: L'artiste critique d'art », Rennes, Université Rennes 2, 2013 (en français)
7. « Les problèmes d'analyse avant la traduction dans le contexte du discours artistique. Vreneli Farber sur l'esthétique d'Alexandre Vampilov », dans Actes de la Conférence Scientifique et Pratique Internationale « Philologie, traductologie et didactique des langues : les problèmes et les perspectives contemporaines de développement », Irkoutsk, Université technique d'Etat, 2013, pp. 376-382. (en russe)
8. « Aleksandr Vampilov's drama Duck Hunting and the (In)different character in the Different Theatre: A Phenomenological Analysis of Viktor Zilov's Revolution », dans Actes de Coastal Plains Graduate Conference on Language and Literature «Revolution», internet-revue Plaza: Dialogues in Language and Literature. Conference Issue: Revolution: Selected papers from the third annual graduate student conference on language and literature at the University of Houston, vol. 3, no. 2, Houston, 2013, pp. 15-33, <http://journals.tdl.org/plaza/index.php/plaza/issue/view/363/showToc> (en anglais)

Les articles publiés par les éditions qui sont contrôlées par la Commission d'attestation supérieure de la Fédération de Russie

9. « La communication artistique comme co-crédation entre l'Auteur et le Lecteur à partir de la nouvelle de Valentin Raspoutine « Les Adieux à Matoria » », revue «Vestnik Irkutskogo Gosudarstvennogo Lingvisticheskogo Universiteta. (La Série « Philologie») », no. 2 (19), Irkoutsk, ISLU, 2012, pp. 104-110 (en russe)
10. « Le destin des idées et des images d'Alexandre Vampilov dans le contexte de la culture française. Phénomène de l'original vs. phénomène de la traduction », revue « Philological Sciences. Issues of Theory and Practice », no. 1 (19), Tambov, Gramota, 2013, pp. 215-217 (en russe)

- 11.« La communication en tant que caractéristique de la prédestination et de l'authenticité d'une personnalité de fiction dans la nouvelle de Valentin Raspoutine « Les Adieux à Matoria » », revue «Vestnik Irkutskogo Gosudarstvennogo Lingvisticheskogo Universiteta. (La Série « Philologie»)», no. 1 (22), Irkoutsk, ISLU, 2013, pp. 174-181 (en russe)