

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

Е.В. Крикливец

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР
В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО:
СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-
ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Монография

*Витебск
ВГУ имени П.М. Машерова
2014*

УДК 821.161.1-3.09+821.161.3-09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8+83.3(4Беи)6-8
К82

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 3 от 20.12.2013 г.

Одобрено научно-техническим советом ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол № 10 от 26.12.2013 г.

Автор: доцент кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат филологических наук **Е.В. Крикливец**

Рецензент:
проректор по учебной работе ГУДОВ «Витебский областной институт развития образования», кандидат филологических наук
Ю.В. Маханьков

Крикливец, Е.В.
К82 Художественный мир В. Астафьева и В. Козько: специфика пространственно-временной организации: монография / Е.В. Крикливец. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – 107 с.
ISBN 978-985-517-424-1.

Впервые в российском и белорусском литературоведении предпринята попытка изучения специфики пространственно-временной организации художественного мира В. Астафьева и В. Козько на сравнительно-типологическом уровне, что дало возможность определить генетическую связь обоих писателей, исследовать их творческую манеру.

Издание адресовано студентам-филологам дневной и заочной форм получения образования, учителям русской и белорусской литератур для подготовки к урокам и факультативным занятиям, а также школьникам старших классов.

УДК 821.161.1-3.09+821.161.3-09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8+83.3(4Беи)6-8

ISBN 978-985-517-424-1

© Крикливец Е.В., 2014
© ВГУ имени П.М. Машерова, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ I ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ..	8
1.1 Изучение категорий пространства и времени в диахроническом аспекте	8
1.2 Топос как структурный элемент простран- ственно-временной организации произведения и объект научного исследования	16
РАЗДЕЛ II ТОПОС ДОМА В ПРОСТРАНСТВЕН- НО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТ- ВЕННОГО МИРА В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО ...	23
2.1 Мифологический аспект топоса дома	23
2.2 Социальный аспект топоса дома	39
2.3 Экологический аспект топоса дома	53
РАЗДЕЛ III ТОПОС ДОРОГИ В ПРОСТРАНСТ- ВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОИЗ- ВЕДЕНИЙ В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО	61
3.1 Дорога как отражение жизненного пути героя .	61
3.2 Топос дороги как воплощение идеи эволюции либо деградации личности	73
3.3 Топос дороги и категория художественного времени	84
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	88
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ ...	92

ВВЕДЕНИЕ

В центре внимания данного исследования – сравнительный анализ художественной прозы В. Астафьева и В. Козько – представителей русской и белорусской литератур, занимающих ключевое место в литературном процессе последней трети XX века.

Сравнительно-типологическое изучение национальных литератур позволило прийти к выводу, что «сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения, то есть установления сходств и различий, можно точно определить, в чем заключается эта специфика» [68, с. 67].

Продуктивность данного подхода активно проявилась в последней трети XX века. Об этом свидетельствуют работы как русских ученых (Г.В. Стадников [106], М.Н. Сперанский [147], Ю.А. Лабынцев [96; 97; 98], Л.Л. Щавинская [97; 98; 190], М.В. Дмитриев [63] и др.), так и белорусских (А.Н. Андреев [4], С.В. Букчин [40], В.В. Борисенко [24], В.В. Ивашин [73], Т.П. Казакова [76], М.А. Лазарук [73], Т.Н. Мельникова [113], В.П. Рагойша [134], М.А. Тычина [157; 159], И.А. Черота [179], В.И. Черота [180], И.И. Шпаковский [186], И.Ф. Штейнер [188] и др.).

Большой вклад в решение данной проблемы внесло российское литературоведение: сборники «Литературные взаимосвязи и типологические схождения. История и современность» [106], монография М.Н. Сперанского «Из истории русско-славянских литературных связей» [147], ряд статей Ю.А. Лабынцева [96; 97; 98] и Л.Л. Щавинской [97; 98; 190], посвященных истории русско-белорусских литературных взаимосвязей.

В отечественной науке сравнительное изучение белорусской и русской литератур нашло отражение в следующих сборниках: «Адзінства і ўзаемаўзбагачэнне: пытанні ўзаемасувязей савецкіх літаратур» [1]; «Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей» [121]; «Беларуская літаратура ў кантэксце славянскіх літаратур XIX–XX стст.» [29]; «Беларуская і руская літаратуры: тыпалогія ўзаемасувязей і нацыянальнай ідэнтыфікацыі» [28]; «Славянство. Православие. Традиции русской и белорусской литературы» [143]. В них прослежен процесс взаимодействия белорусской и русской литератур от древности до наших дней, раскрыта специфика национального характера, уделено внимание проблеме художественного перевода. Существенно дополнили эти исследования монографии М.А. Тычины «Аляксандр Пушкін і Якуб Колас» [157], И.А. Чероты «Пошук спрадвечнай існасці: Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння» [179]; диссертационные

работы Т.Н. Мельниковой («Русская и белорусская сатирическая проза периода 20-х годов XX столетия (М. Булгаков, М. Зощенко, К. Крапива, А. Мрый)») [113], В.П. Рагойши («Белорусская поэзия XX столетия в контексте восточнославянских литератур (типология, рецепция, художественный перевод)») [134], Т.П. Казаковой («Белорусская литература XV века и древнерусская письменность» [76] и др.).

Об актуальности сравнительного изучения славянских литератур, в том числе русской и белорусской, свидетельствуют регулярно проводимые международные научные конференции: «Сравнительное изучение славянских литератур» (Москва); «Культура и письменность славянского мира» (Смоленск); «Славянские литературы в контексте мировой» (Минск); «Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XXI веков» (Минск); «Белорусско-русско-польское сопоставительное языкознание и литературоведение» (Витебск) и др.

Данная монография продолжает начатую традицию и раскрывает в русле сравнительно-типологических связей особенности прозы В. Астафьева и В. Козько. Проблематика и поэтика произведений этих писателей имеют общие точки соприкосновения, обусловленные социокультурным пространством двух государств, общей картиной славянского мира, мировоззрением художников, их авторским мышлением в создании художественной концепции универсума. Сохраняя творческую индивидуальность, они демонстрируют национальную ментальность и общечеловеческую позицию. Данный ракурс позволяет сделать вывод о прочных взаимосвязях русской и белорусской литератур, их общих и особых чертах в отражении мира и человека.

Творчество В. Астафьева достаточно глубоко исследовано русскими учеными (А.П. Ланщиков [99; 100], Н.Н. Яновский [194], А.Ф. Лапченко [101], А.М. Мартазанов [111]), которые особое внимание уделили проблемно-тематическому вектору его произведений, аспекту их поэтики. Интерес к жанрово-стилевым особенностям прозы писателя проявили Е.М. Букаты [39], Д.А. Субботкин [148], П.П. Гончаров [56], Л.В. Блескун [34], А.Н. Кузина [94], И.В. Новожеева [124], Л.В. Соколова [145] и др.

На современном этапе основное внимание ученых направлено на анализ творческой эволюции писателя, на осмысление литературно-художественного и философского контекста, в котором создавались его произведения. В частности, эти задачи решает монография Н.С. Цветовой «Бытийные мотивы в творчестве В.П. Астафьева» [174], докторская диссертация П.А. Гончарова «Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины XX века» [55].

Особое значение имеют исследования таких ученых, как А.Е. Ануфриев [7], Т.Я. Андреева [5], А.Н. Кузина [94], Е.В. Петушкова [132], И.В. Новожеева [123; 124], Л.В. Соколова [145],

в которых прослежены типологические взаимосвязи в произведениях В. Астафьева и В. Распутина, В. Астафьева и С. Залыгина, В. Астафьева и Ф. Абрамова, В. Белова, В. Шукшина. Однако характер и специфика организации художественного пространства-времени в них лишь обозначены или изучены частично. При этом отсутствуют работы о взаимосвязи творчества В. Астафьева с прозаиками других национальных литератур, в частности, белорусской.

Научный интерес к творчеству В. Козько достаточно активно проявлен отечественными учеными. Об этом свидетельствуют монография Г.М. Друк «У храме слова: міфатворчасць В. Казько» [66], статьи Т.С. Нуждиной [125], Т.Л. Барабаншиковой [22], Г.М. Друк [65], Д. Бугаева [38], М.А. Тычины [158], П.В. Васюченко [44] и др. В них исследуются творческий путь писателя, фольклорные и мифологические мотивы его произведений.

В ряде работ творчество В. Козько рассматривалось в сопоставлении с прозой других белорусских писателей второй половины XX века. В этой связи следует назвать диссертации Л.Д. Корень [92], Н.Л. Судьевой [149], Н.В. Новгородской [120], где произведения автора включены в проблемно-тематическую парадигму прозы В. Быкова, А. Адамовича, В. Карамазова, А. Кудравца. Дополняет названные исследования кандидатская диссертация Н.П. Капшай «Нравственные искания в прозе В. Козько и В. Распутина» (1996 г.) [83]. В ней намечен выход на выявление русско-белорусских взаимосвязей в литературе последней трети XX века, раскрыты типологические сходства в области нравственной проблематики произведений этих писателей.

Поскольку сопоставительный анализ творчества В. Астафьева и В. Козько в монографии основан на специфике пространственно-временной организации произведений, методологическую основу исследования составили работы таких русских ученых, как М.М. Бахтин [25; 26], В.В. Виноградов [45; 46], Д.С. Лихачев [107], Ю.М. Лотман [108; 109; 110], В.Н. Топоров [155; 156], Б.А. Успенский [161], В.В. Шкловский [184], Б.М. Эйхенбаум [191; 192], Р.О. Якобсон [193] и др., внесших большой вклад в разработку проблемы художественного пространства-времени. Также мы опирались на работы отечественных литературоведов (А.И. Бельского [30], С.Я. Гончаровой-Грабовской [57], А.А. Игнатюк [75], Л.Д. Корень [92], М.П. Телень [150], Т.И. Шамякиной [182] и др.), затрагивающие отдельные аспекты данной проблемы. Кроме того, использовались исследования западноевропейских ученых – А. Бергсона [31], Э. Гуссерля [60], С. Кьеркегора [95], М. Мерло-Понти [114; 115], Х. Ортеги-и-Гассета [126; 127], М. Хайдеггера [170], О. Шпенглера [187] и др.

Идея создания данной монографии связана с необходимостью дальнейшего сравнительного изучения русской и белорусской литера-

тур, что позволит выявить авторские модели мира, универсалии, констатирующие общность двух славянских литератур, определить константы национально-культурной парадигмы в произведениях писателей, расширить представление о реальной картине русско-белорусских взаимосвязей.

Впервые в российском и белорусском литературоведении предпринята попытка изучения специфики пространственно-временной организации художественного мира В. Астафьева и В. Козько на сравнительно-типологическом уровне, что дало возможность определить генетическую связь обоих писателей, исследовать их творческую манеру. Выделенные ключевые топосы *дома* и *дороги*, организующие художественные модели мира В. Астафьева и В. Козько, помогли не только углубить понимание идейно-художественной концепции произведений, но и выделить общее и индивидуальное в их творчестве, раскрыть особенности историко-культурной ситуации последней трети XX века.

Подобное исследование имеет научную перспективу, так как открывает новые возможности в изучении восточнославянских литератур.

РАЗДЕЛ I

ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ КАК ОБЪЕКТ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Изучение категорий пространства и времени в диахроническом аспекте

Категории пространства и времени интересовали ученых еще с античных времен, и до сих пор эта проблема не утратила своей актуальности. Представление о данных категориях претерпело значительную эволюцию в истории философской и эстетической мысли. Попытки исследовать их присутствовали уже в «Поэтике» Аристотеля [9], в трудах Буало [37], Г.Э. Лессинга [105], Г.-В.-Ф. Гегеля [51], в «эстетической критике» XIX века (П.В. Анненков [6], А.В. Дружинин [64]).

В середине XIX века в Европе вопросы пространства и времени поднимались в трудах А. Шопенгауэра [185], Ф. Ницше [122], С. Кьеркегора [95].

В XX веке генератором мировоззренческих конструкций времени и пространства стали философские построения феноменологии и философии жизни. Это концепции М. Шелера [183], П. Рикера [139], Р. Ингардена [74], М. Дюфрена [67], В. Дильтея [62], О. Шпенглера [187], Г. Зиммеля (G. Simmel) [205], Х. Ортеги-и-Гассета [126; 127], М. Хайдеггера [170], К. Ясперса [195], Ж.-П. Сартра [141], А. Камю [82], Г. Гийома [53], В. Кайзера (W. Kayser) [200].

Первая наиболее связная и детализированная концепция художественного пространства развита О. Шпенглером в книге «Закат Европы» [187]. Он подчеркивал важность пространства не только для индивидуального восприятия, но и для культуры в целом, а также для всех видов искусства, существующих в рамках конкретной культуры.

Работы Х. Ортеги-и-Гассета [126; 127] – одна из первых попыток анализа эволюции художественного пространства. Но уже эти работы приводят к ряду общих, достаточно обоснованных выводов. С точки зрения ученого, постоянные изменения, происходящие в искусстве, – это изменения его художественного пространства, выделяющего произведение искусства из множества не относящихся к искусству объектов. В основе изменений художественного пространства лежат глубинные изменения в культуре эпохи, определяющей адекватное ей искусство и необходимое для него художественное пространство.

Наиболее детальный анализ художественного пространства в рамках феноменологической и экзистенциалистской традиций содержался в работах М. Хайдеггера («Бытие и время», «Искусство и пространство») [170] и М. Мерло-Понти («Феноменология восприятия», «Око и дух») [114; 115].

В середине и во второй половине XX века появился ряд темпоральных эстетических концепций, представленный работами Г. Майергофа (H. Meyerhoff) [202], Г.-Г. Гадамера [50], Р. Барта [23], Э. Штайгера (E. Steiger) [206], М. Фуко [169].

Одной из первых работ в советском литературоведении, в которой была поставлена задача целенаправленного изучения художественного времени, стала статья А.Г. Цейтлина «Время в романах Достоевского» [178]. В ней ученый говорил о взаимосвязи временной организации произведения с психологическим состоянием героев, отмечал, что формы художественного времени, представленные в произведениях того или иного писателя, обусловлены мировоззрением автора. А.Г. Цейтлин стал автором первой статьи о художественном времени в «Литературной энциклопедии» (1929–1939 гг.), в которой он определил время как «основную и непремennую предпосылку сюжетного развертывания» [177, т. 2, с. 11].

Среди представителей формальной школы наибольшее внимание вопросам художественного времени уделяли В.Б. Шкловский [184], Б.М. Эйхенбаум [191; 192], Б.В. Томашевский [152; 153]. Так, В.Б. Шкловский четко разграничил реальное и художественное время, говорил о том, что «время литературного процесса не равняется времени городских часов» [184, т. 2, с. 454]. Он неоднократно подчеркивал условность художественного времени, отмечал, что «в искусстве точность направленности сигнала часто важнее фактической точности» [184, т. 1, с. 257]. В.Б. Шкловский ввел понятие «конвенция» («условия взаимоотношения структур» [184, т. 2, с. 96]). Конвенция времени – условия соотношения реального и художественного времени. Ученый использовал термины «композиционное» и «бытовое» время: «композиционное время отличается от времени бытового тем, что оно протекает не по исторической хронологии» [184, т. 2, с. 88]. Кроме того, В.Б. Шкловский выделил несколько типов художественного времени. Это *пунктирное время*: «Оно отражается пунктирным образом, как выделение моментов, которые отмечены в силу своей важности» [184, т. 2, с. 80]; *предметное время*: «передача хода времени через изменение качества вещей» [184, т. 2, с. 81]; *параллельное время*: «есть время события – действия, – есть другое время – рассказываемое» [184, т. 2, с. 82]; *внутреннее время*: «время сознание героя, его анализ событий» [184, т. 2, с. 83]. Примечательно, что определен-

ной жанровой форме, по В.Б. Шкловскому, соответствует определенный тип художественного времени.

Б.М. Эйхенбаум рассуждал о дискретности художественного времени в произведении [192]. По мнению ученого, временная пауза, «выпадение» персонажа из хронологии повествования позволяет глубже осмыслить внутренний мир героя, раскрывает его душевные потребности и переживания. Таким образом, Б.М. Эйхенбаум вышел за границы формального подхода, заметив, что художественное время может служить средством психологического анализа. В работах, освещающих вопросы теории жанра и литературной эволюции, Б.М. Эйхенбаум, анализируя особенности исторического романа, поднял вопрос о соотносительности реального и концептуального времени в произведении [192, с. 205].

Б.В. Томашевский рассматривал время и место в художественном произведении как средства построения сюжета [152, с. 116–117], различал фабульное время и время повествования [152, с. 190], использовал понятие временной рамки.

Структуралисты подчеркивали необходимость связи лингвистики и поэтики. В частности, Р.О. Якобсон затрагивал вопрос о лексических и грамматических средствах создания временных и пространственных образов в художественном произведении. По мнению исследователя, грамматические формы с временным и пространственным значением нередко обуславливают композицию лирического произведения [193, с. 258].

В.В. Виноградов раскрыл приемы литературного воспроизведения времени в поэтических и прозаических произведениях [45; 46], исследовал способы драматизации действия в прозе, каковыми, с его точки зрения, становятся различные субъективные формы повествовательного времени и их сюжетное чередование [46, с. 210].

Также исследование поэтического времени в первой половине XX века осуществлялось В.М. Фишером [165], А. Слонимским [144], В.Ф. Переверзевым [129], Г.Д. Волошиным [47].

В силу сложных исторических обстоятельств 1930-е – 1940-е гг. не были благоприятными для данного направления русского литературоведения (исключение составляют работы М.М. Бахтина, появившиеся в печати позже). Однако в период «оттепели» наступило оживление духовной жизни и изучение вопросов художественного времени и пространства возобновилось. Появился ряд работ, посвященных проблеме пространства и времени в искусстве (В.А. Фаворский [162], В.Ф. Асмус [11], Б.В. Раушенбах [137]) и философии (Г. Рейенбах [138], Л. Грюнбаум [58], А.Н. Вяльцев [48]).

Изучению пространственно-временной структуры художественного мира способствовал выход книги Д.С. Лихачева «Поэтика древ-

нерусской литературы» [107]. В этой работе Д.С. Лихачев назвал художественное время «объектом, субъектом и орудием изображения» [107, с. 209], подчеркнул необходимость изучения данной категории: «Наиболее существенны для изучения литературы исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, времени как художественного фактора литературы» [107, с. 210]. Ученый говорил о том, что временная структура подчинена замыслу автора, отражает концепцию произведения [107, с. 212]. Свойствами художественного времени, по Д.С. Лихачеву, являются непрерывность / дискретность, однонаправленность / разнонаправленность, открытость / замкнутость. В зависимости от субъекта восприятия Д.С. Лихачев выделил несколько типов художественного времени: время автора, время исполнителя и время читателя.

Художественное пространство исследователь назвал авторской «моделью мира» [107, с. 351], отметил тесную взаимосвязь категорий времени и пространства в произведении: «...пространство в словесном искусстве непосредственно связано с художественным временем» [107, с. 335].

Основным положением работы стала мысль о том, что особенности выражения категорий художественного времени и пространства обусловлены не только определенным видом искусства, но и литературным направлением и, что особенно важно, – жанром произведения [107, с. 217].

Принципиальное значение для изучения художественного пространства и времени в русском литературоведении XX века имели работы М.М. Бахтина [25; 26]. Ученый впервые объединил эти категории, использовал понятие «хронотоп»: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [26, с. 235].

М.М. Бахтин также отметил полифункциональность хронотопа как формально-содержательной категории литературы. Хронотоп, по мнению исследователя, является жанровообразующей категорией: «Можно прямо сказать, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом» [26, с. 235]. Также хронотоп связан с образом героя: «Хронотоп... определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [26, с. 235]. О взаимосвязи образа человека и пространства М.М. Бахтин говорил и в статье «Автор и герой в эстетической деятельности», уделяя особое внимание пространственной форме героя:

«...особым и чрезвычайно важным моментом во внешнем пластически-живописном видении человека является переживание объемлющих его внешних границ. Этот момент неразрывно связан с наружностью и лишь абстрактно отделим от нее, выражая отношение внешнего, наружного человека к объемлющему его внешнему миру, момент ограничения человека в мире» [25, с. 62]. Анализируя пространственное целое героя и его мира в литературном творчестве, ученый выделил два способа сочетания «мира с человеком: изнутри его – как кругозор, и извне – как его определение» [25, с. 121]. Кроме того, очевидно влияние хронотопа на сюжет: «Хронотопы являются организационными центрами основных сюжетных событий романа. В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение» [26, с. 398]. Также в работе М.М. Бахтина подчеркивается изобразительное значение хронотопов: «Время приобретает в них чувственно-наглядный характер; сюжетные события в хронотопе конкретизируются, обрастают плотью, наполняются кровью» [26, с. 398].

В статье «Формы времени и хронотопа в романе» М.М. Бахтин осуществил анализ хронотопических структур в различных жанровых разновидностях романа (от греческого романа до романа Рабле), сделал выводы об особенностях функционирования хронотопа в текстах, выделил некоторые типы хронотопов, подчеркнув при этом, что «мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп» [26, с. 400]. В качестве частных хронотопов в более позднем европейском и русском романах М.М. Бахтин назвал хронотоп встречи, хронотоп дороги, «замок», «гостиница-салон», «провинциальный городок», хронотоп порога, дворянской усадьбы. Основопологающей в работе является мысль о том, что «все абстрактные элементы романа – философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т.п. – тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью, приобщаются художественной образности» [26, с. 399]. Исходя из этого тезиса, следует говорить о важности данной категории при осмыслении индивидуально-авторских особенностей восприятия мира, при изучении стиля того или иного писателя.

Дальнейшее развитие теория художественного пространства-времени получила в трудах ученых тартуско-московской школы. В частности, к анализу категории пространства обратился Ю.М. Лотман в статье «Художественное пространство в прозе Гоголя» [110]. С точки зрения Ю.М. Лотмана, художественное пространство текста организовано иерархически, как система, состоящая из

выше- и нижерасположенных уровней. Каждый тип пространства оценивается ученым с опорой на его геометрические доминанты, важные для раскрытия внутритекстового образа, следовательно, пространство «может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность» [110, с. 253].

Ю.М. Лотман охарактеризовал художественное пространство различных произведений Гоголя как замкнутое / открытое, направленное / ненаправленное, поднимал вопрос о степени заполненности пространства. Одним из ключевых положений работы Ю.М. Лотмана является представление о множестве пространств, одновременно существующих в произведении. Зачастую эти пространства составляют оппозицию друг другу: внешнее / внутреннее; волшебное / бытовое.

Универсальными формами организации пространства героев Ю.М. Лотман назвал дом и дорогу, подчеркнув при этом, что они обуславливают образ героя: «Герои резко делятся на движущихся («герои пути») и неподвижных» [110, с. 291]. Неподвижные герои – это «герои своего места (своего круга), которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus» [110, с. 256]. Герой пути «перемещается по определенной пространственно-этической траектории в линейном spatium'e» [110, с. 256]. Как следует из данной работы, в пространственно-временной организации произведения ведущее место ученый отводил пространству: «Временное моделирование часто представляет собой вторичную надстройку над пространственным языком» [110, с. 293].

Вслед за Ю.М. Лотманом понятие художественного пространства стали плодотворно использовать и другие литературоведы. Так, З.Г. Минц отмечала, что *«язык пространственных отношений весьма удобен для построения различного рода художественных типологий, равно как и для выявления генетических связей, в частности, изучения пространственно-временной картины мира различных произведений для прояснения эволюции того или иного автора»* [117, с. 213]. Данное утверждение является ключевым для нашей работы, поскольку именно изучение пространственно-временной организации художественного мира В. Астафьева и В. Козько дает возможность как раскрыть общность (духовную, аксиологическую, культурологическую) творчества русского и белорусского писателей, так и определить, в чем заключается национальная и эстетическая специфика их прозы.

Б.А. Успенский одним из способов изображения пространственных отношений считал взаимодействие пространственных позиций («точек зрения») повествователя и персонажа [161]. В своей работе «Поэтика композиции» он исследовал «типологию композиционных возможностей в связи с проблемой точки зрения» [161, с. 17]. Ученый

ввел понятие перспективы, под которой понимал «словесную фиксацию пространственно-временных отношений описываемого события к описываемому субъекту (автору)» [161, с. 101].

Структурно-генетический подход к проблеме художественного пространства и времени представлен в работах В.В. Иванова [71] и В.Н. Топорова [155; 156]. Исследователей интересовали не только способы пространственно-временной организации литературных произведений, но и то, каким образом категории пространства и времени связывают сам текст с «внетекстовым» миром, что позволяет определить его место в культуре.

В.Н. Топоров проанализировал индивидуальные образы пространства в русской литературе, которые, с точки зрения ученого, детерминированы психо-ментальными особенностями человека и «имеют дело не с профаническим и усредненным пространством, но с гораздо более богатым – семантизированным и / или сакрализированным пространством» [156, с. 446]. В.Н. Топоров выдвинул идею «слоистости пространства, его ярусов и модусов» [156, с. 513].

В 1970-е – 1990-е гг. проводились конференции и симпозиумы, посвященные проблеме пространства и времени в искусстве. По их итогам был издан ряд сборников: «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве» (Ленинград, 1974); «Ритм, пространство и время в художественном произведении» (Алма-Ата, 1984); «Пространство и время в литературе и искусстве» (Даугавпилс, 1987). Статьи, представленные в названных сборниках, отражали наиболее современные разыскания ученых в области художественного пространства и времени. Данные категории рассматривались как в общетеоретическом плане, так и применительно к творчеству отдельных писателей. На материале мировой литературы авторы статей поднимали дискуссионные проблемы комплексного изучения художественного времени и пространства, выявляли разные типы хронотопов и раскрывали специфику их взаимодействия в рамках хронотопа всего произведения. В 1997 г. состоялась конференция в Москве «Категоризация мира: пространство и время», которая объединила усилия лингвистов и литературоведов в постижении природы данных категорий.

С 1980-х гг. и до наших дней в России защищены диссертации В.И. Чередниченко [181], Г.А. Хотинской [172], М.В. Гавриловой [49], Н.К. Шутой [189] и др., посвященные различным аспектам функционирования категорий времени и пространства в художественном произведении.

В частности, В.И. Чередниченко выделяет в сюжетном времени «временной сегмент» и «временное поле». Временной сегмент понимается ученым «как временной объем одного обособленного события или совокупности не разобщенных друг с другом событий (то есть со-

бытий, расположенных по принципу сильной последовательности). Временное поле произведения – это сумма всех временных сегментов» [181, с. 22].

Г.А. Хотинская в статьях и монографии «Художественное время как эстетический феномен» ввела и разработала понятие хронологии, которое используется для постижения природы художественного времени и пространственно-временных моделей мира искусства и культуры, раскрывает специфику повествовательного дискурса, способы развертывания художественного образа в литературном произведении [172].

В своем диссертационном исследовании Н.К. Шутая выделяет сюжетные приемы преобразования реального времени, раскрывает их реализацию на материале романа Ф. Достоевского «Бесы» [189]. Также автор говорит о возможности вычленения в произведении нескольких пространственных пластов, характеризующихся различной модальностью восприятия пространства. Это пространства автора, повествователя (нарратора), персонажа (группы персонажей) и пространство читателя. Также исследователь говорит о правомерности выделения временных моделей по образцу названных пространственных пластов.

Кроме того, появляется ряд диссертаций, в которых исследуется пространственно-временная организация произведений отдельных писателей. Это работы Т.Н. Ковалевой (о творчестве И.А. Бунина) [86], С.Э. Козловской (о структуре художественного пространства в произведениях А.А. Ахматовой) [89]. В этом же ряду следует назвать работы Н.Е. Леоновой [104], Г.В. Битенской [33], В.С. Баевского [21] и др.

Среди перечисленных работ особый интерес представляет кандидатская диссертация Е.М. Букаты «Поэтика художественного пространства в прозе В.П. Астафьева («Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты»)» [39]. Автор диссертации выделяет разные типы художественного пространства (географическое, социальное, природное) в названных произведениях В. Астафьева, выявляет специфику субъективной организации художественного пространства в прозе писателя.

Опираясь на уже достигнутые результаты, мы попытались рассмотреть категории пространства и времени в континууме, осуществить сопоставительный анализ пространственно-временной организации художественного мира В. Астафьева и В. Козько через ключевые топосы (*дома* и *дороги*), а также расширили границы объекта исследования, включив в него всю художественную прозу русского и белорусского писателей. Это дало возможность не только раскрыть национальные картины мира, отраженные в творчестве В. Астафьева и В. Козько, найти точки их соприкосновения и выявить эстетические особенности, но и углубить представление о русско-белорусских литературных взаимосвязях в последней трети XX века.

Со второй половины 1980-х годов проблема художественного пространства-времени детально изучается в белорусском литературоведении. Ряд работ А.И. Бельского посвящен системе образов природы в белорусской литературе. Пейзаж, с точки зрения ученого, представляет собой модель национального мира [30]. В частности, А.И. Бельский исследует роль пространственного образа дороги в белорусской поэзии XX века [30]. Т.И. Шамякина изучает взаимосвязь национальной мифологии и литературы. Ученый выявляет, как мифологическая модель пространства, национальный космос белорусов находят отражение в художественных произведениях [182].

С 1992 г. в Витебске начал выходить журнал «Диалог. Карнавал. Хронотоп». Основной целью издания стало истолкование и развитие теоретических положений М.М. Бахтина, рассмотрение гуманитарной (филологической, философской, психологической, культурологической) научной проблематики в свете концепций ученого, полемика вокруг них.

В рамках диссертационных исследований проблема художественного пространства-времени в Беларуси затрагивалась Л.Д. Корень (роль хронотопа в раскрытии психологического облика героев в прозе В. Быкова, А. Адамовича, В. Козько) [92]; А.А. Игнатюк (цвет, пространство и время в современной белорусской поэзии) [75]; М.П. Телень (изображение пространства в разных типах текстов) [150].

В целом, взгляды ученых-литературоведов сводятся к тому, что пространственно-временные координаты литературного мира являются важнейшими характеристиками художественного образа, обеспечивают целостное восприятие художественного произведения и организуют его композицию. Следовательно, изучение художественного пространства-времени остается одной из актуальных проблем литературоведения, поскольку позволяет не только раскрыть идейную концепцию произведения, но и проследить этапы эволюции автора, вписать его творчество в культурный контекст эпохи, а также обеспечить возможность межкультурной коммуникации.

1.2 Топос как структурный элемент пространственно-временной организации произведения и объект научного исследования

Несмотря на многовековую историю бытования термина «топос», вокруг него возник ряд нерешенных вопросов. Неоднозначность топоса была обусловлена употреблением Аристотелем данного термина одновременно в трех трактатах: «Физике», «Риторике» и «Топике», в каждом из которых выявлялся иной оттенок смысла. Это повлекло за собой выход термина за пределы логики и риторики и спро-

воцировало путаницу в его определении литературоведами: одни сводят его к месту действия или к пространству текста, актуализируя пространственный аспект понятия, которое в переводе с греческого дословно обозначает «место»; другие акцентируют внимание на его повторяемости в истории литературы, стереотипности, закреплённости в строго определенной вербальной форме; третьи указывают на связь топоса с пространством мышления, знания, выдвигая на первый план гносеологический и эпистемологический аспекты [41].

Мы попытаемся очертить круг уже имеющихся точек зрения, приблизиться к пониманию значения, функций и структуры топоса, а также выработать методологию исследования ключевых топосов в произведениях В. Астафьева и В. Козько.

Основателем литературной традиции толкования топосов является Э.Р. Курциус (E.R. Curtius), автор фундаментального труда «Европейские литературы и латинское средневековье» [198]. Он определил топосы как «твёрдые клише или схемы мысли и выражения, запечатлевающие формулы, фразы, обороты, цитаты, стереотипные образы, эмблемы, унаследованные мотивы» [198, с. 122]. Исследователь обозначает новую функцию топоса, переводя его из риторического пространства в пространство собственно литературное, говоря о его значимости не только для эпохи «готового слова», но и для литературы нового и новейшего времени. Сравнивая топос в риторике, выступающий в виде «аргумента», и топос в литературе, Э.Р. Курциус выводит происхождение последнего из коллективного сознания, проявляющегося в художественных произведениях в виде образов-архетипов. По его мнению, некоторые топосы возникли как литературные и только потом перешли в риторику. Литературный топос, выполняя свою отличную от риторической функцию, становится обиходной поэтической формулой [198, с. 125], которую можно использовать в каждом жанре и которая является ключевой для конкретного литературно-культурного стиля. Перефразируя выражение В.Г. Лейбница, можно сказать, что как за разнообразием культур стоит универсальный набор базовых понятий, так и за всем многообразием мировых литератур – набор топосов. В такой традиции исследовали топос в литературе западноевропейские ученые – последователи Э.Р. Курциуса: Л. Борншеуэр (L. Bornscheuer) [197], У. Шмидт-Биггеман (W. Schmidt-Biggeman) [204], Х. Лаусберг (H. Lausberg) [201], Р. Грубель (R. Grübel) [199], Р. Бахе (R. Bachem) [196], Р. Николози (R. Nicolosi) [203], Р. Лахманн [102] и др.

Однако в советской науке термин «топос», по словам А.М. Панченко, не прижился, хотя было очевидно, что, например, фольклор и древнерусская литература – каноничные пласты культуры – «завещали нам взгляд на искусство как на эволюционирующую топи-

ку» [128, с. 214]. В русской научной традиции регулярно повторяющиеся элементы текста получили другие названия. Так, И.П. Смирнов и А.М. Панченко выделили ряд так называемых «ядерных образов», составляющих концептуальное ядро русской поэзии [128]. В.М. Жирмунский писал о «словесных темах» [68]. Л.Я. Гинзбург размышляла об «отстоявшихся формулах», корни которых кроются в мифологическом мышлении и которые в трансформированном виде передаются из поколения в поколение в художественных текстах [54]. О.М. Фрейденберг, изучая поэтику сюжета и жанра и реконструируя исторические корни образов, высказала идею о невозможности создания писателем новых форм [168]. По ее мнению, все формы созданы первобытным мышлением и хранятся в глубинах коллективного сознания. Существовали также и другие термины для определения специфики топоса: «поэтологические константы» (А.Д. Михайлов [119]), «кристаллизовавшиеся виды и формулы поэтической выразительности» (М.Б. Храпченко [173]), сквозные образы, образы-мотивы, схематические образы, слова-мифы, лейтообразы и др. Следовательно, топосы в классическом литературоведении понимаются как регулярно повторяющиеся в творчестве писателя и в системе культуры формулы, мифы, мотивы и другие разновидности художественного образа, имеющие особые пространственные характеристики [41].

Одним из спорных вопросов, касающихся топики, является определение ее функций в истории литературы и культуры. На этот счет существуют различные точки зрения, которые можно объединить в две большие группы. Во-первых, топику определяют как устойчивую жанрово-стилевую среду, представленную в виде «заданных литературных норм и канонов» (В.В. Виноградов [46]). По мнению В.В. Виноградова, смена стилей в истории культуры и литературы «не есть самостоятельная эволюция именно стиля», а только «смена элементов внутри определенных художественных систем» [46, с. 49]. То есть совокупность топосов, их эволюция и сдвиги в семантике детерминируют смену стилей. Данная функция топики отражается в концепции внеличного характера искусства. Во-вторых, под совокупностью топосов понимается метаязык культуры, абстрагированный от исторического материала, национального менталитета, «структуры универсальные, надвременные, статичные» (В.Е. Хализев [171]). Топосы в данной концепции выступают в качестве архетипа, символа, мифа. При этом актуализируется идея двойственной природы топоса, сочетающего в себе канон и новации [41]. Принадлежность топики к традиции обусловлена тем, что топосы выполняют мнемоническую функцию, то есть заключают в себе генетический код культуры, обеспечивая тем самым преемственность литературного и культурного процессов, связь времен. В культурном континууме топос выполняет

функцию образной универсалии. В этом качестве топос функционирует не только в произведениях одного писателя или литературного направления, он является актуальным на протяжении всей культуры человечества. Значимость топоса как совокупности универсалий заключается и в том, что она является своеобразным языком межкультурной коммуникации и облегчает процесс рецепции художественного произведения «чужим» культурным сознанием [41].

Для выделения топоса из ряда других подобных ему элементов важным представляется выявление специфики его структуры. Поскольку топос выступает в произведении и как составляющая хронотопа, и как разновидность художественного образа (универсальный образ), он имеет не только реальный, предметный, или конкретно-чувственный план («топос всегда наделен некоторой предметностью» [109, с. 37]), но и абстрактный, понятийный, подразумеваемый. Структура топоса в предметном плане представляет собой разветвленную сеть пространственных образов (локусов), объединенных различными смысловыми связями и отношениями. При этом, как отмечал Ю.М. Лотман, она «выступает в качестве языка для выражения других, непространственных отношений» [109, с. 71]. Локусы как элементы топоса отражают не абстрактное пространство в целом, а конкретное место в данном континууме (место действия). Если под топосом понимают «открытые» пространственные образы, то под локусом – «закрытые».

Однако проблема соотношения топоса и пространства остается не до конца выясненной. При ее рассмотрении следует учитывать два аспекта: пространство текста и образ пространства. По мнению некоторых литературоведов, топос в художественном тексте может выступать в качестве элемента, организующего пространство произведения. Среди сторонников данной концепции топоса – В.С. Баевский, употребляющий топос в значении «место действия», а также пространства («топос дома», «топос природы» и т.п.) [21], Ф.П. Федоров, отождествляющий топос и пространство [163]. Им следуют О.В. Пригожая [133], Н.Е. Разумова [136], Т.А. Алпатова [3] и др. В рамках понятия «образ пространства» топос будет иметь иное значение. Данное понятие связано с отражением пространственных образов в произведении. Согласно О. Шпенглеру, пространство является «прасимволом» культуры, из которого выводится язык ее форм. Следовательно, топос, отражающий пространственные характеристики, связан с культурой и языком ее форм. Пространственные категории значимы в культуре и могут восприниматься как «язык моделирования» (Ю.М. Лотман), с помощью которого выразимы самые различные смыслы. То есть топос как определенная формула с заданными пространственными характеристиками может служить языком описания пространственных

образов в тексте художественного произведения. По мнению Ф.П. Федорова и З.Г. Минц, на основе языка пространственных отношений можно выявлять черты сходства в различных текстах, устанавливать генетические связи между произведениями разных эпох, то есть он важен для построения различного рода типологий и культурных моделей [163, 117]. Н.С. Цветова говорит о возможности использования топика «как исследовательского инструмента исторической компаративистики» [176, с. 9]. Последние замечания представляются особенно важными для нашей работы, предполагающей сравнительный аспект.

Принимая во внимание двойственную природу топоса, мы рассматриваем его как структурную единицу хронотопа, являющуюся в то же время образной универсалией, которая служит языком межкультурной коммуникации.

Поскольку топос – категория многозначная, наделенная различными функциями в произведении, представляется целесообразным выделить в его структуре несколько уровней: реальный, перцептуальный и концептуальный. На каждом из этих уровней топос имеет особое значение и выполняет соответствующие функции. Во-первых, в любом литературном произведении автор отражает реальный мир, создавая свой пространственный универсум и размещая в нем те конкретные места, где происходят какие-либо события. Это реальный уровень внутренней структуры топоса, где он приобретает значение места действия. Однако подобное восприятие топоса представляется ограниченным.

Второй уровень – перцептуальный. Он отражает индивидуальное преломление реального мира в сознании художника и в тексте произведения. Реализуясь на данном уровне своей внутренней структуры, топос получает субъективную аксиологическую нагрузку и выполняет функцию образа, актуализируя все его свойства: он эмоционален, индивидуализирован, отличается жизненностью, актуальностью, многозначностью, имеет предметно-чувственный характер. Это дает основание Н.Э. Марцинкевичу говорить о топосе как об образе-символе [112]. В случае устойчивой повторяемости какой-либо темы в творчестве писателя топос может выполнять функцию мотива. Следовательно, на перцептуальном уровне топос реализует абстрактный план, отходя от предметной составляющей своей структуры.

Отметим, что, анализируя конкретный топос, мы обращаемся не только к творчеству отдельного писателя, но вычленяем его в культурном направлении, литературном стиле, художественной системе. В этом случае мы апеллируем к концептуальному уровню внутренней структуры топоса. Так как концептуальный уровень является самым высоким уровнем, то именно здесь осуществляется выход из про-

странства текста в пространства культуры, основными принципами которого являются контекст и диалог, выдвинутые М.М. Бахтиным. На концептуальном уровне происходит обращение к глубинным, мифопоэтическим представлениям, топос функционирует как архетип или мифологема (если топос включает в себя не только мифологические образы, но и мифологические мотивы, сюжеты или их части). Следовательно, в зависимости от того, на каком из уровней мы рассматриваем топос, будут изменяться его семантика и функции в художественном произведении.

Нам представляется, что анализ топоса, его значения, структуры и функционирования в художественном произведении будет способствовать более глубокому проникновению в суть авторского замысла, а также позволит вписать произведение в широкий литературный и культурный контекст на уровне синхронии и диахронии. Наибольший интерес в данном случае представляют топосы, «якія адлюстроўваюць і захоўваюць самаўсведамленне этнасу незалежна ад палітычных калізій, дзяржаўных падзелаў, утварэння метраполіі і дзяспары і да т.п. Гэтыя знакі, з'яўляючыся важнейшымі сродкамі ідэнтыфікацыі адметнай культуры, маюць яшчэ і значныя гнасеалагічныя, анталагічныя функцыі, набліжаюць нас да спасціжэння “духоўнага генатыпа”» [179, с. 147–148].

В нашей работе специфику пространственно-временной организации произведений В. Астафьева и В. Козько мы будем исследовать через ключевые топосы, универсальные как для русской, так и для белорусской культурной традиции. На наш взгляд, таковыми можно считать *топосы дома и дороги*. Значение, структура, функции данных топосов станут главными объектами сопоставительного анализа в нашем исследовании, что даст возможность для построения художественных типологий, выявления интегральной основы творчества писателей и национальной специфики их прозы.

М.И. Мещерякова рассматривает целостность художественной структуры произведения как единство четырех уровней: концептуального, уровня организации произведения как художественного целого, уровня «внутренней формы», уровня внешней формы [116]. Можно предположить, что на концептуальном уровне писателями-современниками решаются одни и те же вопросы, очевидна общая гуманистическая направленность их произведений, схожая аксиологическая ориентация. Однако сопоставительный анализ творчества В. Астафьева и В. Козько позволяет не только отметить общность их произведений на концептуальном уровне, но и специфику организации уровня «внутренней формы», что подчеркивает уникальность каждого писателя как творческой личности. Следовательно, *топосы дома и дороги*, функционируя в произведениях В. Астафьева и

В. Козько, не только помогают решать общие морально-этические вопросы, размышлять о роли и месте человека в жизни, но и свидетельствуют о литературном новаторстве, творческом поиске, художественном мастерстве каждого из писателей, которые проявляются в особенностях пространственно-временной организации их произведений.

В связи с этим данное исследование базируется на комплексном подходе к анализу *топосов дома и дороги* в прозе В. Астафьева и В. Козько, предполагает рассмотрение данных топосов на всех уровнях их внутренней структуры. Функционируя на реальном уровне, *топос дома* будет актуализировать значения места пребывания героя, места жительства семьи, места действия; *топос дороги* – семантизировать физическое перемещение героя из одного места нахождения в другое. Очевидно, что наиболее интересными для анализа представляются перцептуальный и концептуальный уровни. Можно предположить, что на перцептуальном уровне *топос дома* реализуется в социальном и экологическом аспектах, символизируя социальное окружение героя, пространство природы, в котором он пребывает и которое воспринимается (или не воспринимается) им как дом. *Топос дороги* на данном уровне становится метафорой жизненного пути человека, символизирует движение героя по этому пути. На наиболее глубинном, концептуальном уровне *топос дома* реализуется в мифологическом аспекте, функционируя как сакральное пространство, апеллируя к генетическим кодам культуры. *Топос дороги*, в свою очередь, воплощает идею нравственной эволюции либо деградации личности, семантизируя перемещение героя «по вертикали» (нравственное восхождение или растрепание).

Рассматривая топос как элемент пространственно-временной организации произведения, следует учитывать, что для *топоса дома* в прозе В. Астафьева и В. Козько основополагающими будут пространственные характеристики, поскольку конституирующий признак *дома* – стабильность, минимальная подверженность изменениям, а для *топоса дороги* – напротив, временные, так как *дорога* предполагает движение, перемещение, развитие – процессы, происходящие не только в пространстве, но и во времени.

Таким образом, выявление семантической многоплановости, структуры, специфики функционирования *топосов дома и дороги* в творчестве В. Астафьева и В. Козько позволит не только охарактеризовать пространственно-временные модели мира, представленные в прозе писателей, но и выйти за границы «внутренней формы» к более глубокому пониманию идейно-художественной концепции произведений.

РАЗДЕЛ II

ТОПОС ДОМА В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО

2.1 Мифологический аспект топоса дома

Мифологический аспект *топоса дома* проявляется на глубинном, концептуальном уровне внутренней структуры. Однако начать анализ данного топоса представляется целесообразным именно с него, поскольку мифология является фундаментом культуры, а значит, мифологическая семантика *дома* выступает ядром данного топоса. Очевидно, что понятие *дом* по своей природе архетипично. *Дом* – это свое, обжитое человеком пространство, точка пересечения горизонтальной и вертикальной осей пространства-времени. Как «свое» пространство *дом* противопоставлен «чужому», периферийному пространству, зачастую враждебному человеку. Неслучайно фольклорно-мифологическая специфика содержания понятия *дом* реализуется в охранной, защитной функции.

Ученые не раз отмечали полисемию *дома* в культуре, говорили о том, что он выступает «одним из наиболее символически сложных элементов. Он является не только артефактом, но и знаком. На основании внешнего облика дома можно определить социальный статус, национальность, вероисповедание его владельцев. Наряду с практическими функциями, которыми обладает дом (прежде всего это жилище), здесь обнаруживается и ряд других многочисленных функций: дом как модель мира, дом как образ родины, защитная, сакральная, эстетическая, архитектурная, социальная, ритуальная» [130, с. 25]. По мнению ученых, *дом* воплощает «онтологический способ существования человека в мире» [39, с. 8]. Г. Башляр утверждал, что «любое поистине обжитое пространство несет в себе сущность понятия дома» [27, с. 27]. *Дом* в широком смысле представляет собой «модель макрокосма, повторяет структуру мира» [91, с. 10]. В исследовании С.Н. Алехиной представлена концентрическая уровневая модель *дома*: дом человека, дом семьи, дом родственников, дом-мир, дом-со-бытие соседей, дом-окружающая природа, дом народа, дом-вселенная [2].

Мифологический аспект *топоса дома* в прозе В. Астафьева и В. Козько возникает в связи с присутствием в произведениях писателей мифологических и библейских ассоциаций, аллюзий, реминисценций. Реализуясь в мифологическом аспекте, *топос дома* позволяет авторам в бытовом увидеть бытийное, углубляет философское и общечеловеческое звучание их произведений, помогает осветить духов-

но-нравственную сторону взаимоотношений героев друг с другом и с окружающим миром. Однако функционирование *топоса дома* в творчестве В. Астафьева и В. Козько имеет свою специфику, обусловленную ментальным, мировоззренческим, стилистическим своеобразием писателей.

Полисемия понятия *дом* вытекает, как известно, из мифологических представлений древних людей о вселенной как о едином целом, о себе как о части этого целого. Таким образом, говоря о реализации *топоса дома* в мифологическом аспекте в прозе В. Астафьева и В. Козько, можно предположить, что ключевой моделью дома здесь будет являться модель *дома-вселенной*, конкретизирующаяся локусом жилища, обозначающим сакральный центр мира. Что вполне соответствует мифологическим представлениям о периферии и сакральном центре.

Структура *дома-вселенной* в прозе В. Астафьева и В. Козько совпадает с трехчастной моделью пространства, бытующей во многих мифологических традициях, в том числе в славянской мифологии. Эта модель обуславливает деление предполагаемой вселенной на верхний, средний и нижний мир. Верхний мир представлен в произведениях писателей пространственными образами *неба* и *солнца*, воплощающими духовные, этические императивы.

В. Астафьев наполняет образ *неба* христианской символикой, рассматривая его как место обитания Бога: «Никогда-никогда более я не был так близок к небесам, к Богу, как тогда...» [14, т. 1, с. 327]. Славяне-язычники называли *небо* отцом всего сущего, верили в то, что Сварог (или Стрибог) «установил первые нравственные законы» [142, с. 22]. Образ *неба* в произведениях В. Козько используется именно тогда, когда герой стоит перед проблемой нравственного выбора. В этом значении образ *неба* наиболее часто фигурирует в повестях «Суд у Слабадзе», «Цвіце на Палессі груша», романе «Неруш». Поскольку верхний мир и в язычестве, и в христианстве отождествляется с силами добра и света, герои В. Астафьева и В. Козько обращают свой взор к *небу*, стремясь приблизиться к идеалу, духовному абсолюту, уповая на помощь высших сил.

Культовым является для славян образ *солнца* (Даждьбога, Ярилы). Славяне считали *солнце* всевидящим оком, которое строго присматривает за нравственностью людей, за справедливым соблюдением законов. Кроме того, *солнце* рассматривалось как источник всего живого на земле, с ним связывались основные периоды годового земледельческого цикла [20; 154].

В «Последнем поклоне» В. Астафьева *солнце* сравнивается с усердным деревенским работником: «А солнце, доброе, еще не одуревшее от жаркой работы – наш деревенский работник и заботник

ярило, ниспосланный небесами для согрева жизни, жило и работало на небесах со все крепнущей радостной силой» [14, т. 2, с. 153]. Однако ярило у В. Астафьева – это и божество, дающее нравственную оценку поступкам людей: «Нахмурилось ярило: опять эти людишки чего-то натворили! Опять земную твердь потревожили, лесную благодать изранили и обожгли. Это когда же они уймутся, когда по разуму, природой данному, жить и творить станут?» [14, т. 2, с. 154]. Отметим, что в прозе В. Астафьева образ *солнца* хоть и имеет мифологические корни (Ярило), однако выполняет, прежде всего, свои естественные природные функции (согревает по весне землю). Что касается мифологического аспекта, то здесь В. Астафьев отходит от изначальной семантики образа Ярилы, который рассматривался славянами как божество одного сезона, отвечающее за плодородие, и приписывает ему право следить за нравственностью людей. В славянской мифологии это функция Дажьбога.

Пошатнувшееся, потерявшее свое место *солнце* становится в романе В. Козько «Неруш» символом «заблудившегося» человечества, которое пошло по пути технократии, вместо того, чтобы следовать извечным законам природы.

Особое значение приобретает образ *солнца* в повести В. Козько «Суд у Слабадзе». Его символика детально прослежена в монографии Г.М. Друк «У храме слова». Ученый считает, что образ *солнца* «цесна звязаны з матывам вечнага вяртанья, які з'яўляецца асноўным сродкам арганізацыі мастацкага зместу аповесці. Многія міфалагі адзначаюць своеасаблівае разуменне архаічным чалавекам катэгорыі часу. Для яго існуе Прачас – калі багамі быў створаны Космас з Хаосу. У сувязі з гэтым узнікла патрэба перыядычнага вяртанья праз рытуал да першапачатку з мэтай паўтарэння акту касмагоніі, які азначаў перамогу Космасу над Хаосам і ўстанаўленне гармоніі, суладдзя» [66, с. 63]. Главный герой повести Колька Летечка изобретает собственный ритуал «каравулення сонца», который является для мальчика не только попыткой избежать смерти, но и позволяет почувствовать, «нібыта ён сам дапамог узняцца на неба сонцу... і дапамагае яму раз-агрэцца і добра ўгрэць зямлю» [80, с. 15]. Каждое утро герой словно участвует в сотворении мира, ощущает себя ответственным за жизнь на земле. Слова Кольки перед смертью носят характер нравственного завещания: «Беражыце, людзі, сонца» [80, с. 179]. Для Кольки *солнце* становится залогом жизни. Следовательно, образ *солнца* в прозе В. Козько полифункционален. Это и часть природы, и мерило нравственности людей, и образ, отсылающий нас к акту космогонии, воплощающий идею цикличности жизни.

Как видим, в прозе В. Астафьева образы *неба* и *солнца*, входящие в парадигму *топоса дома* (в значении *дом-вселенная*), выполняя

функцию нравственного императива, апеллируют преимущественно к христианству, мифологические аллюзии оказываются размытыми и неточными. В произведениях В. Козько названные образы, напротив, приобретают наиболее архаическую, мифологическую семантику.

Средний мир в произведениях писателей представлен архетипическими образами *земли* и *воды*. *Земля* – богиня-мать, прародительница прочно ассоциируется в мифологии с женским началом. Это же мифологическое значение образ *земли* реализует и в прозе В. Астафьева и В. Козько. Так, славяне относились к *земле* с большой любовью, давая клятвы, касались ее ладонью (*землю* нельзя обмануть). В былинах часто встречается ситуация, когда горстка родной *земли* наделяет богатырей необыкновенной силой. Этот мотив звучит в романе В. Астафьева «Прокляты и убиты»: «...изможденные, сами себя доведшие до иступления и смертельной усталости, люди спали, прижавшись грудью к земной тверди, набираясь новых сил...» [15, с. 502]. Исследователь славянской мифологии М.В. Семенова отмечает, что «в изобразительном искусстве древних культур засеянное поле изображается тем же знаком, что и женская беременность» [142, с. 63]. Образ необранного хлебного поля, занесенного снегом («Прокляты и убиты»), становится символом преступления против законов жизни. Женское начало этого образа подчеркивается и в романе В. Козько «Неруш», где *земля* сравнивается с невестой на смотринах: «...як нявесту ўсё роўна шукалі і цяпер вось знайшлі, цяпер гэта былі ўжо, як заведзена, агледзіны нявесты» [79, с. 93], главная цель которых – выяснить «ці спраўна яна рабіць сваю галоўную жаночую справу – раджаць дзяцей» [79, с. 93].

Вода, так же, как и *земля*, – одна из фундаментальных стихий мироздания. В мифологии *вода* – «символ плодородия, зачатия и рождения, может отождествляться с землей... Распространен мотив священного брака неба как мужского начала с землей или водой... В то же время водная бездна – символ опасности или метафора смерти» [118, с. 61]. Амбивалентная сущность *воды* подчеркивается и в произведениях писателей.

В художественном мире В. Астафьева стихия *воды* конкретизируется образами *рек*: Оби, Днепра («Прокляты и убиты»), Енисея и его многочисленных притоков («Последний поклон», «Царь-рыба»). С одной стороны, *реки* являются источником жизни, становятся синонимом родины, *дома* (Обь вспоминает Лешка Шестаков, думая о доме; на Енисее прошло детство Вити Потылицына, Акима). Так же, как и с *солнцем*, с *рекой* связан годовой земледельческий цикл. Например, вскрывшийся весной Енисей приобретает у В. Астафьева черты работника-хлебопашца: «Во всю уже ширь, во весь простор, с хрустом выталкивая лед на камешник, шел Енисей. Сломал твердыню, сокру-

шил зиму, работает батюшка, пашет острием льдин берега, и лезут они, лезут, плугом врезаясь в камень, в землю, ломаются, лопаются, хрипят» [14, т. 2, с. 160]. В своем исследовании Е.М. Букаты замечает, что в романе «Прокляты и убиты» путь русской армии и путь Днепра «пересекаются под прямым углом» [39, с. 24], это пересечение становится символом преступления человеком законов жизни. С другой стороны, *вода* – стихия, несущая смерть. В Енисее утонула мать Вити Потылицына. Окрашенный кровью Днепр приобретает мифологическое значение Стикса, *реки*, разделяющей этот и тот свет (плацдарм), уносящей души людей в мир мертвых.

В романе В. Козько «Неруш» стихию *воды* и *земли* объединяет такая субстанция, как полесское *болото*. По справедливому замечанию Г.М. Друк, «у мастацкім свеце рамана вобраз балота нясе семантыку “забароненага плоду” і адначасова з’яўляецца цэнтрам сакральнай прасторы – палескай зямлі» [66, с. 76].

Как видим, оба писателя обращаются к мифологической семантике образов *земли* и *воды*. *Земля* в прозе и В. Астафьева, и В. Козько реализует традиционное значение женского, материнского начала. Отметим, что стихия *воды* в произведениях писателей представлена разными локусами. В прозе В. Астафьева – это значимые для русского этноса *реки*: Обь, Енисей, Днепр. В художественном мире В. Козько понятие *воды* локализуется в образе полесского *болота*. *Болото* – прецедентная для Беларуси экосистема, обусловившая появление архетипа «людзі на балоце», используемого для обозначения белорусской нации. Как отмечает И.А. Черота, «пры любых надзённых паваротах, розных уплывах балота заставалася адвечным і адметным складніком беларускай мадэлі свету» [179, с. 113]. В творчестве В. Козько *болото* становится символом Полесья, родины, *дома*.

Согласно верованиям древних славян, окружающее человека пространство было густо заселено мифологическими существами. Кроме того, сверхестественными свойствами наделялись и природные объекты (растения, животные). Пространство среднего мира в прозе В. Астафьева и В. Козько также оказывается подчинено этим законам. Фольклорно-мифологический пласт образности, уходящий своими корнями в языческие представления славян, используется писателями для решения нравственно-этических вопросов. Однако надо признать, что образы, имеющие мифологическое значение, в произведениях В. Козько входят в парадигму *топоса дома* значительно чаще, нежели в произведениях В. Астафьева.

С образом *рыбы* традиционно «ассоциируется в мифологии мотив смерти-воскрешения» [118, с. 663]. По мнению А.Н. Афанасьева, ловля мифологической *рыбы* является метафорой обновления [20]. Мотив поединка человека с *рыбой* присутствует в «Царь-рыбе»

В. Астафьева и повести «Цвіце на Палессі груша» В. Козько. И для Игнатъича, и для Евмена Ярыги момент противоборства с *рыбой* становится моментом осознания своих преступлений против природы и человека, ситуацией душевного перерождения.

Символом Полесья в романах В. Козько «Неруш» и «Хроніка дзетдомаўскага саду» становится *ауст*. *Ауст* для белорусов, поистине, культовая птица. В глубокой древности *ауст* связывался с культом Перуна, ему приписывалась способность приносить детей, счастье в семью. Обидеть *ауста* значило не только лишиться благополучия, но и навлечь на себя проклятье богов. Первая глава романа «Неруш» «Окіць на бусліка» выступает увертюрой ко всему повествованию. Матвей Ровда встречает *ауста*, которого отвергла стая. Чужим среди своих чувствует себя и герой, нарушивший законы природы, законы предков. В главе «Дай вады напіцца, калодзеж» утратившие место гнездования *аусты* семантизируют утрату человеком *дома*, родины.

Еще одним сакральным животным для восточных славян является *коза*. С этим образом связаны представления об умирании и возрождении природы. Образ *козы* неоднократно используется в календарном цикле обрядов. С образом *козы* Цыли связана в романе В. Козько «Бунт незапатрабаванага праху» надежда на возрождение жизни в чернобыльской зоне и надежда на духовное возрождение героев, пытающихся на склоне лет вернуться к корням, к работе на земле, к традиционно-народному укладу жизни.

В романе «Хроніка дзетдомаўскага саду» происходит мифологизация образа *зубра*, символа Беларуси и белорусов. Зубр Сновдала объединяет разрозненные временные пласты повествования, присутствует одновременно и в доисторическом «правремени» (мифологическом времени, времени первооснов), и в современности. *Зубр* воплощает авторскую идею существования всеобщей памяти. Возрождение национального самосознания, по В. Козько, возможно только благодаря возвращению к истокам памяти. Рядом с образом *зубра* постоянно присутствует и образ охотника (Барталамеуса Шпаковича). Так В. Козько моделирует «архетып адвечнага палявання, паводле якога свет выглядае палярызаваным: у адвечным процістаянні знаходзяцца ў ім забойцы і ахвяры, разбуральнікі і стваральнікі. Паўстае дылема, вядомая з “Эклезіяста”: будаваць або руйнаваць, раскідваць або збіраць камяні» [43, с. 744].

Пространство Полесья населяется в прозе В. Козько и собственно-мифологическими обитателями. Это особенно характерно для романа «Неруш», в котором *Голосница*, *Железный Человек*, *болотный бык* выступают хранителями первозданной природы Полесья, носителями нравственного закона «не руш!»

Образ *Железного Человека* двухплановый. С одной стороны, в нем трансформируются представления белорусов о сверхъестественном существе, живущем в лесу или болоте и охраняющем свои владения. С другой стороны, *Железный Человек* – alter ego героя, воплощение худших его сторон, равнодушного, потребительского отношения к природе.

Образ *Голоски-голосницы* также является спецификой белорусской мифологии. Это образ женщины-матери, случайно «приспавшей», задушившей своего ребенка во время сна. С тех пор ее душа не знает покоя. Данный образ неоднократно подлежал художественной интерпретации в белорусской литературе. По мнению С.И. Даниленко, в творчестве Я. Борщевского *Плачка* символизирует «непарушны Закон Прыроды, які супрацьстаіць зменлівым і недасканальным законам людзей» [61, с. 59]. В романе В. Короткевича «Каласы пад сярпом тваім» *Голоска* приобретает семантику природы, способной вылечить человека. Этот же мотив мы встречаем и в «Нерушы» В. Козько. Однако, прежде всего, *Голоска* в романе – символ матери-природы, которая может лишиться своего ребенка (человека). Как замечает Г.М. Друк, *Железный человек* и *Голоска* «паказваюцца людзям толькі ў самыя адказныя моманты: перад вайной, пасля знішчэння дубровы, падчас меліярацыйных работ. Іх з'яўленне – заўсёды знак бяды» [66, с. 77–78]. Это напоминание о необходимости бережного, осторожного отношения к природе, о хрупкости окружающей гармонии.

Наличие в произведениях В. Козько мифологических образов нередко обуславливает и наличие второго, ирреального плана повествования. Так происходит в романах «Неруш», «Хроніка дзетдомаўскага саду», «Бунт незапатрабаванага праху». Это говорит о том, что реализм белорусского писателя испытывает определенное влияние модернистской эстетической системы, следовательно, творчество В. Козько выходит за рамки реализма в его классическом понимании. В. Астафьев, как мы уже замечали, в отличие от В. Козько, далеко не так часто апеллирует к мифологической образности, что связано с заостренной социальной проблематикой произведений писателя, раскрываемой в реалистическом ключе.

В мифологической традиции центр сакрального пространства отмечается *мировым деревом, крестом, алтарем, храмом* и т.п. В «Последнем поклоне» В. Астафьева символом покинутого дома становится *крест* на могиле матери Вити (глава «Бурундук на кресте»).

В прозе В. Козько центр сакрального пространства маркируется образом *мирового дерева*. В романе «Неруш» этой семантикой наделен *дуб*. *Дуб* издревле почитается славянами, считается символом мудрости, мужества. Его древесине приписываются целебные свойст-

ва. В романе *дуб* отождествлен с самим Полесьем. Вырубленные *дубы* – аллегория разрушения всего полесского микрокосма.

В повести «Цвіце на Палессі груша» архетип мирового дерева воплощает *груша*. В белорусской народной традиции *груша* рассматривается как дерево, обладающее признаками чистоты и святости [61; 217]. Образ этого дерева получил широкое распространение в национальной литературе (рассказ Я. Брыля «Дзічка», сравнение героини с цветущей грушей в романе И. Мележа «Людзі на балоце», упоминание о груше, растущей над обрывом Днепра, в «Каласах пад сярпом тваім» В. Короткевича). Образ *груши* в повести В. Козько наделяется значением семьи, преемственности поколений. Согласно верованиям жителей Полесья, детей находят на *груше*. *Груша*, которую посадил Евмен, – отросток матери-*груши*, которую срубил в отчаянии отец героя. Запах цветов *груши* – символ памяти о *доме*: «А была вясна ў самай сваёй шчаслівай пары, і ад многіх людзей... павявала ружовай квеценню вясновых садоў... ад добрых людзей, асабліва калі яны з Палесся, з яго родных мясцін, павявае пахам спелых і салодкіх груш. І наогул кожны чалавек носіць у сабе памяць і пах сваіх родных мясцін, палешукі ж наскрозь і на ўсё жыццё ў белых завяхах груш-дзічак, да якіх здаўна неаб'якава, якія ўпрыгожвалі самотнае і тужлівае жыццё іх дзядоў і прадзедаў, неслі ім і казку, і прыказку, уваходзілі ў душы бусліным клёкатам, ружовым кружэннем на золаку маладых буслоў, якія толькі-толькі становяцца на крыло, і буслоў дарослых, адданных іх селішчу, іх дрэву і ім самім, тых грушак-дзічак, якія сёння ў спадчыну перайшлі ад дзядоў да ўнукаў, тых груш, якія і зараз упрыгожваюць іх агароды, шляхі-гасцінцы, іх поле і лес, дзе над полем і хатамі ўсю вясну віхураць белыя пахучыя завеі» [80, с. 210].

В повести «Суд у Слабадзе» и романе «Бунт незапатрабаванага праху» функцию мирового дерева выполняет *липа*. Колька Летечка почти физически ощущает боль дерева, которое растёт «з каменем у грудзях» [80, с. 53]. Дерево так же покалечено войной, как и сам мальчик. В мифологической традиции *липу* иногда трактуют как символ брака, семьи. В этом смысле показательна сцена встречи Лены и Кольки под *липой*. Однако война лишила подростка права на самое светлое в его возрасте чувство – чувство первой любви.

Для Германна Говара, героя романа «Бунт незапатрабаванага праху», *липа* стала отправной точкой его блужданий по дороге жизни. Именно под *липой* он впервые услышал призыв отправиться в дорогу, под эту же *липу* он возвращается, спустя много лет. В этом романе мы встречаем и образ *яблони*, широко распространенный в мифологическом наследии многих народов. Спасенные Германном три (символическое число) дикие *яблоньки* дают надежду на спасение земли и человека после чернобыльской катастрофы. В христианской традиции

яблоко рассматривается и как символ познания. Следовательно, только вернувшись к корням, Германн и Надежда получили возможность приблизиться к истине.

В народном сознании с храмом (святилищем), центром сакрального пространства отождествлялось *жилище человека*. Более того, «само слово “храм”, имеющее для нас сегодня в основном один смысл, в древности охватывало довольно много значений, главным из которых было “дом”, “комната”, а совсем не обязательно “церковь”» [142, с. 158–159].

В прозе В. Астафьева и В. Козько понятие «жилище» локализуется в образах детского дома, казармы, общежития, зимовки, городской квартиры, но по-настоящему сакральное значение приобретает только локус *крестьянской избы (хаты)*. С древнейших времен *изба* наделялась божественным смыслом. Начиная со строительства *дома*, человека должен был соблюдать множество ритуалов, дабы уберечь себя и свое жилище от посягательств нечистой силы. Так, очень важно было выбрать правильное место для постройки. С этой целью наблюдали за поведением домашних животных (лошади, коровы), просили подсказки у богов; позже – прибегали к символам христианской религии (в частности, известен обычай северных народов пускать по воде икону, иногда трижды). Мотивы этого обряда мы находим в романе В. Козько «Неруш» в легенде об основании Княжбора: «Плыў па рацэ з славутага і старажытнага горада Турава каменны крыж. Ішоў за вадой, пагойдваўся ў хвалях, пакуль не дайшоў да вусця іх рачулкі, у вусці развярнуўся і пайшоў па рачулцы, толькі ўжо супраць вады. Спыніўся ля стромага берага, ля сунічнай паляны, дзе, як свечачкі, стаялі бярозы, і знік. Там, дзе ён знік, і пачалі будавацца княжборцы...» [79, с. 55].

Для славян «изба была первым языческим храмом» [20, с. 67], поскольку божество домашнего очага почиталось наравне с другими огненными богами – Даждьбогом и Перуном. Центром *дома* была *печь* – источник тепла и жизни. Даже в христианские времена «печь была вторым по значению “центром святости” в доме – после красного, Божьего угла, – а может быть, даже первым: не случайно же родилось в народе выражение “начать от печки”, то есть с самого начала» [142, с. 178]. Как отмечает Б.А. Рыбаков, «печь являлась главным оберегом семьи. Около нее давались клятвы, заключались договоры. Печь – это своего рода “кон” – начало начал, основа основ (осетинское “кон” означает очаг)» [140, с. 496].

В «Последнем поклоне» В. Астафьева образ бабушки Катерины Петровны неразрывно связан с хлопотами в кути, у *печи*. В. Астафьев изображает Катерину Петровну как носителя народной нравственности, мудрости, ее образ воплощает христианскую идею всепрощения

(глава «Конь с розовой гривой»). В связи с сакральностью *печи* в рассказе «Стряпухина радость» процесс выпекания блинов приобретает значение таинства, совершить которое под силу только посвященному. Тем более, что сами блины, наравне с кутьей, были сакральной пищей: по форме напоминали солнце, а для их приготовления требовалось объединение стихий огня, воды и земли, дающей зерно. К Катерине Петровне обращаются за советом соседи и дальние родственники, она выступает хранительницей семейных традиций (глава «Бабушкин праздник»). Образ Катерины Петровны объединил в себе все то доброе и светлое, что составило прошлое Вити, воспоминания о котором помогли ему не сломаться в период испытаний.

Несмотря на то, что в творчестве обоих писателей в парадигму *топоса дома* входят образы с мифологическим значением, в прозе В. Козько мифологический аспект *топоса дома* явно оказывается доминирующим, что не только обуславливает тяготение эстетической системы белорусского автора к неклассической парадигме художественности, но и определяет тип сознания героев его произведений. В работе «Анализ художественного текста» В.И. Тюпа, рассматривая «Маленькие трагедии» Пушкина, выделяет три типа сознания героя: авторитарно-ролевое, уединенное и конвергентное [160]. Это коррелирует с положениями О.В. Боровковой о мифологическом и дискурсивном сознании [35]. Можно утверждать, что в прозе В. Козько преобладают герои с мифологическим, или уединенным (романтическим), типом сознания. Они чувственно переживают действительность, формируют свой собственный, обособленный, суверенный мир, где все иные личности предстают не как субъекты равноправных сознаний, а как объекты мысли одинокого «я». Героев с подобным типом сознания можно найти и в творчестве В. Астафьева, однако таковых немного и на определенном этапе своего развития (социализации) они переходят от уединенного типа сознания к конвергентному (дискурсивному).

Существует небезосновательное мнение ученых о том, что примером мифологического мироощущения выступает детское мышление [43, с. 70–98]. Действительно, познавая мир, ребенок, как и древний человек, сталкивается с огромным количеством «таинственных», непонятных ему явлений, которые он пытается объяснить для себя с помощью фантазии. Герою «Последнего поклона», маленькому Вите Потылицыну, кажется, что избушка Васи-поляка окутана страшной тайной. И даже познакомившись с Васей, мальчик не желает с этой тайной расставаться, воспринимая Васину игру на скрипке не как мастерство конкретного человека, а как естественное проявление всего прекрасного и волшебного окружающего мира. Витя, а вместе с ним и дети дяди Левонтия, твердо убеждены в том, что в пещере живут до-

мовик с домовухой и ходить туда небезопасно. Герой ощущает свое полное единство с природой, сопричастность к ее тайнам, которые, согласно мифологическим представлениям, открываются далеко не всем, а только людям, обладающим высшими сакральными знаниями – жрецам, знахарям: «Нет, лесная находка воспринимается даже не как открытие, она как особое к тебе доверие этой Черной горы, этой тайги, в которой, конечно же, есть душа и еще что-то, что слышит, зрит и понимает тебя. И вот, за доверие, за старательность, за умение найти, открыть маленькую лесную тайну, возникает между нами тоже тайна, мне, стало быть, только мне и назначенная, потому награда она только мне и выпала. Никому не выпала, а мне вот выпала. Боязно мне и чуть жутковато, но я знаю, ничего со мной не стряется, потому что тайна моя во мне, и я никому не передоверю своего секрета» [14, т. 1, с. 300]. Примечательно, что, взрослея, знакомясь с суровыми реалиями жизни, Витя утрачивает мифологичность сознания, веру в чудо. Во второй и третьей книгах «Последнего поклона» эти качества у героя отсутствуют.

Открыть «главную тайну», приобщиться к сакральным ценностям мечтает и герой повести «Суд у Слабадзе» Колька Летечка: «А яшчэ марыў ён аб тайне, аб тым, як знайсці яе і адкрыць... Лецечку патрэбна была не просценькая, не звычайная, а самая галоўная, самая вялікая тайна. Праўда, дзе яна таілася, гэтая вялікая тайна, ён яшчэ не ведаў. Але добра ведаў, што яна існуе. Дабярэцца да яе, разгадаеш, і расчыняцца перад табой усе дзверы, расчыняцца неба і зямля. І ты зможаш стаць птушкай, завіруеш па небе, зможаш стаць рыбай – паплывеш у цёплае мора... Будзеш ты сам зямлёй, небам, будуць табе ўслужоўваць птушкі і звяры, ты будзеш разумець іх мову. Не будзе табе перашкоды ні ў часе, ні ў прасторы» [80, с. 25–26]. Герой-подросток был лишен детства и поэтому сейчас его видение мира скорее детское, нежели соответствующее его реальному возрасту. Он, как и другие детдомовцы, любит фантазировать, оживляет свое однообразное существование в изоляторе фантастическими легендами. Курган, например, представляется ребятам то как убежище разбойников, то как место, где спрятан клад древних князей. Баба Зося видится им героиней романа Коласа «На ростанях» пани Ядвисей. В сознании мальчика мифологизируются и военные реалии прошлого, воспоминания о «киндэрхайме». Когда же «пожар памяти» становится невыносимым, Летечка как бы «выпадает» в другую реальность, полусон-полубред: видит себя гуляющей под водой рыбой или пребывает в новом доме, построенном Захарьей. Герой находится в своем, фантастическом пространстве, при этом временные координаты «стираются», отсутствуют. Поскольку, по мнению ученых, оба сна символизируют

смерть («вечный дом») [43; 59], категория времени здесь приобретает значение вечности.

Мифологическим сознанием наделяет В. Козько героев, которые по причине своего физического недуга отчуждены от мира людей и большую часть времени проводят в общении с природой. Их мировосприятие уходит своими корнями в комплекс тотемических верований и обрядов родоплеменного общества, в основе которых «лежат представления о фантастическом, сверхъестественном родстве между определенной группой людей (родом и др.) и тотемами, то есть видами животных и растений» [118, с. 655]. Персонажи тотемических мифов наделены чертами и человека, и животного.

Евмен Ярыга (повесть «Цвіце на Палессі груша») чувствует себя чужим и в родном селе, и в городе. Своим, привычным пространством для него становится пространство леса. Лишенный возможности общаться с людьми (Евмен глухонемой), герой общается с травой, деревьями, птицами, ощущает свою принадлежность к миру природы: «Яму прыемна хадзіць па лесе, адчуваць сябе гаспадаром яго. І ён сапраўды гаспадар гэтага лесу, тут яму няма ніякіх забаронаў, тут ён чысты, і ўсё навокал чыста <...> ён і сёння не абмінае живога, каб не паспрабаваць пагаварыць з ім. У такія хвіліны ў ім абуджаецца другая надзея, надзея, што ён пазбавіцца нематы і глухаты. І на нейкі час іншым днём ён усё ж, здаецца, навучыўся здабываць слых і мову» [80, с. 192–194]. Образ *груши*, которая является символом *дома*, обозначает центр сакрального пространства, приобретает еще и значение тотема, от которого ведет свою родословную сам Евмен и все жители Полесья: «...палешукі ж наскрозь і на ўсё жыццё ў белых завеях груш-дзічак» [80, с. 210].

В романе «Хроніка дзетдомаўскага саду» носителем мифологического (тотемического) сознания изображен Владик Солила. Чувствуя приближение припадка эпилепсии, он убегает от людей в лес, к реке. Помимо страданий, которые приносит герою болезнь, она же наделяет его и чудесными способностями: видеть в темноте, различать дыхание каждого дерева, определять «цвета» человеческой души: «Уладзік тае ночы зразумеў, што ў кожным чалавеку пераважае адзін які-небудзь колер – колер яго душы. Ён, канечне, няўстойлівы і мяняецца ў залежнасці ад таго, у якім настроі знаходзіцца чалавек, радуецца ён ці смуткуе, мяняецца не вельмі моцна, робіцца бледным ці зыркім, можа бляднець ці цьмянець, асноўны колер, які сыходзіць ад людзей, а асноўных колераў у чалавека не так ужо і багата, столькі, колькі і ў вясёлкі» [81, с. 134]. Истоки тотемических представлений можно усмотреть в особом, трепетном, почти священном отношении Владика к бобрам: «Нейкі даўні запавет ад дзядоў яшчэ пераданы вяскоўцам: не крыўдзіць баброў, быццам яны ў сваяцтве з тутэйшымі

мужыкамі. Самі мужыкі былі колісь бабрамі. Былі. Уладзік пераканаўся ў гэтым. І з тае ночы ён палюбіў баброў, прызнаў іх за родзічаў» [81, с. 148]. «Выпадение» героя из пространственно-временных координат романа подчеркивается тем, что в вечность он уходит вместе с зубром Сновдалом, который вне времени и вне пространства (а точнее, одновременно во всех пространственно-временных пластах повествования). Смерть обоих героев становится в то же время символом вечного возрождения, воплощением идеи цикличности времени: «У вечнасць кацілася рэчка, туды, дзе ўжо былі Уладзік са Сноўдалам, пабратаўшыся ў сваё апошняе імгненне на зямлі. У тую самую вечнасць, якую ўжо раней зведаў Сноўдала і з якой прыйшоў на гэтую зямлю, з якой ён павінен прыйсці яшчэ неаднойчы, але ўжо не адзін, мо нават разам з Уладзікам» [81, с. 426].

Так как именно мифологизм помогает В. Козько в решении нравственно-этических вопросов, элементы мифологического сознания можно выявить у героев с «больной совестью». Отчужденными от людей они оказываются в связи с гнетущим чувством вины за свои поступки, которые заставляют их ощущать себя «чужими среди своих», а значит, искать себе место в другой реальности, сравнивать себя с мифологическими существами, отличными от людей.

Так, виноватым считает себя старик Махахей (роман «Неруш»), потому что не сумел уберечь от разорения девственные земли Княжбора, доставшиеся ныне живущим в наследство от прадедов. Во сне является герою Железный Человек, упрекает его за то, что «знішчылі яны дуброву» [79, с. 51]. Суд Железного Человека – это суд собственной совести, не случайно, Махахей совершает «страшное открытие»: Железный Человек – это и есть он, Махахей, оказавшийся «непатрэбным гэтай зямлі, лішнім» [79, с. 51].

С Железным Человеком отождествляет себя и Матвей Ровда, руководивший мелиорационными работами в Княжборе. Безжалостно судит героя не только его alter ego, но и покойные родители, которых Матвей лишил последнего приюта, уничтожив «Чертову прорву»: «Няма больш і сына ў нас, – і заламіла рукі, загаласіла Галоскаю-галасніцаю, пачуўшы гэтыя словы ад свайго чалавека, маці. І Мацвей замёр, уражаны гэтым яе галашэннем. Ён зразумеў, хто блукае і галосіць Галоскаю ўначы каля Княжбора і па кім тая Галоска галосіць, чыю правіну загладжвае яна» [79, с. 327].

Не человеком, а монстром осознает себя Германн Говар («Бунт незапатрабаванага праху»): «Драпежнік, монстр у галаве і сэрцы, за плячыма і на плячах. Гэты монстр – ён сам, толькі ніхто не ведае пра гэта» [77, с. 10]. «Зверь», сидящий в душе героя – это одиночество среди людей, одиночество, возникшее из-за того, что когда-то человек

отрекся от своих корней, потерял путь к своему прошлому, следовательно, к самому себе.

Уход героев с «больной совестью» в другую, фантастическую реальность есть, по сути, погружение в собственное сознание, в свой внутренний мир. Они не могут начать строить гармоничные взаимоотношения с другими людьми и окружающей действительностью, не разобравшись с самими собой, со своими истинными целями и устремлениями.

В творчестве В. Астафьева преобладающим оказывается социальный аспект *топоса дома* (что будет отражено в следующем параграфе), который обуславливает дискурсивное, конвергентное сознание героев. Этот тип сознания оперирует с предметами реального мира и их установленными значениями. Такое сознание диалогично по своей сути, способно к сопереживанию чужого «я».

То есть одна и та же цель – обретение героем душевной гармонии, единства с окружающим миром – достигается писателями разными способами. В. Козько апеллирует к мифологии, синкретизму, замыкая сущность понятия *дом* на представлении о родных корнях, сакральным пространством у него выступает пространство малой родины. Для героев В. Астафьева *дом* – открытое пространство, которое они осваивают в процессе социализации.

Обратим внимание на то, что *топос дома* в прозе В. Астафьева и В. Козько воплощает не только идею жизни, но и смерти. Мотив смерти связан с представлениями народа о *вечном доме*, последнем пристанище человека, где тот получает возможность обрести покой и воссоединиться с ушедшими родными. Пространственные координаты *вечного дома* могут соотноситься как с верхним миром (языческий вирий, христианский рай), так и с нижним миром (мир мертвых, ад). В произведениях писателей понятие *вечного дома* чаще всего локализуется в образах *могилы, кладбища*. Локус *кладбища* важен для понимания идейного смысла многих произведений. Почтение, уважение предков является залогом связи поколений. К *могиле* матери приходит Витя Потылицын накануне отъезда в Игарку: укрепить душевные силы, проститься перед дорогой.

У В. Козько отношение героев к родным *могилам* – это не только проверка их нравственных качеств, но и уклада национальной жизни, необходимое условие для продолжения самой жизни. В аллегорической форме данная идея выражена в романе «Неруш»: герои спасаются от паводка на *кладбище* (самом высоком месте в деревне). При этом *кладбище* приобретает символическое значение Ноева ковчега. Следовательно, по В. Козько, спасение в настоящем зависит от памяти о прошлом.

Говоря о *вечном доме*, писатель нередко обращается к элементам древнеславянского похоронного обряда. В романе «Хроніка дзетдомаўскага саду» упоминается о том, что памятник братьям Знавцам находится «на раздарожжы, на скрыжаванні чатырох дарог» [81, с. 341]. В древности существовал обычай ставить на перекрестке столб, на котором помещалась урна с прахом старейшин рода. Считалось, что предки оберегают род от посягательств нечистой силы и враждебных племен. Герою повести «Суд у Слабадзе» снится новый дом, построенный для него Захарьей, в котором он ощущает себя светло и радостно. Однако встретившиеся во сне маленький Летечка и он же взрослый расходятся, не узнав друг друга. Трагический пафос этого сна уходит своими корнями в народные традиции. *Новый дом* – образ, ассоциирующийся со смертью: *могилы* в древности устраивали в виде дома с деревянными или каменными стенами.

Забвение или разрушение *могилы* рассматривается как величайшее преступление. Сцена пребывания Германна Говара на заброшенном *кладбище* Сиблага «з'яўляецца вызначальнай для раскрыцця сэнсу назвы твора» [42, с. 216]. Нашествие муравьев и мотыльков можно трактовать как аллегорическое изображение душ мертвых, которые бунтуют, мстят за «незапатрабаванасць» своего праха. Стирая с лица земли «Чертову прорву» («Неруш»), Матвей Ровда не только нарушает экологическое равновесие, но и (что не менее страшно) разрушает *могилу* матери, утонувшей в болоте, теряет связь с прошлым, а значит, и свое человеческое лицо. *Мотив разрушения могил* как инвариант *мотива разрушения дома* является предупреждением, напоминанием о недопустимости нарушения человеком законов нравственности.

Итак, мифологический аспект *топоса дома* в произведениях писателей определяют образы с мифологическим значением, входящие в его парадигму. Это образы *неба* и *солнца* (обозначающие верхний мир); *земли* и *воды* и их мифических обитателей, относящиеся к среднему миру; *вечный дом* (соотносимый в пространственном плане с верхним или нижним миром). Примечательно, что В. Козько гораздо чаще апеллирует к мифологической образности, что позволяет выделить в его произведениях второй, ирреальный план повествования. В прозе В. Астафьева мифологические образы встречаются далеко не так часто. Кроме того, в ряде случаев наблюдается отступление от мифологических традиций, наделение изначально языческих образов христианской семантикой. Это свидетельствует о том, что в творчестве русского писателя происходит переход от пантеима к деизму, прослеживающийся на этапах художественного пути от «Последнего поклона» и «Оды русскому огороду» к роману «Прокляты и убиты».

Мифологизированный *топос дома* может утрачивать свою са-
кральность, приобретать признаки *антидома* (проклятого места). Та-

ким проклятым местом в «Чертовой яме» становится казарма, что отчетливо прослеживается в самом названии первой части романа. Духовные, нравственные основы здесь не только пошатнулись, но и вообще были утрачены: «...ни тебе молитвы, ни тебе покаяния, воистину антихристово пристанище, бесовское ристалище» [15, с. 57].

В прозе В. Козько не единожды звучит мотив утраченного рая. В «Нерушы» с библейским Эдемом (земным раем, где человек живет в гармонии с природой) отождествляется Княжбор и Полесье в целом. На взгляд автора, у человека нет права замахиваться на естественное мироустройство. В «Хроніцы дзетдомаўскага саду» тема утраченного Эдема осмысливается через образ вырубленного под корень сада. Это не просто потеря дома – это потеря памяти, духовности.

Мотивы потери земного рая, утраты *домом* изначальной сакральности воплощают идею наказания человека за нарушение законов жизни. Война, чернобыльская катастрофа, бездумное «покорение» природы (мелиорация, браконьерство), отказ от исторической памяти – вот перечень преступлений человека против людей и природы. Мотив разрушения гармонии, утраты духовных ценностей – предупреждение, призыв остановиться, осмыслить содеянное. По мнению исследователей, яркая выраженность этих мотивов в прозе В. Козько приближает его романы («Неруш», «Бунт незапатрабаванага праху») к «жанру рамана-антыутопіі, надзеленага футуралагічнай, папераджальнай і прагнастычнай функцыямі» [43, с. 742].

Следовательно, *топос дома*, реализуясь в мифологическом аспекте, помогает писателям выйти за рамки только пространственно-временного моделирования, усилить общечеловеческое звучание произведений, раскрыть их философскую проблематику. Мифологическое представление о *доме-вселенной* конкретизируется локусом жилища (избы) – сакральным центром пространства. Это соотносится с фольклорно-мифологической концепцией концентрических кругов, которые охватывают периферийное пространство и стягиваются к сакральному центру. При этом усиливается семантика своего, безопасного, обжитого пространства.

Мотив разрушения *дома* (утраты сакральности) в прозе В. Астафьева выполняет идейно-тематическую функцию предупреждения, в прозе В. Козько данный мотив нередко становится жанрово-образующим (приближает произведение к жанру антиутопии).

Поскольку понятие *дома* воплощает статичность, данный топос является в большей степени пространственной, нежели временной категорией (время поглощается статичностью пространства). Находясь в *доме*, согласно Ю.М. Лотману, герой сливается с «антиполем, превращается из подвижного персонажа в неподвижный» [109, с. 224]. Таким образом, *дом* служит или отправной, или финальной точкой

сюжетного движения (в случае кольцевой композиции они совпадают). Кроме того, понятие *вечно́го дома* включает значение вечности, то есть бесконечного времени. В этом случае построение сюжета подчиняется онтологическим законам.

2.2 Социальный аспект топоса дома

В последней трети XX века после страшных социальных потрясений, сломавших жизненные устои и привычный миропорядок, в творчестве как русских писателей (В. Распутин, Ф. Абрамов, В. Белов, В. Шукшин и др.), так и белорусских (Б. Саченко, И. Пташников, В. Адамчик, В. Карамазов и др.) особенно актуальным становится *дом* как прибежище от исторических катаклизмов. Его необходимой отличительной чертой является стабильность.

В связи с этим можно предположить, что принципиальное значение для понимания идейной концепции произведений В. Астафьева и В. Козько, а также для их сравнительно-типологического анализа имеет социальный аспект *топоса дома*. В диссертационном исследовании Т.Ю. Петровой выделены следующие уровни социального пространства: «...уровень ближайшего окружения человека, где речь идет о семье, соседстве, дружеских отношениях; региональный уровень, где необходимо рассматривать тип поселения и региональные социально-экономические, этнические и культурные особенности; государственный уровень» [131, с. 14]. Данная градация представляется нам весьма обоснованной. В прозе В. Астафьева и В. Козько ключевыми моделями *дома* в социальном аспекте выступают *дом-семья*, *внутренний дом*, *мир нации (родина)*, *антидом*.

Значимость *дома-семьи* для человека, для формирования его личности трудно переоценить: он «отличается ярко выраженной антропоцентричностью, характеризует не только структуру мира, но и положение и самоощущение в нем человека» [69, с. 146]. *Дом* предстает как «средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода» [154, с. 168].

Дом-семья являет собой в прозе писателей определенную модель взаимоотношений между людьми. В семье человек чувствует себя нужным и защищенным. Однако если родительский дом, место формирования и становления личности в произведениях В. Астафьева выступает отправной точкой сюжетного движения, началом пути героя, то в творчестве В. Козько возвращение в *дом* (именно обретение прежнего *дома*, а не создание нового) является главной целью этого пути, его итогом.

С точки зрения В. Астафьева, пребывание героя в родительском доме – основополагающий этап его жизненного пути, поскольку

именно в этот период, в детстве закладываются основы характера, формируется мировоззрение. В «Последнем поклоне» маленький Витя Потылицын воспитывается в доме бабушки, Катерины Петровны. Жизнь в нем строится по законам народной морали и нравственности, крестьянской общинности. Дом Потылицыных – центр, объединяющий большую семью. Тяга к родному дому неистребима у каждого члена семьи (глава «Бабушкин праздник»): «И в песне она заботится о том, чтобы... будила песня только добрые чувства друг к другу и навсегда оставляла бы неизгладимую память о родном доме, о гнезде, из которого они вылетели, но лучше которого нет, и не будет уже никогда» [14, т. 1, с. 192]. На долю мальчика уже в подростковом возрасте выпадут тяжелые испытания, но духовные основы, привитые в детстве бабушкой и дедушкой, помогут ему не сломаться, не потерять себя в бурном потоке жизни.

Если благополучие семьи бабушки и дедушки Потылицыных не вызывает сомнения, то жизнь детей в семье «касяшек» («Царь-рыба») с общепринятой точки зрения представляется далеко не самой благополучной. Однако характер Акима, выросшего в этой семье, определяют любовь к людям, умение радоваться и удивляться жизни, чего нельзя сказать ни об Эле, ни о Гоге Герцеве, воспитывавшихся в «правильных» семьях. По всей вероятности, материальное и даже социальное благополучие для В. Астафьева не является определяющим. Истинная основа любой семьи – любовь друг к другу, к жизни, ко всему живому. Эта любовь в семье «касяшек» присутствует: «Чему учить ее не надо было, так это легко, беззаботно и весело любить ребятшек и всех живых людей» [19, с. 259].

Центральные герои романа «Прокляты и убиты» – Лешка Шестаков, Коля Рындин, Ашот Васконян, лейтенант Щусь, – которым в условиях казарменного быта и войны удалось сохранить человеческое достоинство, воспитывались в социально различных семьях (крестьянской, старообрядческой, интеллигентской), но все эти семьи были основаны на любви и уважении друг к другу. Кстати, о семье политука Мусенка вообще ничего не известно, и это нельзя не расценить как способ выражения авторской позиции.

«Взрослые» герои В. Астафьева (которых условно можно определить как положительных) отчетливо осознают непреходящую ценность семьи как в жизни отдельного человека, так и в жизни общества в целом: «Династии, общества, империи обращались в прах, если в них начинала рушиться семья, если он и она блудили, не находя друг друга. Династии, общества, империи, не создавшие семьи или порушившие ее устои, начинали хвалиться достигнутым прогрессом, бряцать оружием; в династиях, империях, в обществах вместе с развалом семьи разваливалось согласие, зло начинало одолевает добро, земля

разверзалась под ногами, чтобы поглотить сброд, уже безо всяких на то оснований именующий себя людьми» [13, с. 46–47].

Критерием оценки духовной состоятельности («взрослости») героя становится его способность нести ответственность за родных людей. Создает свою семью и чувствует ответственность перед воспитавшими его людьми Витя Потылицын, приходит к осмысленному пониманию семьи и своего места в ней Леонид Сошнин («Печальный детектив»), проходят «проверку на зрелость» герои рассказов «Захарка», «Пролетный гусь»: «На полустанке Акбары он мог вспрыгнуть в грузовой состав, поскорее вернуться домой, обсушиться, отогреться и уснуть, но он не мог, права не имел возвращаться домой с пустыми руками. В маленькой однооконной избушке... его ждали жена и сынишка Арканя» [16, с. 8].

Таким образом, семья, по В. Астафьеву, мыслится залогом и критерием нравственного становления личности. Создание собственной семьи, непременно основанной на любви, и сохранение ее благополучия – важнейшая цель человеческой жизни.

Гармоничные взаимоотношения между людьми – обязательное условие настоящей семьи и в понимании В. Козько. К этой гармонии стремятся герои писателя. Однако ее обретение возможно, с точки зрения В. Козько, только в том случае, если человек ощущает постоянную связь со своим «родным гнездом», с родительским домом (как вариант – вовсе не покидает его или возвращается в него). Думается, что идеал писателя заключается в постоянстве *дома*, где одно поколение сменяется другим, не покидая «гнезда». Этот идеал видится В. Козько в прежнем, патриархальном укладе народной жизни: «Раней хата была дык хата, каля старых маладыя, пры дзецях – бацькі» [79, с. 59].

В произведениях белорусского писателя декларируется мысль о том, что привязанность к родному дому, к месту жительства своих предков есть самая прочная основа человеческой духовности, именно она дает право человеку называться человеком: «...мы мусім усё часцей выходзіць са сваёй хаты, часам назаўсёды губляць, выракацца яе. Дык як жа нам захавацца пры гэтым, застацца людзьмі не толькі каля роднага плоту, прызбы – не згубіцца, не распасціся на атамы ў сусвеце?» [22, с. 270].

Утрата этой связи приводит к бездуховности, деградации личности, неспособности создать собственную полноценную семью. Теряет любовь Алены и надежду на семью Матвей Ровда («Неруш»), распадается семья «сбежавшего» из родительского дома в город Евмена Ярыги («Цвіце на Палессі груша»), больше, чем от физического недуга, страдает от разрыва с корнями Колька Летечка («Суд у Слабадзе»). Наибольшую четкость и оформленность данная идейная линия приобретает в последнем романе В. Козько «Бунт незапатраба-

ванага праху». Внешне благополучный герой Германн Говар, имеющий жену, работу, городскую квартиру, но ничего не знающий о семье своих приемных и настоящих родителей, ощущает себя «монстром», теряет нравственные ориентиры и приходит к гармоничному миропониманию только тогда, когда возвращается в отчий дом, к тому образу жизни, который вели его предки.

Следовательно, можно отметить, что функции *дома-семьи* в прозе В. Астафьева и В. Козько при наличии общих черт имеют характерные особенности. Так, *дом-семья* в произведениях и В. Астафьева, и В. Козько является местом формирования и становления личности. Однако герои В. Астафьева, усвоив необходимые морально-этические нормы в родительском доме, организуют свою жизнь, создают собственную семью вне этого дома. Героям В. Козько для того, чтобы не потерять / вновь обрести себя необходимо находиться / вернуться в отчий дом, поскольку только так возможно осознать себя, свое место в жизни, продолжить свой род. *Дом-семья*, фундамент которого – патриархальные устои, взаимосвязь поколений, – становится в произведениях В. Козько не только отправной, но и финальной точкой жизненных исканий человека.

Для обоих писателей характерно выстраивание оппозиции *дом – антидом*. По мнению Е.В. Асмоловой, «*антидом* является символом пустого и онтологически бесцельного существования» [10, с. 87]. По отношению к *дому-семье антидомом* становится место случайного объединения людей, «формальная» семья, в которой отсутствует эмоциональная взаимосвязь между людьми, ситуация оторванности человека от родительского дома (у В. Козько).

В романе В. Астафьева «Прокляты и убиты» всеми признаками *антидома* наделена казарма. Из родительских семей ребята попадают в атмосферу скученности, озлобленности, морального и физического разложения: «В казарме было не совсем тепло и не совсем холодно, как и бывает в глубоком земляном подвале. Печка лишь оживляла зажатую в подzemелье, тусклую жизнь со спертым, неподвижным воздухом глухого помещения...» [15, с. 32]. Характеризуют положение солдат в казарме и выбранные автором лексические единицы: «чертова яма», «подвал», «помещение».

Для героя «Последнего поклона» Вити Потылицына *антидомом* становится новая семья отца. Вовсе неприемлемой кажется мальчику жизнь в детском доме, где ему претят лицемерие и попреки со стороны администрации: «Я хотел объяснить, что щетина вроде бы на спине у меня поднимается против казенного дома, против воспиталок-мамочек...» [14, т. 2, с. 131].

Как мы уже отмечали, для героев В. Астафьева неразрывная привязанность к родительскому дому не является необходимостью,

следовательно, они могут без морального ущерба осваивать новые пространства и выстраивать новые взаимоотношения, проецируя на них усвоенную в детстве модель семьи. В связи с этим в произведениях писателя распространен *мотив превращения антидома в дом* в том случае, если людям, находящимся в *антидоме*, удастся выстроить гармоничные отношения, повторяющие семейные. В данной ситуации границы *дома-семьи* расширяются: он объединяет людей не только по признаку родства, но становится местом со-бытия людей. Как справедливо указывает Ф. Теннис, «важнейшим фактором строения и формирования всякой индивидуальной привычки и нрава, помимо наследуемых от рождения сил и влечений, является воспитующая и направляющая воля общности, в частности, дух семейственности, но также и всякий иной дух, который подобен ему и оказывает подобное воздействие» [151, с. 33].

Так, старшина Шпатор («Прокляты и убиты») пытается установить в казарме подобие семейных отношений, насколько это возможно, заменить солдатам отца. Ашот Васконян именно в казарме приобретает настоящих друзей, признается матери: «Я в этой яме прозгев, товагищей, способных газделить последнюю кошку хлеба пгиобгев...» [15, с. 299]. Примечательно, что узы этой дружбы становятся для Васконяна сильнее уз семейного родства, национальной принадлежности и даже возможности спасти собственную жизнь. Ашот твердо решает разделить участь своих товарищей и отправиться на фронт: «Какой я агмянин? Дед мой в агмянском селе годився, отец – в Твеги, ты и я госли и жили уже в Калининe. Да если бы и быв я тгизды агмянином, не воспользовався бы такой возможностью» [15, с. 299].

Дружеские отношения оказываются важнее псевдосемейных для Вити Потылицына, который со своим приятелем Кандыбой обустривает жилище в помещении бывшей парикмахерской («Последний поклон», глава «Без приюта»). С точки зрения В. Астафьева, даже непригодное для жизни сооружение может стать *домом*, если в нем находится близкий человек: «...я побежал домой, еще издали поймав взглядом пухло расплзающийся в серой ночи дым из нашей благодатной обители. “Ндыбакан дома! Красота!”» [14, т. 2, с. 107].

Необходимо отметить, что В. Астафьев нередко «объединяет» в семью (семейные отношения) априори случайных людей, тем самым предлагая своим героям продемонстрировать духовную зрелость, самим превратить *антидом* в *дом*. Так происходит освоение героями окружающего мира, участие в его преобразовании.

Случайно встретились и оказались в милицейской каптерке Леонид Сошнин и Лера («Печальный детектив»); случайно в поезде, идущем с войны, познакомилась Марина со своим будущим мужем (рассказ «Пролетный гусь»); случайно в зимовке на Эндэ Аким нашел

Элю. Последняя ситуация, смоделированная в «Царь-рыбе», на наш взгляд, наиболее показательна. Первоначально Эля попадает в зимовку вместе с Гогой Герцевым, что чуть было не заканчивается гибелью девушки. Парадоксально: вынужденное совместное пребывание в зимовке с Акимом в большей степени напоминает семью, нежели «приключение» с Герцевым, хотя взаимных романтических отношений между молодыми людьми не возникает. Более того, совместно проведенная «в знак благодарности» ночь разрушает установившуюся гармонию: семья для Акима – это, прежде всего, духовная, а не физическая близость.

Можно сделать вывод, что в произведениях В. Астафьева не только способность нести ответственность за родных людей, но и умение превратить *антидом* в *дом* становится доказательством духовной зрелости, состоятельности героя.

В прозе В. Козько также присутствует образ *антидома*, противопоставленный *дому-семье*. Однако в произведениях белорусского писателя он, в отличие от прозы В. Астафьева, сопряжен с *мотивом трансформации дома в антидом*. Эта трансформация происходит тогда, когда герои утрачивают связь с корнями: семьи, даже созданные по любви, распадаются, герои теряют ощущение опоры, цельности жизни.

Трагедия разлада постигла семьи Евмена Ярыги, Германна Говара: «І яны разам з жонкай хадзілі ўздоўж стала, як уздоўж магільнага пагорка, кватэрных, сямейных могілак. І разведзенае па катухах дыханне, састыкаваць якое на тую хвіліну было немагчыма, пагоставая скруха і жалоба распіралі ім грудзі. Дыханне і памяць іх былі азлобленымі, непрымірымі, варожымі» [77, с. 16]. Описывая антидом, В. Козько, так же, как и В. Астафьев, избегает употребления лексемы «дом», вместо которой используются «інтэрнат», «пакой», «кабінет», «гасцініца».

В романе «Бунт незапатрабаванага праху» пространство *антидома*, в котором пребывает герой в начале повествования, характеризуется деструктурированностью, фрагментарностью, чего нельзя сказать, например, о пространстве антидома-казармы в последнем романе В. Астафьева «Прокляты и убиты»: жизнь в казарме подчиняется страшным, бесчеловечным, но вполне определенным законам. Это наблюдение говорит о том, что в конце XX века творчество белорусского писателя испытало влияние неклассической эстетики. В отношении прозы В. Астафьева 1990-х гг. можно сказать, что его диалог с постмодернистской литературой реализовывался только внешне, «через активность некоторых “идеологических” и стилистических элементов» [55, с. 364].

Может показаться, что и в повести «Цвіце на Палессі груша», и в романе «Бунт незапатрабаванага праху», примеры из которых мы приводили, осуществляется обратная трансформация *антидома* в *дом*, когда герой возвращается в дом родителей, на место жительства предков. Это не совсем так. Восстановление семьи Евмена в повести не происходит, хотя герой ощущает смутную надежду на изменение жизни к лучшему. По В. Козько, возвращение героя в дом возможно, но это возвращение требует создания семьи по принципиально иной модели (как это случилось у Германна с Надеждой), а не «реанимации» прежних отношений. То есть герой возвращается не в свое сравнительно недалекое прошлое, а в прежний миропорядок, в прошлое своей нации, что, с точки зрения В. Козько, является залогом не только семейного благополучия, но и сохранения национального самосознания.

Еще один важнейший мотив, связанный с образом *дома-семьи* в прозе писателей – мотив памяти о *доме*. Ученые отмечают, что *дом* может быть осмыслен не только как часть пространства или модель взаимоотношений. *Дом* выступает и как центр сознания героя: «Если обратиться к текстам русских авторов XIX–XX вв., можно обнаружить, что среди прочих реминисценций воспоминания о доме очень типичны. Обилие таких примеров позволяет выделить устойчивые характеристики дома в воспоминаниях. Дом в воспоминании – это обычно образ обители, приюта, того сокровенного места, которое удерживает сердце человека» [85, с. 10]. На наш взгляд, в творчестве В. Астафьева и В. Козько целесообразно будет выделить такую модель *дома*, как *внутренний дом*, поскольку «топос не только предметен и “телесен”, но и абстрактен, как абстрактна человеческая память или история человеческих чувств. Можно говорить о том, что топос “Дома” становится топосом “внутренней жизни”» [8, с. 82].

Однако функции *внутреннего дома* в прозе писателей различны. Воспоминания о *доме* помогают героям В. Астафьева сохранить себя в трудных жизненных ситуациях, но при этом все же остаются воспоминаниями. Как подчеркивает Н.В. Ковтун, «обретение душевной гармонии (дома-души) – явлено им лишь на миг и только затем, чтобы придать мужество жить здесь и сейчас» [87, с. 390]. Герои, если и возвращаются в отчий дом, то только для того, чтобы отдать «последний поклон» и продолжить свой самостоятельный жизненный путь. Некоторым из них, например, Акиму вообще некуда возвращаться: не осталось не только прежде большой семьи, но даже самого поселка, в котором прошло детство героя.

Так как родительский дом в произведениях В. Козько оказывается и отправным, и завершающим этапом жизненного пути героя, воспоминание о нем становится импульсом к возвращению, следовательно, имеет не только идейное, но и сюжетообразующее значение.

Что касается бытования *внутреннего дома* во временной парадигме произведения, то в прозе В. Астафьева он, как и *дом-семья*, реализуется в модусе прошедшего времени, оставаясь при этом статичным. В прозе В. Козько *внутренний дом* реализуется в модусах прошедшего, настоящего и будущего времени (тогда как *дом-семья* бытует в прошедшем и отчасти в будущем времени). Кроме того, *внутренний дом* в произведениях белорусского писателя может расширять свои семантические границы и включать не только воспоминания о родительском доме, но и в широком смысле – о прошлом нации, с которым родительский дом прочно ассоциируется. Следовательно, *внутренний дом* не просто статичен, но в указанном случае аккумулирует представление о временной категории вечности.

Отсутствие *дома-семьи*, невозможность его обретения делают героев *бездомными*. В прозе В. Астафьева и В. Козько *бездомность* имеет разную природу, но всегда осмысливается как величайшая трагедия. В произведениях В. Астафьева *бездомность* – явление социальное, возникающее не тогда, когда рядом с героем нет родных людей или он далеко от дома, а когда у героя отсутствует модель благополучных семейных отношений. Писатель отчетливо осознает социальную девиантность бездомности, приводящей к разрушению как отдельной личности, так и общества в целом, поскольку бездомный герой, по В. Астафьеву, не способен создать полноценную семью и найти свою нишу в социуме.

Так, в романе «Печальный детектив» в ряду других социальных проблем поднимается и проблема *бездомности*, отсутствия нормального семейного воспитания: «...осталась Юлька при родителях, считай что, сиротой, на руках великого педагога – бабки Тутышихи, которая материла внучку за отставание в учебе, гонялась за ней с полотенцем, если та не слушалась ее» [13, с. 42].

Бездомность становится центральной проблемой рассказа «Людочка», где трагическая судьба героини, покончившей с собой, связана с тем, что в жизни девушки не оказалось близкого человека, способного понять и поддержать в трудную минуту. Мать, занятая хлопотами о переезде и мыслями о рождении второго ребенка, оставляет дочь один на один со своей бедой.

Мотив *бездомности* является сюжетообразующим и в рассказе «Пролетный гусь». Примечательно, что проблема *бездомности* претерпевает в этом произведении В. Астафьева определенную трансформацию. В начале рассказа пережившие войну молодые люди хоть и ощущают себя бездомными, но полны оптимизма, веры в будущее, способны преодолеть одиночество и почувствовать себя дома даже в незнакомом провинциальном городке Чуфырино. В конце рассказа *бездомность* и одиночество, приведшие Марину к самоубийству, обу-

словлены не только отсутствием своего угла, но потерей смысла жизни в связи со смертью мужа и сына. Однако В. Астафьев дает понять, что *бездомность* его героев не является только их личной бедой. Это проблема всего послевоенного общества, когда поколение молодых ребят, вернувшихся с войны, не имеющих ни жилья, ни образования, оказалось брошенным на произвол судьбы, а точнее, на произвол таких чиновников, как чета Мукомоловых.

Следовательно, в прозе В. Астафьева *бездомность* раскрывается не только как проблема отдельно взятого человека (герой вообще может не осознавать истинных механизмов того, что с ним происходит), но, прежде всего, как причина и следствие негативных социальных явлений, то есть писатель идет от частного к общему. С проблемой *бездомности* герой не может справиться самостоятельно: для ее преодоления необходимо менять привычное социальное устройство, сознание всего общества.

В. Козько, напротив, приходит от общего к частному. Причиной *бездомности* героев В. Козько зачастую выступают социальные катастрофы: война («Хроніка дзетдомаўскага саду», «Суд у Слабадзе»), чернобыльская авария («Бунт незапатрабаванага праху», «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел»), бездумная мелиорация Полесья («Неруш»). Однако, вне зависимости от причины, *бездомность* осмысливается белорусским автором как проблема глубоко экзистенциальная, связанная, в первую очередь, с отсутствием у героя *внутреннего дома*.

В жизни Кольки Летечки функцию утраченной семьи выполняет детский дом и выполняет, надо сказать, довольно успешно: у мальчика складываются теплые отношения и с воспитанниками, и с администрацией. Но на протяжении всей повести герой страдает от *бездомности* (отсутствия памяти о доме) и за возможность обрести *внутренний дом* платит жизнью.

В романе «Хроніка дзетдомаўскага саду» герой-повествователь испытывает угрызения совести не столько от того, что помещение бывшего детского дома оказывается разрушенным, сколько от того, что эта разруха становится символом утраченной памяти, утраченного *внутреннего дома*.

Мотив *бездомности* выступает логическим продолжением мотива *трансформации дома в антидом* в романе «Бунт незапатрабаванага праху». Герой не может выстроить семейные отношения, сохранить семью до тех пор, пока не обретает *внутренний дом* (до этого момента он ощущает себя и по сути является бездомным).

В отличие от произведений В. Астафьева, где отдельная личность оказывается не в состоянии преодолеть *бездомность* как социальное явление, герои В. Козько с экзистенциальной проблемой *бездомности* вполне могут справиться. Переживание собственной без-

домности становится для них отправной точкой, откуда начинается движение к поискам выхода из сложившейся ситуации, к поискам *внутреннего дома*.

Семантику *дома* в прозе В. Астафьева и В. Козько приобретает *мир нации, народа (родина)*. По мнению Ф. Тенниса, дом представляется первичной основой и моделью любой формы целого: «Изучая дом, мы изучаем общность, как, изучая органическую клетку, мы изучаем саму жизнь» [151, с. 43]. Герои произведений В. Астафьева и В. Козько ощущают себя не только частью семьи, но и частью *нации*. В прозе В. Астафьева это самосознание крепнет по мере взросления героя, расширения его кругозора, освоения им новых территорий. Поскольку практически все герои В. Астафьева наделены автобиографическими чертами, можно говорить о присутствии некоего обобщенного автобиографического образа героя в прозе писателя. Этапы становления этого героя, а следовательно, и осознания себя в мире прослеживаются в разных произведениях.

Так, Витя Потылицын («Последний поклон») попадает из мира семьи в мир рода (село Овсянка): «Жители нашего села состояли в основном из четырех колен родственников, и четыре фамилии главенствовали в нем. Самая распространенная фамилия – Фокины, затем – Шахматовы, затем наша – Потылицыны, а затем уже не густая, но отчаянная фамилия – Верехтины» [14, т. 1, с. 181]. Взрослея, герой постепенно осознает свою принадлежность к суровому миру Сибири и еще шире – к большому миру человечества, чувствует личную ответственность за все, что происходит в мире, за судьбу молодого поколения. Этой позиции придерживаются не только прошедший войну Витя, но и Леонид Сошнин, и старшина Шпатор, ее выражает в своих размышлениях Сергей Митрофанович, герой рассказа «Ясным ли днем»: «Вот если б все люди – от поселка, где делают фанеру, и до тех мест, где сотворяют атомные бомбы, – всех детей на земле считали родными, да говорили бы с ними честно и прямо, не куражась, тогда и молодые не выламывались бы, глядишь, чтили бы как надо старших за правду и честность, а не за одни только раны, страдания и прокорм» [17, т. 2, с. 272].

В прозе В. Козько осознание героем себя как части *нации, родины* мыслится как нечто априорное, как изначальная и необходимая данность. Яркий пример тому – Колька Летечка, которому не суждено было стать взрослым, познать многообразие жизни. Тем не менее, мальчик отчетливо понимает, что детский дом, в котором он находится, – часть большого мира, *мира нации, родины*, Беларуси: «Ён уваходзіў у свой родны дом, яго ўводзілі ў гэты дом. Там яго чакалі Лена, Козел з Дзыбатым, там яму было прыгатавана снеданне. Ранкам, праўда, ён збег з гэтага дома, трохі пабадзяжыў, але цяпер набліжаўся

да яго абноўлены, працяты... радасцю і шчасцем, якія аж трымцяць у нас, калі мы пасля доўгай дарогі зноў сустракаемся са сваёй бацькаўшчынай» [80, с. 82].

Потеря этого изначального знания или попытка избавиться от него рассматривается как преступление человека против самого себя и заканчивается или абсолютной деградацией личности, или возвращением к истокам, ибо, как утверждает героиня рассказа «Нахаў», убежать от себя невозможно: «Ты ж карэньчык, ёсць у цябе памяць і хата бацькоў тваіх. Іскрынка ў табе жывая блішчыць, што ніякай чорнай хмарай не патушыць, нікім чорным атамам не страціць. Кажу тое, што сама добра ведаю, праз што сама прайшла, пераступіць хацела, ды душа не дазволіла» [80, с. 449].

Так как *мир нации* основан, с точки зрения и русского, и белорусского писателей, в первую очередь, на традиционном укладе крестьянской жизни, в их прозе можно выделить два противопоставленных друг другу хронотопа – деревенский и городской. «Деревенскому хронотопу соответствует определенный тип персонажа – с устойчивой системой нравственных ценностей, особым душевным равновесием и внутренней гармонией... Человек в деревенском хронотопе всегда изображается со знаком плюс» [123, с. 115–117].

Деревенский хронотоп, противопоставленный городскому, присутствует в произведениях В. Астафьева «вологодского периода» его жизни («Последний поклон», «Царь-рыба», «Ода русскому огороду»). Для данного этапа характерно самоотождествление писателя с «деревенской прозой» (В. Белов, Ф. Абрамов, Б. Можаяев, В. Шукшин и др.). С точки зрения П.А. Гончарова, в это время В. Астафьев, «благодаря оригинальным и своеобразным литературным произведениям, не только не теряет свое лицо, но становится одним из наиболее ярких “деревенщиков”» [55, с. 15].

В прозе В. Козько деревенский хронотоп изоморфен хронотопу Полесья и резко противопоставлен при этом хронотопу города. Логично предположить, что белорусский прозаик, создавая свои этапные произведения в конце 70-х – 80-е гг. XX века, как и его современники – И. Пташников, В. Адамчик, – мог вступить в определенный диалог с «деревенской прозой», тем более, что в его творчестве присутствует характерное для «деревенской прозы» «осознание опасности, которой может обернуться для человека разрыв с деревней, со своим родом» [123, с. 117].

Для деревенского хронотопа в творчестве обоих авторов характерно идиллическое описание народной жизни, подчиненной законам природы, многовековым традициям крестьянского «лада».

Принципиально иным видится хронотоп города. Личность, потерявшая связь с корнями, оказываясь в городе, деградирует (Евмен

Ярыга, Матвей Ровда); герои, являющиеся «порождением» городского хронотопа (Гога Герцев, Эля), очевидно проигрывают в сравнении с деревенскими жителями. Технократическая цивилизация грозит разрушением не только окружающей природе, патриархальному укладу жизни, но и духовным основам, превращая человека из созидателя в потребителя.

Данная модель мира, характеризующая «деревенскую прозу» 60-х – 80-х гг. XX века, позволяет говорить о тесной связи с почвенническим направлением. Писатели-почвенники этого периода осознают потребность в гуманизации общества и восстановлении национальной самобытности (в противовес урбанизации, технократическим и природопользовательским проектам). Крестьянский уклад жизни воплощает идеальную модель существования *мира нации*, мыслится залогом возрождения национальной идеи, национальной культуры. Творчество В. Астафьева и В. Козько 1960-х – 1980-х гг. вписывается в эстетическую парадигму неопочвенничества, поскольку обоим писателям свойственна идеализация деревенской жизни, в то время как город представляется пространством тяжелых жизненных испытаний и растрепания.

Встает вопрос об идентичности деревенского хронотопа хронотопу Сибири, нередко выделяемому в прозе В. Астафьева. На наш взгляд, хронотоп Сибири категория более универсальная, присутствующая во всех произведениях писателя и включающая в себя как деревенский, так и антонимичный ему городской хронотоп, что позволяет ученым говорить о «сибирском тексте» в прозе В. Астафьева [135]. Жизнь сибиряков, подчиненная крестьянскому укладу, наделяется семантикой *дома*; противопоставленное патриархальному миру пространство Сибири, населенное браконьерами, людьми, ищущими «фарта», городская действительность становятся пространством испытаний для героев В. Астафьева.

Что касается *государства* как социального образования, то оно может отождествляться с *миром нации*, то есть входить в парадигму *дома* (в том случае, если герой осознает взаимосвязь своей судьбы с историческим путем *государства*) или же быть противопоставленным ему.

В. Астафьев напрямую обращается к проблеме взаимоотношений человека и *государства* только в последний период своего творчества. Тема эта для писателя болезненна. Так, в романе «Прокляты и убиты» налицо противопоставление народа и *государства*, осуществляющего геноцид собственного народа, аккумулирующего признаки *антидома*: «...давно гонят, бросают и бросают в бушующую ненасытную утробу войны этот самый “человеческий материал”, чтобы хоть день, хоть два продержаться в Сталинграде, провисеть на клочке волжского берега, а в Воронеже – не отдать больницу, стоящую на

отшибе, потому как, пока есть они – клочок берега и больница, можно докладывать Верховному Главнокомандующему и сообщать народу, что города эти не сданы, а Главнокомандующий будет делать вид, что верит этому...» [15, с. 318–319].

Надо сказать, что данная оппозиция вообще не характерна для произведений о войне, где народ-герой чаще всего изображается мужественным защитником Отечества. Герои В. Астафьева на войне пытаются выжить, приходят через страдания к Богу, в тяжелые минуты вспоминают о семьях – и в этом заключаются суровая правда и новаторство прозаика.

В отличие от В. Астафьева, В. Козько убежден, что ответственность за все, происходящее в *государстве*, лежит на плечах народа, поскольку «дзяржава – гэта ж яны самі і ёсць» [78, с. 23]. Однако народ не готов принять на себя эту ответственность, что неизбежно влечет за собой такое положение дел, при котором «няма ў іх дзяржавы. І няма іх для дзяржавы» [78, с. 26], понятия народ и *государство* утрачивают точки соприкосновения.

В прозе обоих писателей нередко звучит *мотив разорения дома, утраты дома*. Как отмечает В.В. Иванцов, «причина разрушения идеального “Дома”... может представать либо в глобальном плане – как некие укорененные в мироустройстве силы зла и разрушения (война, техногенные катастрофы), либо в своих микропроявлениях – как хаос в отдельном человеке, в его духовной структуре. Последний вариант проявления хаоса, в частности, приводит человека к обесцениванию “Дома”» [72, с. 156–157].

В произведениях В. Астафьева представлен первый вариант: причиной *разорения дома* становятся социальные катастрофы. Как величайшая трагедия деревни осмысливается коллективизация: «Когда выселили из дома деда Павла с семьей – не знаю, но как выселяли других, точнее выгоняли семьи на улицу из собственных домов – помню я, помнят все старые люди» [14, т. 1, с. 158]. Еще одним тяжелейшим испытанием, постигшем *дом*, стала война: «...семьи рассыпались, хозяйства захирели, заботы сузились до самой обыденной – чем пропитаться? Как выстоять войну? Сбереечь детей?» [14, т. 2, с. 329].

В творчестве В. Козько профиль социальных причин, приводящих к *разорению дома*, выглядит иначе. *Разорению дома* способствует отрыв деревенских жителей от национальной почвы, массовый отъезд молодежи в город, бездумное увлечение технократическими идеями, результатом которых являются экологические трагедии. С точки зрения В. Козько, подобное поведение влечет за собой не только разрушение *дома*, но и духовную деградацию самого человека. Следовательно, социальная трагедия переживается как экзистенциальная, что весьма характерно для творчества В. Козько в целом.

Таким образом, *топос дома*, реализуясь в социальном аспекте, воплощает собой способ существования человека в мире и включает в свою парадигму такие модели как *дом-семья*, *внутренний дом*, *мир нации (родина)*, *антидом*. Наибольшую значимость в прозе В. Астафьева и В. Козько приобретает *дом-семья*, поскольку «дом, – как пишет Г. Бидерманн, – становится символом самого человека, нашедшего свое прочное место» [32, с. 73]. Формы самоопределения личности напрямую зависят от ее жизненного пространства. О.Ф. Филимонова в своей книге замечает, что пространство «выступает как один из главных факторов человеческого существования, организующий все основополагающие аспекты бытия» [164, с. 3] и позволяет «совместить бытие мира и личное бытие» [164, с. 7]. Духовые, культурные, эстетические ценности человека формируются в пространстве *дома-семьи* на основе домашних устоев, представлений о мире, отношений с родными людьми. Отсутствие модели гармоничных семейных отношений порождает категорию *бездомности*, которая характеризует не только положение человека в мире, но и его нравственное состояние.

Если говорить о реализации *топоса дома* во временной парадигме, следует вспомнить представителя второго поколения французской историографической школы «Анналов» Фернана Броделя, который в рамках своей теории «социального времени разных скоростей» выделял несколько типов времени: время, соразмерное с ритмом повседневной жизни индивида; время, характерное для цикла экономической жизни; время «большой продолжительности» – историю человечества вместе с окружающей его средой [36]. Значит, логично предположить, что в разных моделях *дома* время движется по своим законам в каждом отдельном случае (*дом-семья* живет по законам бытового времени, *мир нации* – по законам исторического).

Однако *дом* – это не только место (в узком или широком смысле) пребывания человека, которое трансформируется с течением времени. Это еще и представления о *доме*, понятие *дома*, образ *дома*, существующие как в сознании отдельного человека, так и в национальном сознании, и являющиеся константными. Следовательно, в художественном времени произведения *топос дома* как воплощение авторской модели мира, авторского сознания будет включать в себя одновременно и прошлое, и настоящее, и будущее, то есть не зависеть от реального и перцептуального времени. А.А. Косицын пишет об этом так: «Пространство, существующее обычно во времени, не подчинено этому времени, состоит с ним в дисгармонии и существует вопреки этому времени, как бы само по себе, вне этого времени» [93, с. 232].

Статичность *дома* в прозе В. Астафьева и В. Козько может быть обусловлена еще и тем, что, с течением истории меняется роль *дома*

для человека с защитной на скрытую духовную. Поэтому образ *дома* участвует в формировании не столько внешнего (событийного), сколько внутреннего (смыслового, скрытого) сюжета (подтекста).

В прозе В. Астафьева и В. Козько *дом* мыслится как основа формирования, становления личности, духовно-нравственные устои народа, символ духовного единения, человеческого общежития.

2.3 Экологический аспект топоса дома

В статье «Литература и природа» С.П. Залыгин писал, что литература всегда обращалась к описанию страданий людей, отношений между ними, трагизма этих отношений. «Но вот в конце XX века выявилась совершенно другая сфера и причина глобальной трагедии – в отношениях между человеком и природой. И новизна, неожиданность этой трагедийности застала литературу врасплох, совершенно не подготовленной к ее новой роли. Литература все еще не восприняла “проблему природы” как, безусловно, главную проблему современного мира» [70, с. 10].

Действительно, в 60-е – 80-е годы XX века стали очевидными негативные для природы и человека проявления технократических стратегий развития народного хозяйства бывшего СССР: чрезмерная химизация, строительство огромных природоразрушительных промышленных комплексов, масштабная мелиорация территорий. В связи с этим ухудшение состояния природы в стране стало очевидным. Данный процесс приводил к возрастанию числа людей, интересующихся вопросами экологии.

Теми, кто оказался неравнодушным к создающейся экологической ситуации в стране, характеру стратегий ее экономического развития, были и многие писатели. В 1960-е – 1980-е годы в русской литературе складывается художественное явление, которое по преобладающей проблематике можно назвать «экологической» прозой. Писатели не приняли сциентизм и технократизм как основания для решения сложных общественных и глобальных проблем, подняли голос протеста против осуществления природоразрушительных проектов. Их публикации в массовых изданиях о состоянии природной среды в разных регионах страны получили признание и поддержку со стороны самых широких слоев общественности.

К мнению писателей вынуждено было прислушаться и высшее руководство. Как отмечалось в докладе ЦК КПСС 27-му съезду партии, «наши писатели ставят вопрос о бережливом отношении к земле, ее недрам, озерам и рекам, растительному и животному миру» [84, с. 184]. Эта позиция была признана правильной.

Тема охраны природы стала предметом внимания видных представителей литературы: В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова,

В. Распутина и др. Художественные произведения, в которых отразились экологические проблемы, существенно повлияли на мировоззрение людей, выступили «фактором экологизации их сознания» [84, с. 184].

Начавшиеся негативные изменения природы и обострение противоречий в системе «общество–природа» не оставили равнодушными и белорусских писателей, которые в своем творчестве сумели выразить те экологические проблемы, с какими столкнулась наша страна. Они раньше представителей науки стали предупреждать общество о возможных последствиях интенсивного вмешательства человека в процессы природы. В Беларуси оно проявилось, прежде всего, в крупномасштабном осушении земель Полесья и в загрязнении окружающей среды химическими соединениями и радиацией после аварии на ЧАЭС.

Обо всем этом в своих художественных и публицистических работах писали В. Короткевич, А. Адамович, А. Козлович, В. Карамазов, В. Козько. Причем в произведениях этих авторов говорится не только о трагизме природы, но и о трагизме человека, утратившего связь с природой, понесшего наказание за свои необдуманные действия.

Во многих этапных произведениях В. Астафьева и В. Козько тема взаимоотношений человека и природы является центральной, обуславливает композицию и сюжетную линию. Природа рассматривается как естественная для человека среда, приобретает значение *дома*. *Топос дома*, таким образом, расширяет свои семантические границы и реализуется в экологическом аспекте.

Восприятие природы как *дома* имеет глубинные корни. Наиболее отчетливо свою связь с окружающей природой ощущал человек в эпоху общинно-родового строя, когда весь окружающий мир казался ему организованным по законам семьи, рода. При этом человек осознавал себя не только частью микромира (рода), но и частью макромира (природы, космоса в целом).

В связи с отсутствием естественнонаучных знаний многие явления природы, недоступные познанию древнего человека, персонифицировались, мифологизировались (что было отражено нами в первом параграфе данной главы). Очевидное преобладание синкретического, мифологического сознания не позволяло человеку усомниться в необходимости подчиняться законам природы в той же степени, в которой он подчинялся законам рода, иначе не избежать наказания. В этом и заключалась гармония, равновесие окружающего мира.

В ходе эволюции такое положение вещей принципиально изменилось, правильнее сказать, было нарушено. Научно-технический прогресс породил все новые и новые амбиции, в том числе и желание доказать господство человека над природой, подчинить природу насущным экономическим и социальным потребностям. Космос природы был разрушен хаосом человеческой жизни. Человек сознательно

нарушил взаимосвязь со своей первичной средой обитания, с *домом*, данным ему по факту рождения и альтернативы которому нет.

В произведениях В. Астафьева и В. Козько выстраивается логическая цепочка, отражающая этапы взаимоотношений человека и природы в процессе развития общества: *дом* (гармония, космос) → *разрушение (утрата) дома*, превращение *дома* в *антидом* → противопоставление космоса природы хаосу человеческой жизни, тоска по утраченной гармонии (у В. Астафьева), попытка вернуться к прежней взаимосвязи с природой (у В. Козько).

Нам представляется, что антиномию *дом – антидом* в данном случае логичнее будет рассматривать как противопоставление категорий космоса и хаоса. Ю.М. Лотман определил космос как «бесконечную сверхорганизацию пространства» [110, с. 276], каковой в прозе В. Астафьева и В. Козько является пространство природы.

Несмотря на то, что в прозе и русского, и белорусского писателей присутствует *мотив разрушения дома*, превращения *дома* в *антидом* в прямом смысле не происходит, то есть природа не становится *антидомом* для человека. Окружающая среда болезненно реагирует на варварское вмешательство, наказывает человека за необдуманное, жестокое поведение, потребительское отношение, но при этом остается *домом*, главные свойства которого – незыблемость, постоянство, статичность. Уйти из *дома*, предать его, попытаться вернуться в *дом* – личный выбор каждого. Цель писателей – предупредить о том, что даже самый надежный *дом* может быть разрушен, и, значит, надо сделать все, чтобы этого не случилось.

Антидомом, оппозицией природному космосу в творчестве В. Астафьева и В. Козько выступает хаос технократического общества, законы которого зачастую оказываются несовместимыми с законами «естественной» жизни.

Тема природы в творчестве В. Астафьева претерпевает определенную эволюцию. Так, первый период творчества писателя, названный исследователями «пермским» или «уральским» [55], можно охарактеризовать как период становления жанрово-стилевой системы и кристаллизации проблематики.

В это время в ряду прочих, преимущественно автобиографических произведений, была создана повесть «Стародуб», в центре которой находилась система отношений «человек–природа». Именно в «Стародубе» были намечены основные мотивы, связанные с темой природы в прозе писателя: восприятие природы как *дома*, *разрушение дома*, *мотив преступления и наказания*. Названные мотивы будут поэтапно отражены в произведениях В. Астафьева следующих периодов.

Семантикой *дома* наделен в повести локус тайги. Законы природы, исповедуемые Култышом и его приемным отцом, противопоставлены варварским законам человеческого общества, конкретнее –

постулатам религии старообрядцев. П.А. Гончаров отмечает, что «мировосприятие писателя, отталкиваясь от связанного с “соцреалистическим каноном” атеизма, эволюционирует к пантеизму» [55, с. 14]. Вспомнив образ Коли Рындина в романе «Прокляты и убиты», можно убедиться, что мировоззрение, присущее В. Астафьеву на первом этапе творчества, подверглось существенным изменениям в дальнейшем: через пантеизм писатель приходит к деизму.

В повести «Стародуб» тайга выполняет все «обязательные» функции *дома*: кормит и согревает героя, защищает его от враждебного «чужого» мира. Оппозиция «свой–чужой» представляет собой одну из основных характеристик *топоса дома*. Пространство тайги, воспринимаемое героем как свое, обжитое, безопасное, в определенном смысле может быть охарактеризовано и как закрытое пространство: покидает его герой крайне редко, вне тайги, среди людей чувствует себя дискомфортно, путь в тайгу чужаку, не посвященному в ее законы, закрыт (смертельно опасен). Так же, как ребенок постигает законы семьи, с детства постигал Култыш законы тайги, любил и охранял ее, как родной дом. Человек всегда носит в себе частицу дома, в котором вырос, Култыш даже после смерти остался неразрывно связан с домом-тайгой (об этом свидетельствует кедр, выросший на могиле героя).

Мотив разрушения *дома* звучит в повести пока еще не очень отчетливо, теряясь в комплексе других мотивов. Амоса трудно в полном смысле назвать браконьером. Им движут гордыня, амбиции, отчасти – отчаяние, необходимость кормить семью. Его поход в тайгу, закончившийся трагедией, случай единичный, а не проявление закономерности. Гораздо четче и обоснованнее представлен мотив преступления и наказания, ставший впоследствии центральным в «Царь-рыбе»: за грубое отношение к природе человек понес адекватное, не менее страшное наказание: поплатился жизнью.

В дальнейшем развитие темы природы в творчестве В. Астафьева приобретает некоторую закономерность: мотивы, заявленные в «Стародубе», реализуются в произведениях не одновременно, а поочередно становясь центральными.

Так, рубежным между первым и вторым периодами творчества В. Астафьева явилось издание первой книги «Последнего поклона». Двумя годами позже создавалась «Ода русскому огороду». Эти два, на первый взгляд, сюжетно и композиционно разные произведения имеют много общего.

В обеих повестях автор воскрешает в памяти детское мировосприятие, смотрит на окружающий мир глазами ребенка. Первым микромиром, в который попадает ребенок после рождения, выступает мир семьи. Жизнь семьи автобиографического героя В. Астафьева и в одном, и во втором произведении самым непосредственным образом

взаимосвязана с жизнью природы, подчинена природному земледельческому циклу. Поскольку главным героем оказывается ребенок, центральной идеей в названных повестях становится идея *дома*, воплощенная во всех модусах пространства-времени. Параллельно с миром семьи ребенок познает окружающий его мир природы.

В данном случае наибольшее значение приобретает локус огорода, так как именно огород приоткрывает ребенку тайны огромного и неизведанного мира природы, реализует идею единения человека и природы, достичь которого можно через самоотверженный труд и любовь ко всему живому. В широком смысле огород выступает микромоделью всего природного космоса: «Мальчику все еще казалось, что за изгородью, скрепленной кольями, нет никакого населения, никакой земли – все сущее вместилось в темный квадрат огорода» [12, с. 15–16]. Гармония этого космоса остается незыблемой, что бы ни происходило в судьбе героя.

Особое место в творчестве В. Астафьева занимает повествование в рассказах «Царь-рыба». Появление этого произведения позволило литературоведам и литературным критикам заговорить о присутствии экологической проблематики в прозе писателя. Действительно, *мотив разрушения дома* зазвучал в «Царь-рыбе» с новой, предупреждающей силой, обусловил композиционную структуру произведения.

Первая часть повествования характеризуется «однотипностью сюжетной логики всех рассказов о попрании человеком природы – каждый из них обязательно завершается нравственным наказанием браконьера» [103, с. 109–110]. Степень наказания зависит от степени преступления, степени разрушения, которую человек причиняет *дому*.

Однако заметим, что больший урон при этом терпит не природа, а, прежде всего, сам человек. На первое место в своей книге В. Астафьев ставил экзистенциальную проблематику: «Вот в моей “Царь-рыбе” вдруг нащупали тему экологии. Да какая же она экологическая! Это книга об одиночестве человека, и большинство любой литературы – нашей и американской – она вся об одиночестве человека» [103, с. 112]. Человек, предавший *дом*, обречен на одиночество.

Через отношение к *дому* выверяются нравственные достоинства и нравственные пороки личности; в данном произведении духовная состоятельность героев выявляется через их отношение к природе. Не случайно «по контрасту с первой частью, которую целиком заняли браконьеры из поселка Чуш, зверствующие на родной реке, во второй части книги на центральное место вышел Акимка, который духовно сражен с природой-матушкой» [103, с. 110].

Однако Аким – скорее исключение, нежели правило: таких, как он, становится все меньше. Оттого и не приносят умиротворения афоризмы Екклезиаста, которыми заканчивается повествование: искомая гармония между человеком и природой не достигнута. Автор «Царь-

рыбы» предупреждает не столько о том, что может случиться с природой в связи с потребительским отношением к ней человека, сколько о том, что может случиться с самим человеком, отказавшимся от *дома*, потерявшим его.

Центральным произведением третьего периода творчества В. Астафьева, безусловно, является роман «Прокляты и убиты», в котором создан социально заостренный образ *антидома* («государственной казармы»). Система отношений «человек–природа» отнюдь не входит в круг главных проблем романа, однако образ природы постоянно присутствует в произведении.

Литературоведы отмечают, что в прозе В. Астафьева в целом и в особенности в последнем романе можно выявить два эмоциональных плана повествования: грубый, натуралистический и сентиментальный, лирический [103]. В этом видится особый стилистический прием. Натурализм нужен В. Астафьеву для максимально достоверного описания *антидома*, а вот лирическими тонами чаще всего окрашен невозмутимый, противопоставленный хаосу войны космос природы. Природа не принимает участия в желании двух государств помериться военной силой. Истребление человека человеком, происходящее на фоне величественной русской природы, представляется чем-то противоестественным, попирающим непреложные законы жизни: «...облили керосином с самолетов и зажгли этот бурелом с людьми, с белками, с волчьими выводками, птицами, со всем, что тут жило, пряталось, пело и размножалось. Десятка два оглушенных, полумертвых курсантов выползли ночью из раскрошенного, заваленного ломью, горящего сплошным огнем места, на котором сутки назад стоял древний русский бор, полный смоляных ароматов, муравьиных куч, грибов, папоротников, травы, белого мха...» [15, с. 619].

Таким образом, в произведениях В. Астафьева (за исключением «Стародуба») этапы взаимоотношений человека и природы раскрываются в логической последовательности: от восприятия природы как *дома* и жизни в гармонии с космосом в первой книге «Последнего поклона» и «Оде русскому огороду» к *мотиву разрушения дома* в «Царь-рыбе» до резкого противопоставления космоса природы хаосу государства. При этом социальное и техногенное развитие цивилизации сделало недостижимым возвращение к изначальной гармонии.

В прозе В. Козько *дом* наделен во многом теми же функциями, что и в творчестве В. Астафьева, однако мотивы, отражающие взаимодействие человека и природы, представлены в комплексе, а не воплощаются поэтапно.

Пожалуй, с наибольшей остротой экологическая проблематика раскрыта белорусским писателем в романе «Неруш». В центре внимания – жизнь полесской деревни Княжбор до осушения находившегося рядом с ней болота и после его осушения. Жители деревни сродни-

лись с окружающей их природой, воспринимали ее как неизменную данность и не представляли иной жизни: «Яны прывыклі глядзець на гэтае сваё балота, на сваю зямлю, як на нешта нязменнае. Усё магло, куды хочаш, павярнуцца, перакруціцца, перавярнуцца ўверх дном – і час, і надвор’е, і людзі, але толькі не іх зямля, тое, што іх акружала, і гараджанамі было названа прыродаю. Яны ж былі самі часткаю гэтай прыроды, хаця, пэўна, і не ўсведамлялі гэтага... » [79, с. 55]. Очевидно: полесская природа была *домом* для княжборцев, наделялась в их глазах всеми признаками *дома*: постоянством, безопасностью, ощущением своего пространства.

В короткие сроки все это было разрушено. Разрушено, конечно, не Матвеем Ровдой: он просто исполнитель. Здесь, как и в произведениях В. Астафьева, налицо противопоставление «естественной» жизни и государственной системы (*антидома*), воплотившейся в образе Шахрая и других чиновников, ни перед чем не останавливающихся на пути по карьерной лестнице. Последствия мелиорации проявились сразу же после осушения болота: исчезла вода в колодцах, засохла дубрава, участились заморозки на огородах и полях колхоза. Со всей очевидностью драматизм сложившейся ситуации В. Козько изображает на последних страницах романа, где приводится детальное описание разразившейся над Княжбором пыльной бури: «Раўла бура, кругамі круцілі смерчы, і па крузе ў гэтых смерчах, бы вялі нейкі карагод, хадзілі людзі, хадзіў бусел. Хадзілі, натыкаліся на Мацвея, крычалі нешта нячутнае яму і злое, яраснае. І вецер выў і крычаў у вушы галасамі княжборцаў: – Быў лес... – Была вада... – І стала пекла» [79, с. 415]. Убегая от бури, Матвей находит спрятавшегося в борозде аиста и ощущает внутреннее единство с птицей. В этом видится желание человека «дальше жить в единстве с природой, не подрывать законы ее функционирования» [84, с. 272].

Так же, как и в «Царь-рыбе» В. Астафьева, в «Нерушы» экологическая проблематика перерастает в экзистенциальную. Боль писателя вызывает не только пострадавшее от мелиорации Полесье, но и человек, утративший связь с *домом*. Однако восстановление потерянной взаимосвязи, как и возвращение героя в *дом*, по В. Козько, возможно. Об этом свидетельствуют изменения, произошедшие в сознании Матвея Ровды, это подтверждает финал романа «Бунт незапатрабаванага праху»; хотя порой возможность возвращения может быть оплачена жизнью героя, как это произошло в повести «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел».

Тема чернобыльской катастрофы затрагивается писателем в рассказе «Сенакос у канцы красавіка», романе «Бунт незапатрабаванага праху», повести «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел». Авария на ЧАЭС явилась, по мысли многих белорусских писателей, апогеем хаоса, который вносит технократическое общество в жизнь природы.

Правда, следует отметить, что экологическая проблематика в названных произведениях не является центральной. Чернобыльская авария – вариант воплощения *мотива разрушения (утраты) дома*, который в творчестве В. Козько чаще всего приобретает функцию нравственного наказания человека за утрату связи с родными корнями, с *домом* во всех его аспектах.

Духовная зрелость героев также проявляется в их отношении к *дому*. Евмен Ярыга, Матвей Ровда, Германн Говар, Лазарь Каганович проходят нелегкий путь внутреннего становления, прежде чем получают право «людзьмі звацца». Их возвращение в *дом* – это и обретение гармонии с природой Полесья, умение понимать ее законы и подчиняться им, наконец, умение защищать *дом* даже ценой жизни. Не случайно, свое истинное имя Лазарь Каганович вспоминает только в момент гибели.

Несмотря на то, что в произведениях В. Козько природа предстает зачастую грубо «преобразованной» человеком, основной признак *дома* – статичность – все же остается незыблемым, в противном случае героям просто некуда было бы возвращаться. Задача писателя – заставить человека вовремя прекратить «преобразования», чтобы их последствия не оказались необратимыми, коренным образом не нарушили постоянства природы, так необходимого для жизни самого человека.

Итак, реализация *топоса дома* в экологическом аспекте в прозе В. Астафьева и В. Козько обусловлена желанием писателей показать, что природа никогда не была просто внешним фоном человеческого общества, а всегда выступала незаменимой основой жизни, которую может дать только *дом*.

Литература последней трети XX века, учитывая кризисное состояние природной среды, которое усугубляется со временем, уже не могла ограничиваться только поэтикой пейзажа: в литературе произошло определение и становление новых тем для диалога писателя с читателем. Цель этого диалога – подчеркнуть важность совместной эволюции природы и цивилизации, воспитать экологическое мышление, предупредить негативные последствия развития технократического общества.

Мотив разрушения дома, противопоставление космоса природы хаосу человеческого общества, остро звучащие в произведениях В. Астафьева и В. Козько, выполняют одновременно функции прогноза и предупреждения. Причем писатели предупреждают не только о вероятности экологического кризиса, но, прежде всего, о неизбежности кризиса экзистенциального, поскольку человек, утративший связь с природой, позволяющий себе бездушное отношение к собственному *дому*, ожесточается, превращается в потребителя, становится безразличным к бытию других людей и будущих поколений.

РАЗДЕЛ III

ТОПОС ДОРОГИ В ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО

3.1 Дорога как отражение жизненного пути героя

Изменение положения героя в пространственных и временных координатах связано с идеей странствия, пути. Семантику движения, перемещения, превращения реализует *топос дороги*. В этом смысле *топос дороги* противопоставлен *топосу дома* (стабильному, освоенному пространству) и тесно связан с категорией времени (*дом* – статика, *дорога* – динамика). В пространственно-временной структуре художественного произведения *топос дороги* выявляет представление автора о месте человека в мире. Он присутствует в различных жанрах фольклора, в памятниках литературы, живописи, музыки, становясь универсалией мировой культуры.

В прозе В. Астафьева и В. Козько *дорога* представляет собой *горизонтальное перемещение героя* (перемену его положения во внешнем мире и во времени) и *вертикальное перемещение героя* (совершаемое не самим героем в физическом смысле, а его душой, связанное с идеей развития или деградации личности).

Семантику *движения по горизонтали топос дороги* реализует на реальном и перцептуальном уровнях своей внутренней структуры. Реальный уровень *топоса дороги* подразумевает перемещение героя из одного локуса в другой в реальном пространстве (из Овсянки – в Игарку, из казармы – в Овсово, из Княжбора – в город и т.п.). Однако физическое движение героя из одной точки в другую, прежде всего, подчинено логике авторского замысла, идейной концепции произведения. Следовательно, для нас в большей степени важен перцептуальный уровень внутренней структуры топоса, где *дорога* приобретает обобщенное значение жизненного пути героя, его судьбы. По мнению Ю.Н. Кольцовой, «вещественная основа ассоциации, лежащей в основе понятия пути, расширяет его содержание. Вещественный путь, то есть физическая дорога или направление движения со всеми опасностями и поворотами, существует помимо воли человека, пускающегося в путь. Они оказываются заданными изначально. Так возникает вторая ассоциативная связь: путь – это судьба. Найти свой путь – значит понять свою судьбу. Иначе говоря, путь включает в себя не только представление о движении как о единственной форме жизни, но и предлагает некую модель этого движения, заданную человеку от рождения» [90, с. 79–80]. Таким образом, судьба предстает как некая мо-

дель жизни человека, заданная заранее, но неизвестная ему, а жизнь, жизненный путь – это реализация модели.

Жизненный путь человека предполагает его взаимодействие с природой обществом, культурными и религиозными традициями. Поэтому можем утверждать, что *топос дороги*, наделенный семантикой жизненного пути героя, актуализирует в прозе В. Астафьева и В. Козько (так же, как и *топос дома*) социальный, экологический и мифологический аспекты.

В творчестве обоих писателей главной целью жизненного пути героев становится поиск себя, своего места в мире, обретение внутренней гармонии в нелегких исторических условиях. Отметим, что для достижения этой цели в произведениях В. Астафьева и В. Козько используются разные модели движения героев, обусловленные мировоззренческими и ментальными особенностями писателей. Так, в прозе В. Астафьева *топос дороги*, реализуясь в социальном аспекте, воплощает доминирующую модель движения героя *из дома в мир*, в творчестве В. Козько – *из мира в дом*.

Для произведений В. Астафьева характерна заостренность социальной проблематики. Соответственно модель перемещения героя *из дома в мир* предполагает становление, взросление героя, освоение им нового жизненного пространства, реализацию в социуме. Этот путь неизбежно сопряжен с испытаниями, преодолевая которые, герой доказывает свою состоятельность. А.И. Разувалова отмечает: «Эффект, который в прозе В. Астафьева обычно порождает пребывание в лиминальном пространстве, – это эффект социализации, установление героем более прочных связей с миром и людьми» [135, с. 212]. *Из дома в мир* перемещается герой «Последнего поклона» Витя Потылицын, этот же путь проходят Аким («Царь-рыба»), Леонид Сошнин («Печальный детектив»), Лешка Шестаков, Коля Рындин, Ашот Васконян, лейтенант Щусь и др. («Прокляты и убиты»). В прозе В. Астафьева движение героя *из дома в мир* представлено двумя вариантами, связанными с бинарной оппозицией *дом – антидом*.

Поскольку перемещение героя *из дома в мир* в творчестве В. Астафьева подразумевает проверку на прочность нравственных и духовных ценностей, усвоенных в семье, герои многих (в особенности военных) произведений писателя попадают *из дома в антидом* (война, казарма), и только пройдя через эти испытания, – *в мир*. Этот путь проделывают герои повестей «Где-то гремит война», «Перевал», «Звездопад», «Пастух и пастушка», романа «Прокляты и убиты». Вариантом *антидома* в творчестве В. Астафьева может выступать чужое, враждебное герою пространство испытаний (поселок Игарка – для Вити Потылицына, детский дом – для героев «Крошки» и «По-

следнего поклона»), подтвердив свою духовную состоятельность в которм, герой попадает *в мир*.

Если у большинства героев В. Астафьева в прошлом была модель *дома-семьи*, давшая нравственную опору, то милицейское прошлое Леонида Сошнина можно охарактеризовать как пребывание в *антидоме* (криминальном мире, живущем по своим законам). Следовательно, в романе «Печальный детектив» представлен инвариантный двухэтапный путь героя *из антидома в дом* (осознание непреходящих духовных и семейных ценностей) *и из дома в мир*: «Он понимал, что надо как-то налаживать свою жизнь, разбираться в ней и, прежде чем вплотную засесть за письменный стол, по-новому, вдумчивей и шире, что ли, осмыслить все, что произошло и происходит с ним и вокруг него, научиться смотреть на людей и понимать их не так, как прежде, глазами зоркого и беспощадного опера, а человека иного предназначения» [13, с. 46].

В произведениях В. Астафьева нередко встречаются элементы временной ретроспекции (воспоминания героев о прошлом, о жизни в родном доме), а также ситуации возвращения героя в родные места (Вити Потылицына в третьей книге «Последнего поклона», героя-повествователя «Царь-рыбы»). Однако названные случаи не противоречат заявленной в нашем исследовании модели движения героя *из дома в мир*.

Отметим, что в ситуации воспоминаний о прошлом происходит только временное перемещение, не совпадающее с пространственным (герой возвращается во *внутренний дом*, пребывая или в *антидоме*, или в *мире*). Витя же Потылицын возвращается в Овсянку не навсегда, а чтобы отдать последний поклон родным местам и людям, которые его воспитали. Возвращение героя-повествователя «Царь-рыбы» в родные места также можно охарактеризовать как ситуативное, временное (как один из этапов движения героя *в мир*). При этом сам герой признает, что возвращение в прошлое (а именно оно связано с представлениями о *доме*) невозможно, поскольку: «переменилась моя родная Сибирь. Все течет, все изменяется – свидетельствует седая мудрость. Так было. Так есть. Так будет» [19, с. 510]. Таким образом, в том случае, когда герой хочет вернуться в свои воспоминания, во *внутренний дом*, то есть добиться временного перемещения, происходит только перемещение в пространстве.

Можно сделать вывод, что модель движения героя *из дома в мир* доминирует в произведениях В. Астафьева. Попытка возвращения героя в *дом* представлена или только пространственным, или только временным перемещением. Пространственные и временные координаты при этом не совпадают. Значит, возвращение героя в *дом*, с точ-

ки зрения писателя, невозможно, вероятно, и не является необходимым для героя, совершающего *путь в мир* и обретающего себя в *мире*.

В прозе В. Козько, напротив, прослеживается мысль о том, что уход из *дома*, потеря связи с *домом* чреват утратой нравственной опоры, духовных ценностей. Движение общества по пути технократии приводит к духовному опустошению, развязыванию кровопролитных войн, уничтожению человека человеком: «А які ж пасля такой вайны будзе ўратаваны чалавек, ці чалавек ён, калі пабачыў і паспытаў такое. Свет яго бацькоў і дзядоў быў вузкі, ён быў абмежаваны іх уласнаю хатай, аселяцаю, быў не даўжэйшы за шост, якім папіхалі яны свае лодкі-душагубкі, гонячы іх па рэках і азёрах. І ў неба падымаліся яны не вышэй вільчыка сваёй жа хаты ці дуба, які рос пры хаце, каб усцягнуць туды кола пад кубло буслам ці борць. Але гэты не надта шырокі, не надта глыбокі і высокі свет быў усё ж без трэшчын, паколатасці» [81, с. 46–47].

Преобладание модели движения героя *из мира в дом* непосредственным образом влияет на композицию произведений В. Козько. Отправной точкой сюжетного развития в них становится не рождение героя и не уход его из родительского дома, а состояние духовного опустошения, потери себя – этап, с которого начинается возвращение героя домой. Процесс становления, формирования личности, по В. Козько, – это процесс осознания своей связи с малой родиной, с национальной почвой, дающий человеку право называться человеком.

Модель движения героя *из мира в дом* в прозе В. Козько также представлена несколькими вариантами, обусловленными такими моделями *дома*, как *дом-семья* и *внутренний дом*. Так, в случае Кольки Летечки («Суд у Слабадзе») возможность физического возвращения в *дом* отсутствует по объективным причинам: дом и семья мальчика были уничтожены во время войны. Следовательно, *дорога из мира в дом* осмысливается здесь как *перемещение героя во внутренний дом*, обретение памяти о *доме*.

Евмен Ярыга («Цвіце на Палессі груша»), живущий в лесу отшельником, так же, как и Колька Летечка, перемещается во *внутренний дом* (вспоминает о родительском доме, о семейной жизни с Ольгой). Эти воспоминания дают ему возможность осознать совершенные ошибки, в результате чего герой получает надежду на обретение *дома*. Путь Евмена выглядит как *перемещение из враждебного мира во внутренний дом и последующее движение из внутреннего дома к дому реальному*.

Германна Говара («Бунт незапатрабаванага праху») в начале романа мы встречаем опустошенного прежней бездумной жизнью, приблизившегося к поворотному этапу своего развития, откуда начинается путь его возвращения домой: к своему прошлому, к истории

своего рождения, к обретению настоящего имени. Вехи жизненного пути героя, предшествующие этому моменту (уход из дома, учеба в ФЗУ, комсомольская стройка в Сибири, знакомство с Надей), подаются в ретроспективе, что позволяет определить художественное время в произведении как обратимое и дискретное. Однако перемещение героя во времени (воспоминания о прошлом) нельзя охарактеризовать как возвращение во *внутренний дом*. Тайну своего рождения Германн узнает, только вернувшись в дом приемных родителей. Лишь после этого герой осознает себя полноценной личностью, строит собственный дом и семейные отношения, руководствуясь принципами естественной жизни, в гармонии с природой и самим собой, на земле предков. Путь героя – *возвращение из мира в дом-семью*.

Как видим, в прозе В. Козько такое возвращение возможно. Более того, оно становится залогом жизни, дает надежду на возрождение земли (после войны, бездумной мелиорации, чернобыльской катастрофы), на духовное возрождение героев, воплощает идею национального возрождения. Это характерно для белорусской литературы XX века, когда «асаблівы сэнс набывае ідэя “забытага шляху”, вяртаньня на яго» [179, с. 71].

Отсутствие же дороги домой, невозможность вернуться в прошлое или неопределенность пути осмысливается как нравственное наказание героя, как экзистенциальная трагедия. Так, герой романа «Неруш» Матвей Ровда лишен этого пути в наказание за разрушение Княжбора, за соучастие в преступлении против основ жизни, веками складывающихся на Полесье: «...ён, Мацвей Роўда, не быў нават і пасажырам, хоць і прыйшоў на вакзал. А калі і быў, то пасажырам пезда, які яшчэ не сфарміравалі, пезда без раскладу... Не, пэўна няма горшай адзіноты, чымсьці адзінота сярод людзей, на вакзале, калі ты прыйшоў туды, каб выправіцца ў дарогу, і дарог мноства, але ніводнай тваёй. Твая разабрана, ён сам разабраў яе сваімі рукамі» [79, с. 105].

Реализуясь в социальном аспекте, *топос дороги* не только выражает семантику индивидуального пути героя, но и становится воплощением исторического пути народа. В прозе В. Астафьева и В. Козько этот путь определяется ключевыми историческими событиями XX века: массовые переселения крестьян в эпоху коллективизации, дороги войны, которыми вынужден был пройти советский народ. Примечательно, что в произведениях В. Астафьева время при этом (как и в случае описания судьбы отдельного героя) движется линейно: от прошлого к настоящему и будущему.

В творчестве В. Козько идея вечного возвращения, повторяемости, цикличности находит отражение и в изображении исторического пути народа: «Вялікая чыгуначная магістраль не ведала перадыху. Сталыпінскія чырвона-рудыя вагоны былі, як завязаць, запоўнены

спачатку журботнымі і рахманымі немцамі – ваеннапалоннымі, потым тья ж вагоны пайшлі з пераможцамі, чырвонаармейцамі... Вагоны, на першы погляд, заставаліся аднымі і тымі ж, а вось людзі былі новыя. Іх мянялі, перамешвалі і некуды выкідвалі, як старую калоду карт. Хутка пасля правозу пераможцаў сталыпінскія вагоны былі заселены цывільным людям, зняможаным і галодным... Яшчэ праз нейкі час гэтая плынь памянлася зноў і пайшла ў зваротны бок, нібы дзесьці на ўсю вялікую краіну, адну шостую частку сушы быў запушчаны гіганцкі канвеер, і ўсе праходзілі праз яго і туды, і сюды, праходзілі і вярталіся, мо каб пачаць зноў ды спачатку» [77, с. 143–144]. Идеальным результатом такого возвращения выступает возвращение в мифическое правремя, к жизни, «не испорченной» достижениями цивилизации. Эта идея прослеживается в романах «Хроніка дзетдомаўскага саду», «Неруш», «Бунт незапатрабаванага праху». В данном случае социальный и мифологический аспекты *топоса дороги* в прозе белорусского писателя неразрывно переплетаются.

Жизненный путь человека тесно взаимосвязан с жизнью природы, подчинен естественным законам существования. В прозе В. Астафьева и В. Козько *топос дороги*, актуализируя экологический аспект, соотносится с представлениями о природном и земледельческом циклах, о круговороте бытия, преемственности жизни. Идея цикличности, повторяемости в данном случае является общей для обоих писателей, поскольку именно цикличность здесь выступает залогом продолжения жизни, ее нормального развития.

Наиболее последовательно эта мысль прослеживается в произведениях В. Астафьева 1960-х – 1970-х гг., относящихся к «деревенской прозе» – «Последнем поклоне» и «Оде русскому огороду», – так как уклад крестьянской жизни, о котором в них повествуется, подчинен природному календарю. Особенно показательной в этом плане является первая книга «Последнего поклона», где отражены основные этапы крестьянской хозяйственной деятельности во все поры года: пахота, сев, выгон скотины на поля – весной; сбор ягод, косьба, жниво – летом; уборка урожая, квашение капусты – осенью; трудные месяцы в Сибири зимой. Кроме того, крестьянская жизнь в родных местах писателя обуславливалась центральной артерией Сибири – Енисеем. Ледоход, половодье, сезонная летняя и зимняя рыбная ловля находят отражение как в «Последнем поклоне», так и в «Царь-рыбе».

Ярким примером реализации *топоса дороги* в экологическом аспекте в творчестве В. Козько, на наш взгляд, выступает роман «Неруш», который в русскоязычном варианте имеет название «Колесом дорога»: «...здаецца, што пывуць да яго гэтыя хаткі, пывуць і далёкія, ацалелыя дзе-нідзе дубы, хістаецца неба, люляецца на ім сонца, і верыцца, што зямля сапраўды круглая, усё па крузе ідзе <...> Па-

чынаецца круг з зерня і пясчынкі, працягваецца коласам і чалавекам, смерцю і адраджэннем» [79, с. 52, 244]. Как видим, законы жизни природы В. Козько напрямую соотносит с законами человеческой жизни. По мысли писателя, человек, насильно внедряющийся в естественное движение природы, обрекает себя на гибель: в этом смысле символичен образ торфяной бури в финале романа. В «Нерушы» природа не столько мстит людям, сколько пытается вернуться «на круги своя», восстановить изначальное равновесие (как вода, блуждающая под землей после мелиорации, возвращается на прежнее место). Единственно правильным путем для героя романа Матвея Ровды также станет осознание своей вины и попытка возвращения к утраченной гармонии. Не случайно «колесо» в русскоязычном названии обладает одновременно и значением круга, и значением движения. Естественный, привычный круговорот природы и человеческого бытия нарушать нельзя, об этом свидетельствует заповедь «не рушь!», отраженная в белорусскоязычной заглавии романа.

Дорога как жизненный путь героя может актуализировать в прозе писателей и мифологический аспект. Очевидно, что в произведениях В. Козько он будет преобладать, поскольку *топос дороги* в целом воплощает в творчестве писателя идею цикличности, возвращения, характерную для мифологического сознания.

Так, реализуясь в мифологическом аспекте, *топос дороги* в прозе В. Козько соотносится с представлениями древних людей о том, что движение человека по своему жизненному пути не было равномерным. Здесь, на наш взгляд, целесообразно сослаться на работу А. ван Геннепа, который, привлекая обширный материал из жизни народов всего мира, обосновал теорию, предполагающую, что суть жизни (начиная от жизни индивида и кончая космическими явлениями) состоит в последовательной смене этапов – переходов из одного состояния в другое: «человек в своей жизни проходит некие этапы, и окончание одного этапа и начало другого образуют системы единого порядка. Таковыми являются: рождение, достижение социальной зрелости, брак, отцовство, повышение общественного положения, профессиональная специализация, смерть. И каждое из этих явлений сопровождается церемониями, у которых одна и та же цель: обеспечить человеку переход из одного определенного состояния в другое, в свою очередь столь же определенное» [52, с. 5].

В творчестве В. Козько самым ярким примером соответствия жизненного пути героя мифологическим взглядам на этот путь выступает роман «Бунт незапатрабаванага праху». В более ранних произведениях писателя представлен обширный пласт мифологической образности, позволяющий утверждать, что мифологический аспект *топосов дома* и *дороги* является определяющим. Роман «Бунт незапатра-

баванага праху» в этом смысле завершает переход В. Козько к мифологизму как к доминирующему типу сознания и, в то же время, основному приему, помогающему раскрыть идейную концепцию произведения.

В романе «Бунт незапатрабаванага праху» В. Козько апеллирует к наиболее архаичной мифологической схеме путешествия, которая предполагает факт необыкновенного рождения героя и ситуацию его чудесного спасения во время прохождения испытаний. Жизненный путь Германна Говара, представленный в романе ретроспективно, полностью укладывается в данную схему. Основные его этапы были детально исследованы в статье А.А. Василевич «Раман-міф В. Казько» [42]. Однако обратим внимание на тот факт, что чудесное спасение героя происходит трижды: в сам момент его рождения, во время комсомольской стройки в недрах тайги и во время возвращения с курорта, когда Германн и Надежда опаздывают на самолет, впоследствии потерпевший крушение.

По мысли древних славян, «человек “исчезал” на одном уровне и “вновь появлялся” уже на другом, уже в новом качестве; он “умирал” и “снова рождался” » [142, с. 82]. В знак того, что человек «родился заново», он должен был сменить буквально все – от одежды до имени. Эти представления нашли свое отражение в романе: Германн Говар на каждом новом этапе своей жизни предстает в новом качестве и под новым именем: «Ён скарыўся і ўлёг у працу, як заснуў. Да трыццаці пяці гадоў, пакуль яго чарговы жыццёвы круг не быў завершаны на гэты раз ці не апошнім пераўтварэннем. З Жорыка, Юрыка, Геркі – у Германна» [77, с. 53–54]. Отметим, что тема смены героем имени при переходе на новый жизненный этап уже звучала в повести «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел», где перед смертью свое настоящее имя обретает Янка Каганец, действующий до этого в произведении под прозвищем Лазаря Кагановича.

Ключевым этапом жизненного пути Германна становится этап возвращения домой, с которого, в сущности, и начинается обретение себя. Как мы уже указывали, данный этап во всех произведениях В. Козько выступает отправной точкой сюжетного движения. В романе «Бунт незапатрабаванага праху» символом перехода героя на новый этап жизни становится локус моста. Возвращаясь из архива, где нет сведений о его рождении, Германн останавливается на мосту, чтобы «хочь тут, на мосце, адчуць, пераканацца – ён быў. Быў мост, была рака» [77, с. 221]. В славянской мифологической традиции мост рассматривается как наиболее сложная часть пути, открывающая дорогу к новой жизни. Для Германна это переход от прежнего, неосознанного существования к обретению своего прошлого (и своего настоящего имени). Локус моста в более раннем творчестве писателя встречается

в повести «Цвіце на Палессі груша», также выступая символом «перерождения» героя, перехода на новый этап. Выйдя «з лесу на шлях, на апошні мосцік» [80, с. 244], Евмен Ярыга принимает решение отпустить карпа, дать ему возможность выполнить главное дело своей жизни – продолжить род. Надежда на обретение семьи на новом этапе появляется и у самого Евмена.

В контексте художественного творчества *топос дороги* может приобретать и онтологические черты. При этом ярко обнаруживает себя оппозиция жизнь – смерть. *Дорога* выступает как медиатор двух сфер, этого мира и «того». В фольклорно-мифологической традиции смерть понимается как переход на новый этап, переселение в иной мир, достичь которого можно, преодолев определенный длительный и нелегкий путь, *последний путь*.

В этом значении *топос дороги* актуализирует мифологический аспект не только в прозе В. Козько, но и в творчестве В. Астафьева. Чтобы уйти в *последний путь* должным образом, человеку необходимо подготовиться к этому заранее, «собраться в дорогу». В языческие времена существовал обряд «прощания» с окружающим миром: «Почувствовав приближение смерти, старик просил сыновей вывести его в поле и кланялся на все четыре стороны: “Мать сырая Земля, прости и прими! И ты, вольный свет-батюшка, прости, коли обидел...”» [142, с. 103]. С точки зрения христианской религии перед смертью следует совершить обряд соборования. О необходимости «сборов в дорогу» говорит Захарья Кольке Летечке: «...загадзя да яе рыхтавацца трэба. І па дому ўсё зрабіць – цябе няма, хто руку прыложыць, – і душу ад усяго лішняга, дробязнага аслабаниць, каб смела ёй у вочы глядзець. Дарога ой далёкая, і зборы не маленькія!» [80, с. 11], – здесь звучит не только мысль о важности очищения души перед смертью, но и о том, что надо привести свои земные дела в порядок, дабы не доставить лишних хлопот людям, оставшимся жить. В несколько гротескной форме этим занимается Ненене, героиня романа «Неруш», сама справляя по себе поминки, поскольку дорога на «тот» свет ей представляется более реальной, нежели переселение из старой хаты в новую квартиру городского типа.

Процесс перехода человека из мира живых в мир мертвых породил большое количество мифологических мотивов и образов. По мысли древних греков, чтобы переселиться в царство мертвых, души умерших должны были пересечь реку забвения Лету. Эти представления нашли свое отражение в идиоматических выражениях на тему смерти, где уход человека в мир иной получает значение «отплытия», к этим же представлениям апеллирует в своих произведениях и В. Астафьев: «А родители, Донат Аркадьевич и Татьяна Илларионовна, меж тем покинули сей беспокойный свет, один за другим отплыли

к тихим берегам лучшего мира» [15, с. 114]. В предыдущей главе мы уже отмечали, что образ Днепра в романе «Прокляты и убиты» может быть отождествлен с рекой смерти, переплыв которую, люди попадают в ад (или же гибнут в ее водах во время переправы).

В преданиях многих народов упомянут мост в языческий рай, пройти по которому могут только души добрых, мужественных и справедливых людей. По мнению ученых, такой мост был и у славян [142]. Теперь он называется Млечным Путем. Души праведников проходят по нему в вирий, а души грешников падают с него во мрак и холод нижнего мира. Если же человек совершил в жизни равное количество хороших и плохих поступков, преодолеть мост ему помогала проводница – лохматая черная собака.

В романе «Бунт незапатрабаванага праху» бывшего полицейского в *последний путь* также провожает собака: «Мо сабака адчуваў гэтае застылае ў паветры чаканне, жаданне хутчэй пазбавіцца клопату і правесці неправедную душу на той свет» [77, с. 65]. Символическая смерть верного пса именно в тот момент, когда траурное шествие встречается с «заградотрядом» бывших фронтовиков. Полицейский, на совести которого гибель односельчан, не достоин иметь проводящего. Хоронят его за оградой кладбища (как раньше хоронили самоубийц), видимо, в знак того, что свою душу он погубил еще при жизни.

В «Хроніцы дзетдомаўскага саду» возникает образ тоннеля, который уводит героя-автора в мир мертвых: «Мяне імкліва зацягвала ў той тунель, чыесьці ласкавыя, пшчотныя рукі заносілі мяне туды, ставілі на ногі і падпыхвалі. Я бачыў наперадзе дарогу, хаця дарогаю гэта назваць было цяжка, проста шмат блакітнага і сонечнага наперадзе, там, куды я мусіў ісці, а мо і плысці. Мае таварышы, што даўно памерлі ўжо, паказвалі мне, куды трэба рухацца» [81, с. 276–277]. Возвращение героя из этого сна-мифа объясняется тем, что путь через тоннель был проделан не вовремя, живой не должен находиться среди мертвых: «...нехта выпхнуў мяне адтуль, і я нават адчуў той штуршок, таму што атрымаў добрага высыптка» [81, с. 277].

В романе В. Козько «Бунт незапатрабаванага праху» *последний путь* приобретает оппозиционную по значению пару: *дорога из мира мертвых в мир живых*. Обратим внимание на факт чудесного рождения и спасения Германна. Славяне верили, что рождение, как и смерть, нарушает невидимую границу между мирами умерших и живых. Процесс появления на свет ребенка считался явлением, с одной стороны, глубоко сакральным, а с другой – нечистым и опасным. Поэтому и роды зачастую проходили вдали от человеческого жилья (у некоторых народов роженицы уходили в лес, славянские женщины рожали обычно в бане). Скрываясь от немцев в болоте, где он находит мертвую женщину с новорожденным младенцем, Гаврила приобщает-

ся к двум величайшим тайнам – смерти и рождения. Перегрызая пуповину, соединяющую умершую мать с живым ребенком, он физически ощущает границу между жизнью и смертью, понимает, что человек приходит в этот мир из небытия, через кровь, страдания и даже смерть.

Дорога из мира мертвых имеет в произведении и сугубо мифологический (фантастический) план: возвращение души матери с «того» света, чтобы спасти ребенка: «Вярнулася яе душа з шчаслівага раю, мо самім Богам бласлаўлёная на гэтае вяртанне, і перасцерагае яго, пракладвае, пратоптвае туды дарогу і яму» [77, с. 238]. Душа матери при этом воплощена в образе неизвестной птицы, которая «ахоўвае іх абодвух, ратуючы не толькі свайго сына, але і Гаўрылу, ратуючы ад самога сябе і “вечнага пекла ва ўласнай душы”» [42, с. 223–224].

Можно предположить, что в прозе В. Козько модель движения, идея пути тяготеет к дохристианским представлениям, не исключавшим возможности переселения душ, возвращения из потустороннего мира с целью перевоплощения. Перевоплотиться душа могла как в человеческом теле, так и в образе растения или животного. Идея возвращения после смерти находила выход в сказочных мотивах путешествия в «иное царство», легендах о мертвой и живой воде и т.п.

В произведениях В. Астафьева *топос дороги* не имеет семантики возвращения *из мира мертвых*. Видимо, это связано с тем, что путь героя в прозе писателя приближается к модели христианского пути, который не предполагает перевоплощения. Христианский путь – это неразрывная цепь препятствий, которую преодолевает библейский герой постоянно. Такой путь сопряжен со страданиями, лишениями, самоотречением, он ведет к духовному возвышению. То, что в дохристианском мифе проходит мимолетно, в христианском повествовании составляет главную тему.

Истоки подобного понимания пути обнаруживаются еще в Ветхом Завете: плавание семьи Ноя в ковчеге, сорокалетнее странствование евреев по пустыне – уже предстают как путь, как сплошное преодоление препятствий, мучение, ведущее к возвышению, недаром странствование заканчивается восхождением Моисея на Синай. В Новом Завете находит еще более полное воплощение идея пути как осознанного страдания, связанного с перемещением во враждебном физическом пространстве, обеспечивающее духовное возвышение. Можно сказать, что такой путь проделывают и герои В. Астафьева (Витя Потялицын, Леонид Сошнин, Лешка Шестаков, лейтенант Щусь и др.). Заметим, что этот путь связан не с идеей возвращения, а с последовательным преодолением жизненных препятствий, которые делают ге-

роя сильнее, мудрее, учат принимать решения и нести за них ответственность.

Таким образом, *топос дороги* как перемещение героя по горизонтали не только обозначает физическое движение, но и в широком смысле становится воплощением жизненного пути героя. В социальном аспекте данный топос выражен в творчестве В. Астафьева и В. Козько двумя противоположными моделями: *дорога из дома в мир* – у В. Астафьева, *дорога из мира в дом* – у В. Козько. На наш взгляд, выбор названных моделей связан с национально-ментальными особенностями писателей. Так, для белорусской ментальности основополагающей является центростремительная модель движения: к дому, к корням, к малой родине. Данная модель широко распространена во многих жанрах белорусского фольклора, имплицитно содержится в произведениях художественной литературы. Заметную роль в жизни русского этноса всегда играл процесс передвижения, расселения и освоения новых пространств. По мнению Н.В. Ковтун, «для России и русских состояние дороги – гносеологическое, отражающее национальную сущность. И бесконечность, и истина обретаются в России в вечном пребывании в пути» [87, с. 393]. Поэтому русская ментальность отдает предпочтение второму варианту пути: от центра (*дома*) к периферии. Неслучайно в произведениях В. Астафьева перемещение героев осуществляется по центробежной модели.

Актуализируя экологический аспект, *топос дороги* воплощает в творчестве писателей идею цикличности жизни природы и необходимости соотнесения человеческого пути с законами природного мира. Здесь принципиальных различий в функционировании *топоса дороги* в произведениях В. Астафьева и В. Козько не наблюдается: способы раскрытия экологической проблематики у русского и белорусского писателей общие.

Отметим, что мифологический аспект *топоса дороги* (как и *топоса дома*) очевидно преобладает в прозе В. Козько. Жизненный путь его героев напрямую соотносится с мифологическими представлениями об этапах человеческой жизни. Мифологизм в прозе писателя становится одним из основных приемов, помогающих раскрыть концепцию произведений. Общим для обоих писателей выступает представление о *дороге* как о *последнем пути*. Но заметим, что, описывая дорогу как *последний путь*, В. Астафьев апеллирует к традиционным в литературе античным, библейским сюжетам и образам, а В. Козько – преимущественно к национальной мифологии.

В целом *топос дороги* как воплощение жизненного пути человека в творчестве обоих писателей отличается многоплановостью: соединяет и разделяет «свое» и «чужое» пространство, обозначает переход из одного временного этапа жизни в другой (из детства в зрелость,

из мира жизни в мир смерти), отражает процесс формирования, становления, самореализации личности. На концептуальном уровне организации произведения как художественного целого *топос дороги* раскрывает экологическую, социальную, этическую проблематику.

3.2 Топос дороги как воплощение идеи эволюции либо деградации личности

В. Астафьев и В. Козько – современники, представители одного творческого поколения. Идеино-тематической основой их прозы стала реальность второй половины XX века, в связи с чем проблематика и поэтика произведений писателей имеют точки соприкосновения. Так, основная тема творческих исканий обоих прозаиков сопряжена с постановкой и решением актуальных вопросов нравственного состояния общества и отдельной личности. На концептуальном уровне своей внутренней структуры *топос дороги* приобретает значение *перемещения героя по вертикали* (воплощает идею духовной эволюции либо деградации личности) и способствует раскрытию нравственно-этической проблематики в произведениях писателей.

Отметим, что реализация *топоса дороги* в данном значении в прозе В. Астафьева и В. Козько при наличии общих черт приобретает в произведениях писателей и специфические отличия, которые объясняются разными подходами к эстетическому постижению окружающей действительности. В предыдущем параграфе мы говорили о том, что жизненный путь героев В. Астафьева представляет собой процесс социализации, поиска себя в *мире*, освоения новых пространств. Следовательно, духовная эволюция героев В. Астафьева связана с поиском моральных ориентиров во внешнем мире. Присущий творчеству В. Козько мифологизм обуславливает взаимосвязь *топоса дороги* с идеей вечного возвращения, которое становится залогом постижения гармонии и обретения духовных ценностей. Характерно, что поиск духовной гармонии герои В. Козько осуществляют, возвращаясь в свое прошлое, в свои воспоминания, углубляясь в себя. Таким образом, духовное восхождение героев В. Козько – это поиск моральной опоры в самих себе, в своем внутреннем мире.

Ученые, занимающиеся исследованием творчества В. Астафьева, отмечают, что взгляды писателя претерпевают эволюцию от одного периода его творчества к другому [55; 56]. В связи с этим духовные ориентиры, которые находят для себя герои его произведений, последовательно сменяют друг друга от этапа к этапу.

Так, первый период творчества В. Астафьева, по определению П.А. Гончарова, «пермский», или «уральский» [55, с. 14] – период литературного ученичества. В это время не только творчество начинаю-

щего писателя, но и вся официальная литература ощущают влияние насильно насаждаемых сверху идей богоборчества и атеизма. Последствия данного процесса прослеживаются в ранней повести В. Астафьева «Стародуб», где устои старообрядческого поселка изображены как дикие и противоестественные. Поведение старообрядцев, готовых лишить жизни чужого для них человека (изувеченного и обессилевшего мальчика) и оправдывающих себя законами предков, далеко от представлений о нравственности и гуманизме.

В то же время, вторая, завершающая часть «уральского» периода характеризуется осознанным отталкиванием В. Астафьева от «легал соцреализма» и определением круга основных тем и мотивов его творчества. В значимых оригинальных произведениях этого времени (повестях «Стародуб», «Звездопад», первых редакциях «Пастуха и пастушки») писатель поднимает проблему отсутствия у человека нравственных ориентиров, что неизбежно приводит к деградации личности, к духовному опустошению. Человек, лишенный нравственных ориентиров, не выдерживает испытаний, которые ему приходится преодолевать на жизненном пути.

Так, Михаил, герой повести «Звездопад», не смог противостоять обрушившейся на него реальности. Война, убедительные доводы матери Лиды, что все это у них «не ко времени», заставляют молодого человека отречься от своей любви, что, с точки зрения В. Астафьева, равноценно гибели. Поэтому на вопрос, обращенный к нему в финале повести «Что, убили кого?» [17, т. 2, с. 193], Михаил утвердительно отвечает: «Убили» [17, т. 2, с. 193], – имея в виду, прежде всего, себя, свою духовную опустошенность. Подобного разрешения любовной коллизии в русской военной повести второй половины XX века до В. Астафьева не наблюдалось.

Размышления о том, что война отнимает у человека нравственные ориентиры, приводит личность к деградации, нашли развитие в повести «Пастух и пастушка». Большое внимание в своих работах уделили этой повести такие современные исследователи, как Н.С. Цветова [174; 175; 176], Н.В. Ковтун [87]. Яркий пример растления человека на войне – образ старшины Мохнакова. Герой, имеющий семью, двоих детей, смелый и удачливый воин, постепенно утрачивает человеческий облик: пытается надругаться над хозяйкой дома, в котором разместился взвод, мародерствует, обирая убитых. Надо признать, что мотив духовной деградации человека на войне в последующих редакциях повести усиливается: в ранних вариантах отсутствует эпизод, где Мохнаков демонстрирует Костяеву кисет, набитый золотыми коронками. Гибель старшины Мохнакова, бросившегося с гранатой под танк, в этом ракурсе представляется не подвигом, а соз-

нательным актом самоубийства, поскольку герой давно тяготился внутренней опустошенностью.

Показательна в этом плане и смерть главного героя повести, Бориса Костяева. Даже внезапно вспыхнувшее во время войны любовное чувство не спасает его от душевного растрепания. Умирает герой не от полученного ранения: оно, по свидетельству санитарки, было легким. Смерть Бориса Костяева объясняется отсутствием стремления к жизни, отсутствием той внутренней опоры, которая помогла бы герою устоять. С точки зрения Н.В. Ковтун, фабульная логика повести «неумолимо свидетельствует об отступничестве, «усталости» человека «нести свою душу» в самоистребляющемся материальном мире» [87, с. 404].

Именно поэтому сцена погребения Бориса, когда сторож «спяну, спутав ноги с головой, вбил топором свое изделие в глиняные комки в головах покойного», а затем «постоял над могилкой, попробовал перекреститься, да забыл, откуда начинать класть крест, высморкался, вздохнул и поковылял в стрелочную будку» [18, т. 3, с. 93], представляет собой «приговор автора герою-отступнику» [87, с. 417].

Здесь следует обратить внимание на образ безымянного мужика, находящегося незадолго до смерти Костяева с ним в одном санитарном поезде. Ранение его, на первый взгляд, казалось несовместимым с жизнью. Однако проплывающие за окном поезда весенние пейзажи, вид непаханой, запущенной родной земли наполняют крестьянина мыслями о созидательном труде, возвращают его к жизни. Тем самым «автор-повествователь указывает на возможность обновления через приобщение к миру природы, крестьянскому труду» [87, с. 415–416].

Этапным произведением, наметившим переход В. Астафьева ко второму, «вологодскому» [55, с. 15], периоду творчества (отражающему связь с «деревенской прозой», мировоззрением почвенников), стала первая книга «Последнего поклона». Витя Потылицын не только перемещается *из дома в мир*, познавая окружающую действительность, но и совершает путь духовного становления, формирования, восхождения. Мальчик познает законы природы и жизнь деревенских людей, основанную на этих законах.

С первой книгой «Последнего поклона» перекликается в этом смысле «Ода русскому огороду», где мир природы, наблюдаемый ребенком, дает ему пищу для развития, позволяет почувствовать себя неотъемлемой частью этого мира и в результате осознать свою ответственность за незыблемость этой гармонии.

Знаковым произведением второго периода становится повествование в рассказах «Царь-рыба». В первой части повествования, где речь идет о жизни чушанских браконьеров, путь деградации героев представляется как путь преступления законов природы, приводящий не только к нарушению экологического равновесия, но и к самораз-

рушению личности. Можно заметить следующую закономерность: рассказы в первой части расположены по степени убывания в человеке человеческих качеств (возникает аналогия с «Мертвыми душами» Н.В. Гоголя). В каждом рассказе звучит не только мотив преступления, но и мотив наказания. Возмездие настигает браконьеров как со стороны официальных властей, так и со стороны высших сил и самой природы. Причем наказание соответствует размеру совершенного преступления. Если в случае с Дамкой его попытка продать нелегальный улов рыбнадзору выглядит фарсом, то Командор за свое потребительское отношение к природе расплачивается жизнью любимой дочери, Игнатич сам находится на краю гибели.

Отметим, что путь Акима, главного героя второй части повествования, – это не столько путь обретения гармонии с природой (подобный образ жизни Аким усвоил еще в раннем детстве, на Боганиде), сколько путь постоянных испытаний на устойчивость данных нравственных основ. «Царь-рыбу» можно назвать произведением переходного характера, поскольку здесь наблюдается усиление функции символических образов (неба, солнца, Енисея, рыбы) за счет ассоциирования их с мифологией, с фольклором, христианской культурой. Кроме того, философской основой мировоззрения писателя наряду с пантеистическими представлениями все более оказываются христианские идеи греха, жертвы, искупления. Таким образом, «Царь-рыба» выступает своего рода «мостиком» к третьему, «красноярскому» [55, с. 16], периоду творчества В. Астафьева, где происходит завершение эволюции взглядов писателя от пантеизма к христианскому мировосприятию.

Литература 1970-х – 1980-х гг. разрабатывает темы кризиса нравственности, ее тональность приобретает «мрачные» свойства (Ч. Айтматов, В. Распутин, А. Рыбаков и др.). Эти умонастроения находят отражение и в романе В. Астафьева «Печальный детектив». Проблема утраты нравственных ориентиров в современном писателю обществе связывается с упадком духовности, разложением основ семьи, с отсутствием стремления к постижению вечных истин, высшей правды о мире и о человеке в этом мире. По мнению героя романа Леонида Сошнина, только на пути к высшей правде и справедливости «человек создает, не может не создать ту правду, которая станет его лестницей, его путеводной звездой к высшему свету и созидающему разуму» [13, с. 34].

Путь к правде и справедливости, праведный путь в христианской религиозной традиции понимается как тернистый путь страданий во имя постижения вечных истин, обусловленный необходимостью спасения души. Роман В. Астафьева «Прокляты и убиты» называют первым романом о войне, написанным с христианских позиций. В романе, свидетельствующем о завершении духовной и мировоззренче-

ской эволюции автора, утверждается мысль о том, что путь спасения каждого человека и всего советского общества в целом – это дорога к Богу. Размышляя об эволюции мировоззрения писателя, Н.В. Ковтун заметила: «Автор двигается от резкого осуждения закрытой, косной религии староверов в канонической версии повести “Стародуб” до глубокого уважения стойкости, преданности своей вере, которую демонстрируют сокровенные герои итогового романа “Прокляты и убиты”» [88, с. 353].

Герои романа, молодые ребята, воспитанные в условиях атеизма и культа личности, к Богу обращаются перед лицом смерти, испытывая страх, боль и страдания: «– Они что, и на фронте будут молиться? – будто не слыша Яшкина, пошел в наступление комиссар. – Если успеют, – валяя горячую картошку во рту, не унимался Володя Яшкин, – непременно взмолятся. Там раненые Боженьку да маменьку кличут. Но не политрука. И мертвенькие сплошь с крестиками лежат. Перед сражением в партию запишутся, в сраженье же крестик надевают...» [15, с. 241].

Прямому, праведному пути противопоставлен в романе «кривой путь», которым идут уже не отдельные люди, а вся государственная система, повергнувшая общество в пучину мировой войны и атеизма: «...многие в миру Дьявола в себя запустили, до безверья дойдя, сами себе подписали приговор на вечные муки, и вот глядите, чем это кончилось, иначе и не могло кончиться, – страшной казармой, озверением, – нынче он вот, Коля Рындин, и пытается вспоминать, Бога просить о милости к служивым, но Тот не допускает его молитву до высоты небесной» [15, с. 133–134].

Таким образом, движение героев по вертикали в прозе В. Астафьева связано с их стремлением к нравственным идеалам, в качестве которых выступает жизнь в гармонии с природой (второй период творчества писателя) и жизнь, основанная на христианских законах, дорога к Богу (третий период). Эволюция прозаика от богоборческих мотивов к пантеизму и деизму отражает мечту В. Астафьева о «лучшем человеке» и представляется нам весьма закономерной, тем более, что переход к христианскому мировосприятию не предполагает отказа от идеи жизни в гармонии с природой. Напротив, законы природы – лучшее подтверждение высшего божественного замысла. Не случайно, мудрая размеренность природы противопоставлена в произведениях В. Астафьева хаосу человеческой жизни.

На наш взгляд, комплекс идей, поэтапно воплощенный в прозе В. Астафьева и связанный с *топосом дороги*, отражающим духовное развитие личности, перекликается с идеями русского религиозно-философского космизма (в частности, с тем относительно самостоятельным течением в русском космизме, которое связано с философией

всеединства В.С. Соловьева [146]). Ее характерная особенность – идея внутреннего единства человека, природы как основных элементов гармоничного космоса и божественного начала, порождающего и поддерживающего этот органический строй бытия.

Стремление к гармоничному объединению всех компонентов триады «человек–природа–Бог», прослеживающееся в прозе В. Астафьева, апеллирует также к учению П.А. Флоренского [166; 167], в котором присутствуют мотивы органического воссоединения духовности и технологической цивилизации, их становления в качестве определяющих факторов нового синтетического уровня человеческого бытия в космической цельности. В этом синтезе материалистическая тенденция социально-технического процесса соединяется с глубинной духовной традицией христианства, образуя основание «нового разума», соответствующего всесторонности и полноте вселенского разума. Как видим, идеи духовного развития человека, представленные в творчестве В. Астафьева, продолжают русские культурно-философские традиции XX века и выводят проблематику произведений писателя из пределов социального в плоскость философского.

Топос дороги, воплощающий идею нравственного восхождения или деградации личности, обусловил появление в прозе В. Козько двух ключевых мотивов, соотносящихся с библейскими: мотива суда и мотива утраченного рая. Оба эти мотива свидетельствуют о напряженной внутренней работе героев произведений В. Козько, которые пытаются, прежде всего, обрести и понять себя.

Названные мотивы представлены в творчестве В. Козько поэтапно. Так, в первый период творчества писателя, к которому относятся его русскоязычные произведения, раскрытие проблемы духовной эволюции либо деградации личности неизменно сопровождается мотивом суда. В частности, в повести «Високосный год» мотив суда обусловлен возвращением героя-повествователя в свое военное детство и совершением суда над собой ребенком.

Несмотря на то, что присутствие данного мотива в произведении заставляет нас апеллировать к библейской тематике, в повести наблюдаются очевидные отступления от библейских канонов. Детскому восприятию свойственна созерцательность, определенная алогичность, иррациональность. В то время как в доме остаются убитая мама и маленькая сестричка, герой повести, трехлетний Дима, начинает кататься со снежной горки, вместо того, чтобы звать на помощь. Герой-повествователь с позиции взрослого жестоко и бескомпромиссно судит себя ребенка, опровергая один из постулатов христианской этики о безгрешности детства. Трудно обвинять трехлетнего мальчика в смерти сестрички, однако повзрослевший герой выбирает полный

страданий путь возвращения в прошлое, ибо без этого возвращения ему не постичь всей правды о себе, не стать цельной личностью.

Моральный суд героя над самим собой в финале повести приобретает черты фантазмагии, в чем вновь проявляется отступление от библейской образности. Диме привиделось кладбище, на котором оживают жертвы войны. Поднимается из могилы и мама Димы, которая снимает с его совести груз вины и указывает на истинных виновников трагедии – взрослых людей. Такое легкое решение целого комплекса этических проблем может показаться довольно поспешным, в какой-то степени даже искусственным. Однако нам подобный финал произведения не представляется «сделанным», поскольку вся логика духовного движения героя говорит о том, что, совершив нелегкое «возвращение» в свое военное прошлое, взвалив на себя груз, в сущности, чужой вины, он тем самым заслужил искупление.

Продолжение темы морального суда героя над собой, обусловленного воспоминаниями о военном прошлом, наблюдается в еще одном русскоязычном произведении В. Козько – «Повести о бесприютной любви». Вновь библейский мотив наполняется фантазмагорическими образами, преследующими Андрея Разорку во время приступов «невроста» и представляющими собой трансформацию воспоминаний героя о периоде его пребывания в немецком концлагере. Комплекс вины Андрея связан с образом заключенного, у которого он забрал кусочек хлеба в обмен на губную гармошку. Путь духовного восхождения Андрея так же, как и путь Димы, связан с мучительным возвращением в прошлое и жестоким моральным судом над самим собой.

В качестве варианта духовного возрождения героя, свидетельства искупления вины в данной повести выступает «бесприютная любовь», чувство, связавшее Андрея и Тамару, девочку из детприемника. И хотя героям предстоит долгая, если не вечная разлука, сама возможность такого чувства говорит об их способности, пусть ненадолго, вырваться из плена прошлого, компенсировать другому человеку недостаток тепла и душевной близости.

Топос дороги обуславливает присутствие мотива суда и в первой белорусскоязычной повести В. Козько «Суд у Слабадзе», где данный мотив претерпевает определенную трансформацию. *Перемещение по вертикали* для Кольки Летечки также связано с возвращением в военное прошлое, с обретением памяти о нем. Однако моральный суд героя в данном случае обращен не на себя. Мальчик совершает путешествие в свои страшные воспоминания для того, чтобы сказать на суде одно слово «Было!», вынести свой приговор преступлениям фашизма, обрести себя. К этой цели герой идет неосознанно, как бы ведомый высшей силой: «Была над ім у тую хвіліну вышэйшая сіла і гучаў яе голас: застацца, выседзець, прайсці праз усё дарэшты – доб-

рае, мяззотнае, але пакратаць сваімі рукамі, пачуць усё сваімі вушамі» [80, с. 105]. Дорога Летечки в суд – своего рода путь на Голгофу. Ценой своей жизни герой должен оправдать живых перед мертвыми: «Невялікая дарога ад дзетдома да гэтага месца. Ды яму яна амаль што ўжо не пад сілу. Але ён усё роўна двойчы на дзень ідзе і ідзе... Вялікая справа яму даручана. Кім? А ён і сам не ведае – кім: Бацькам, маці ці тымі забітымі, рускімі, беларусамі, яўрэямі, яго равеснікамі, дзецямі, якіх спалілі, расстралялі, закапалі жывымі ў зямлі, утапілі ў калодзежах... Ім ён павінен панесці з гэтага свету праўду аб жывых, як жывыя разлічваюцца за іх пакуты і смерць» [80, с. 143–144].

Движение по вертикали в этой повести В. Козько представлено бинарной оппозицией «восхождение–деградация». В Библии не раз упоминается о необходимости избегать «кривого пути», ибо сказал Господь: «Я буду судить вас, дом Израилев, каждого по пути его...» (Иезекииль XVIII, 30). В названной повести происходит суд над бывшими полицейскими, во время войны вступившими на путь предательства и убийства: «...няма і не можа быць указальнікаў на шляху здрады. Ды як жа ўсё-ткі яно адбываецца-вяршыцца, як прыходзяць да яе, што за кривулістая такая дарога вядзе да яе?» [80, с. 157]. Картина суда помимо реального плана имеет еще и библейский подтекст. Этическая проблематика повести решается с двух позиций – ветхозаветной и евангельской. Ветхозаветную позицию адекватного наказания («вока за вока, зуб за зуб») отстаивает Захарья, которому недостаточно официального приговора суда. За смерть своих детей он хочет заплатить сам. Согласно евангельской позиции Летечки, необходимо не суровое наказание, а искупление вины. По Евангелию, одна из главных характеристик Страшного Суда заключается в том, что «мертвые будут судить живых». Вынося приговор бывшим пособникам фашизма, ныне живущие искупают свою вину перед жертвами войны. О том, что люди помнят убитых, про состоявшийся суд и хочет отнести весть предкам Летечка.

В повести «Суд у Слабазе» помимо библейских реминисценций присутствует и мифологическая образность, обусловленная болезненным состоянием полусна-полубреда, в которое впадает герой, искалеченный пребыванием в фашистском «киндерхайме». Однако непосредственно с мотивом суда эта образность не связана. В этом смысле отступления от библейских канонов здесь не прослеживаются.

В ряде последующих произведений В. Козько с *топосом дороги* сопряжен мотив утраченного рая. В качестве переходного этапа можно рассматривать повесть «Цвіце на Палессі груша». Заповедным уголком Беларуси, который отождествляется с образом библейского Эдема (земного рая, где человек живет в гармонии с природой), выступает в повести Гомельское Полесье. Сквозь сложный метафориче-

ский строй произведения с наибольшей яркостью проступают два образа-символа: груши и карпа. Главный герой повести Евмен Ярыга, хоть и вступает в единоборство с рыбой, не решается преступить законы природы, законы преемственности жизни, не становится на путь деградации. Евмен отпускает готовящегося к нересту карпа на волю, возвращаясь тем самым к единственно правильному состоянию – жизни в гармонии с природой. За этим поступком следует духовное возрождение героя, обретение им надежды на будущее.

Преступление человеком природных и нравственных законов происходит в романе «Неруш», где представлены все сюжетные этапы ветхозаветного мифа: жизнь в Эдеме, искушение, совершение греха, наказание. Главный герой романа, Матвей Ровда, поддается «искушению» – надежде получить хлеб с болотистых полесских земель. В этом ракурсе проводимые им мелиорационные работы могут рассматриваться как «совершение греха», за которым последовало наказание – засуха и страшная торфяная буря.

Отметим, что в романе имеет место мотив, характерный для первого этапа творчества писателя, – мотив морального суда героя над самим собой. Этот мотив реализуется через мифологические образы Голоски, Железного человека – хранителей Княжбора, перед которыми испытывает вину Матвей.

Может показаться, что *движение* героя *по вертикали* представлено в романе как путь деградации личности. Однако отличительная особенность произведений В. Козько заключается в том, что этап наказания в «мифе об утраченном рае» не является последним. Писатель не исключает для своих героев возможности нравственного возрождения. За этапом наказания следует этап осознания вины (звучит мотив самоосуждения героя), после чего начинается путь духовного восхождения героя, его возвращение к утраченным ценностям, что ассоциируется с канонами другого мифа – о возвращении «блудного сына».

Мотив утраченного рая звучит и в романе В. Козько «Хроніка дзетдомаўскага саду», где создается метафорический образ сада, уничтожаемого и возрождающегося вновь. На первый план здесь выступают не этапы грехопадения, характерные для библейской истории, а попытка вернуться в прошлое, которое для героя-повествователя ассоциируется с детдомовским садом, а для зубра Сновдалы представляет собой возвращение в мифологическое прошлое, время первопричин и первопредков. С точки зрения В. Козько, только возвращаясь к корням, к истокам, человек обретает нравственные ориентиры, получает возможность духовного развития.

В повести «Выратуй і памілуй нас, чорны бусел» мотив утраченного рая раскрывается в легенде о черном аисте, которую рассказывает своей внучке столетняя бабушка. История аиста, который во

время земного рая научился летать, оторвался от земли, но не достиг неба, перекликается с трагическим выбором человечества, создавшего технократическую цивилизацию. Путь духовного восхождения Лазаря Кагановича – путь к осознанию своей ответственности за сохранение окружающей природы: только возвращаясь в свой изначальный дом, защищая его даже ценой жизни, человек получает право называться человеком, обрести имя.

Духовные искания главного героя романа «Бунт незапатрабава-нага праху» Германна Говара также завершаются возвращением к истокам. Путь Германна, покинувшего родительский дом (утратившего рай), духовно опустошившегося в «цивилизованном» обществе и вернувшегося к родным корням, чтобы обрести себя, – аллегория пути всего белорусского народа, которому необходимо обрести себя через познание своих истоков, своей истории, путем возвращения в прошлое.

Таким образом, *топос дороги* как *перемещение* героев по вертикали обусловил появление в прозе В. Козько мотива суда и мотива утраченного рая. Однако в произведениях писателя наблюдаются отступления от библейских канонов. В ранних русскоязычных повестях герой сам совершает суд над своим прошлым, что дает ему надежду на искупление вины. Этап наказания в произведениях, основанных на мифе об утраченном рае, не является последним. В. Козько не исключает возможности возвращения к утраченной гармонии. Именно возвращение к прежним духовным ценностям и становится завершающим этапом нравственного восхождения героя. Кроме того, наряду с библейскими реминисценциями в произведениях В. Козько представлен обширный пласт мифологической образности, которая заполняет фабульную канву библейских историй.

Итак, являясь одним из главных элементов пространственно-временной структуры произведений В. Астафьева и В. Козько, *топос дороги* не только определяет представления писателей о месте человека в мире, но и воплощает идею нравственной эволюции либо деградации личности. В прозе В. Астафьева и В. Козько представлены две исторически одновременно созданные концепции нравственного состояния мира и человека в нем. Оба прозаика тяжело переживают кризис духовности, девальвацию нравственных ценностей, характерные для современного им общества. Писатели пробуют найти выход из этой ситуации, их сближает переживание за моральный облик современника. *Топос дороги*, функционирующий в произведениях В. Астафьева и В. Козько, воплощает путь духовного развития, путь спасения, который предлагают писатели в своем творчестве.

Можно утверждать, что *топос дороги* в данном значении отражает эволюцию образа главного героя в прозе писателей. Так, в ран-

них произведениях В. Астафьева и В. Козько преобладает автобиографический герой, повторяющий основные этапы жизни прозаиков («Крошка», «Перевал», «Где-то гремит война» и др.; «Високосный год», «Повесть о бесприютной любви»). Думается, что именно автобиографический характер ранних произведений помог В. Астафьеву и В. Козько преодолеть схематизм канонов соцреализма и в 1960-е – 1980-е гг. вступить в диалог с «деревенской прозой». В этот период в творчестве обоих писателей остро встает вопрос о сущности национального характера, его духовной, нравственной основе.

В «Последнем поклоне», «Царь-рыбе» В. Астафьева воплощением русского национального характера (а точнее, его противоречивости, двойственности) становятся образы сибиряков. Сибирская деревня, занятая преимущественно таежным промыслом, представлена как крестьянами-земледельцами (дед Илья), «естественными людьми» (Аким), так и браконьерами, спецпереселенцами, людьми, ищущими легких денег (отец Вити Потылицына, дед Павел, дядя Левонтий). Размышления о двойственности, неоднозначности русского национального характера нашли продолжение в «Печальном детективе», где с образами преступников соседствует образ пожилой женщины, жалящей своих насильников.

Национальный характер белоруса В. Козько стремится постичь через своих героев-полешуков, живущих в тесной связи с родной «почвой», ощущающих личную ответственность за землю отцов. Эта связь проверяется на прочность искушениями городской цивилизации («Цвіце на Палессі груша», «Неруш»). Однако ключевым для героев В. Козько становится не «отступничество», а осознания вины и попытка найти путь исправления (возвращения).

«Сакральными» героями поздних произведений В. Астафьева становятся те, кому удалось, пройдя по пути испытаний, приблизиться к постижению истины (Леонид Сошнин), совершить духовное восхождение (герои романа «Прокляты и убиты»), в противном случае, герой, не отыскавший духовной опоры, идет по пути деградации. Тем самым «сглаживаются» противоречия второго периода.

В произведениях В. Козько, созданных на рубеже XX–XXI веков, герои, совершившие «грехопадение» и осознавшие свою вину, как бы участвуют в акте космогонии: писатель возвращает их в мифологизированное «правремя» («Бунт незапатрабаванага праху», «Прахожы»), то есть «лучшие» герои В. Козько реализуются не в контексте будущего, а в контексте прошлого.

Следовательно, эстетические системы обоих прозаиков на этапе становления преодолевают каноны соцреалистического метода, в 1960-е – 1980-е гг. отражают мировоззренческие позиции почвенников («деревенской прозы»). С конца 1980-х гг. писатели работают в

русле разных литературных направлений. Творчество В. Астафьева прочно усваивает и обогащает парадигму классического реалистического искусства, а художественный метод В. Козько испытывает на себе влияние характерных для этого времени модернистских тенденций, которые предполагают разрыв причинно-следственных связей и неомифологическое моделирование художественной реальности.

3.3 Топос дороги и категория художественного времени

Топосы дома и дороги являются основными структурными элементами пространственно-временной организации художественного мира в прозе В. Астафьева и В. Козько. В главе, посвященной анализу *топоса дома* в произведениях писателей, мы говорили о том, что *дом* – скорее пространственная, нежели временная категория, поскольку основными признаками *дома* выступают статичность, неизменность, постоянство. Следовательно, категорию времени в художественном мире писателей воплощает *топос дороги*, так как именно он наделен семантикой изменения, движения, перемещения.

Типы и формы художественного времени в прозе В. Астафьева и В. Козько связаны, прежде всего, с *топосом дороги* в значении жизненного пути человека (*движения по горизонтали*). Так, жизненный путь героя в творчестве В. Астафьева подчинен доминирующей модели движения героя *из дома в мир*. Время в произведениях писателя (при наличии ретроспективных элементов) развивается поступательно от прошлого к настоящему и будущему. Такое время можно охарактеризовать как линейное.

Топос дороги, подчиняясь линейному времени, обуславливает сюжетное движение в произведениях В. Астафьева. Все сюжетные схемы, представленные в прозе писателя, на наш взгляд, являются инвариантами общего типа сюжета – сюжета становления. Сюжет становления появился в литературе в эпоху художественной модальности и представляет собой трехчастную модель «ситуация–становление–открытый финал». Исходной ситуацией становится в произведениях В. Астафьева уход героя из *дома* (с которым ассоциируется прошлое), после чего начинается процесс становления героя, социализации, поиска себя *в мире* (происходящий в настоящем). Практически все центральные произведения В. Астафьева имеют открытый финал, соотносимый с будущим героя после того, как тот прошел этап испытаний и становления (вернувшийся с войны Витя Потылицын, пришедший к пониманию семейных основ Леонид Сошнин, прошедшие через «плацдарм» герои романа «Прокляты и убиты» и др.).

В творчестве В. Козько жизненный путь героя соответствует модели движения *из мира в дом*, где отправной точкой сюжетного развития становится этап, с которого начинается возвращение героя к родным корням. В связи с этим художественное время в произведениях В. Козько можно определить как циклическое, воплощающее идею вечного возвращения, апеллирующее к мифологическому сознанию.

Соответственно многообразие сюжетных схем в прозе белорусского писателя подчинено общему циклическому типу сюжета. Циклический сюжет имеет глубокие мифологические корни, характерен для многих жанров фольклора и литературы. Все его варианты представлены трехчастной структурой: первое звено обычно предполагает отправку в чужой мир или потерю; второе звено связано с пребыванием персонажа в чужом для него мире и / или прохождением через смерть, поиск; третье звено – возврат, восхождение, обретение. В творчестве В. Козько первый этап, потеря (обычно потеря *дома*), представлен в ретроспективе и соотнесен с прошлым. Движение сюжета начинается, как мы отмечали, со второго этапа пребывания героя в чужом мире, поиска себя, своего прошлого (происходит в настоящем времени). Третий этап связан с возвращением в прошлое, которое герой обретает вместе с *домом* (будущее = прошлое).

Абсолютное большинство произведений В. Козько не содержит, в отличие от произведений В. Астафьева, открытого финала потому, что возвращение в прошлое часто становится попыткой вернуться в правремя, то есть в ситуацию «отсутствия» времени (герои возвращаются в *дом*, а *дом* в представлении писателя категория вневременная, аккумулирующая значение вечности). Это особенно характерно для героев с мифологическим сознанием (а таких у В. Козько большинство), так как «в восприятии мифологическим сознанием времени присутствует страх перед изменениями (или нежелание изменений), перед течением времени, поэтому носитель данного типа сознания стремится к “остановке” времени или к воспроизведению своими действиями мифического акта» [35, с. 21].

Несмотря на то, что в произведениях В. Астафьева и В. Козько представлены разные типы художественного времени, соотносящиеся с моделями движения героев по своему жизненному пути и обуславливающие различные типы сюжетных схем, в целом категория времени в прозе писателей имеет общие признаки. В частности, художественное время в творчестве В. Астафьева и В. Козько характеризуется дискретностью и обратимостью. Линейное течение времени в прозе В. Астафьева не исключает наличия ретроспективных моментов, связанных с воспоминаниями героев о своем прошлом (о *доме*). В прошлом для героев В. Козько остается не только *дом*, но и этап потери *дома*, следовательно, весь отрезок их жизненного пути вплоть до эта-

па, с которого начинается возвращение, представлен в произведениях белорусского автора ретроспективно.

Можно сделать вывод, что преобладающим модусом художественного времени в прозе В. Астафьева становится модус настоящего времени, так как именно события, происходящие в настоящем героя, составляют основу повествования. В творчестве В. Козько доминирует модус прошедшего времени, поскольку герои вспоминают о прошлом, пытаются обрести свое прошлое и в нем самих себя (Колька Летечка, герой-повествователь романа «Хроніка дзетдомаўскага саду», Германн Говар и др.), а основой повествования выступает процесс возвращения героя в прошлое.

Кроме того, *топос дороги*, наделенный значением *перемещения по горизонтали*, определяет и формы художественного времени, представленные в произведениях В. Астафьева и В. Козько. Так, *дорога* как жизненный путь героя обуславливает присутствие биографического времени в прозе писателей, отражающего переход героя от детства к юности, от юности к зрелости, от зрелости к старости.

Реализуясь в социальном аспекте, *топос дороги* не только воплощает индивидуальный путь личности, но и соотносится с историческим путем народа. Следовательно, в творчестве В. Астафьева и В. Козько отражено историческое время, раскрывающее знаковые события в жизни общества. Таковыми в прозе писателей выступают коллективизация, Великая Отечественная война, послевоенная действительность, мелиорация Полесья, авария на ЧАЭС.

Актуализируя экологический аспект, *топос дороги* обуславливает наличие в произведениях В. Астафьева и В. Козько календарного времени, отражающего смену времен года, которой подчинена сельскохозяйственная деятельность крестьян. Эта форма времени особенно ярко представлена в повестях В. Астафьева «Последний поклон» и «Ода русскому огороду», в романе В. Козько «Неруш».

Итак, в творчестве писателей-современников В. Астафьева и В. Козько складываются определенные образы времени как личного, так и исторического. Специфика этих образов объясняется спецификой функционирования *топоса дороги* в произведениях русского и белорусского прозаиков. В художественной модели мира, представленной в прозе В. Астафьева, время отражает поступательное развитие как жизни отдельного человека, так и истории в целом. Каждый следующий этап осмысливается как новый, обусловленный логикой причинно-следственных связей. Художественная модель мира В. Козько тяготеет к синкретизму, к мифологическому мировосприятию, а с конца 80-х годов XX века испытывает влияние модернистской эстетики. Характерными чертами художественного времени в его произведениях являются цикличность, повторяемость. Эта повторяе-

мость определяет, по В. Козько, не только личную жизнь человека, но и развитие истории.

Таким образом, анализ *топоса дороги* в прозе В. Астафьева и В. Козько позволяет не только выделить ключевые модели движения, но и охарактеризовать основные типы и формы художественного времени, представленные в произведениях писателей. Описание временных координат помогает определить специфику, конституирующие признаки художественных моделей мира в творчестве русского и белорусского авторов, выявить их представления о времени и человеке в нем.

Можно сделать вывод, что, с точки зрения В. Астафьева, индивидуальная жизнь человека и исторический путь народа представляют собой процесс непрерывного развития, обновления, освоения нового опыта. По мнению В. Козько, жизнь человека и государства – это постоянное возвращение к пройденному, к традициям, к прежнему опыту. Мировоззренческие особенности авторов, на наш взгляд, обусловлены их национальными особенностями и культурными традициями. В широком смысле для русской ментальности важен процесс накопления (в том числе нового опыта, новых знаний, культурных ценностей); для белорусского этноса первостепенную важность приобретает процесс сохранения, сбережения уже имеющихся этических и эстетических ценностей, поскольку именно он становится залогом национальной самобытности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование пространственно-временной организации художественного мира В. Астафьева и В. Козько позволяет сделать следующие выводы. Основными структурными элементами художественного мира писателей являются *топосы дома* и *дороги*. Данные топосы универсальны как для русской, так и для белорусской культурной традиции и потому служат языком межкультурной коммуникации. В прозе В. Астафьева и В. Козько пересечение горизонтальной и вертикальной осей движения, выраженных *топосом дороги*, обуславливающим категорию времени, с точкой пересечения в *топосе дома*, определяющем категорию пространства, создает целостный художественный мир произведения с присущими ему пространственно-временными координатами. На концептуальном уровне и на уровне организации произведения как художественного целого *топосы дома* и *дороги* способствуют раскрытию экзистенциальной, социальной, экологической проблематики, общей для писателей-современников, представителей одного творческого поколения. Функционирование названных топосов на уровне «внутренней формы» отражает национально-ментальные особенности подходов русского и белорусского прозаиков к эстетическому постижению окружающей действительности.

Топос дома в прозе В. Астафьева и В. Козько полисемичен. На реальном уровне своей внутренней структуры он выражает значение места действия, которое конкретизируется локусами с пространственным значением (населенные пункты, топонимы, различные типы жилища). На перцептуальном уровне *топос дома* актуализирует социальный и экологический аспекты. Реализуясь в социальном аспекте, *топос дома* в произведениях В. Астафьева и В. Козько включает в свою парадигму следующие модели: *дом-семья*, *внутренний дом*, *мир нации (родина)*, *антидом*, которые воплощают различные формы взаимодействия героев с социумом. Ключевой моделью *дома* в творчестве обоих прозаиков выступает *дом-семья*, где герой усваивает духовные, культурные, эстетические ценности. В прозе В. Астафьева *дом* является отправной точкой сюжетного движения и функционирует как открытое, расширяющееся пространство. В произведениях В. Козько *дом* становится финальной точкой развития сюжета и представляет собой сужающееся, ограниченное пространство. Реализуясь в экологическом аспекте, *топос дома* отражает систему отношений «человек–природа» и выполняет функцию прогноза, предостережения. Используя *топос дома* в указанном значении, писатели предупреждают не только об экологическом кризисе, но и о его экзистенциальных последствиях. На концептуальном уровне *топос дома* в творчестве В. Астафьева и В. Козько актуализирует мифологический ас-

пект, включая в свою парадигму образы с мифологическим, архетипическим значением. *Топос дома* представлен трехчастной моделью *дома-вселенной*, стягивающегося к сакральному центру (избе). Мифологический аспект *топоса дома* в прозе В. Козько является доминирующим и обуславливает мифологическое, или уединенное, сознание большинства героев писателя. В произведениях В. Астафьева преобладает социальный аспект *дома*, соответственно, тип сознания его героев можно определить как дискурсивный, или конвергентный. *Мотив разрушения дома*, утраты *домом* изначальной сакральности обусловил наличие в прозе писателей элементов утопии (сакрализация *дома-семьи*, жизнь в гармонии с природой) и антиутопии (грубое разрушение изначальной гармонии). *Разрушение дома* в произведениях В. Астафьева приобретает апокалипсическое значение, в прозе В. Козько – отражает эсхатологические представления. Конституирующими признаками *дома* в прозе обоих писателей выступают неизменность, постоянство, следовательно, пространство *дома* утрачивает временную зависимость. *Топос дома* включает в себя всю совокупность бытовых и бытийных представлений В. Астафьева и В. Козько, определяет этическую и эстетическую направленность их произведений.

Топос дороги, воплощающий *горизонтальную ось движения*, отражает как перемещение героя из одного места действия в другое (реальный уровень внутренней структуры топоса), так и приобретает значение его жизненного пути. Актуализируя социальный аспект, *топос дороги* представлен в произведениях В. Астафьева и В. Козько двумя противоположными моделями движения. В прозе В. Астафьева преобладает центробежная модель перемещения героя *из дома в мир*, соотносящаяся с приоритетным для русского этноса процессом расселения, рассеяния, освоения новых территорий. *Топос дороги* выражает семантику становления, взросления героя, изучения им нового жизненного пространства. При этом возвращение героя в *дом* невозможно и не является необходимым, так как герой совершает путь в *мир* и обретает себя в *мире*. Модель перемещения героя *из дома в мир* обуславливает линейное движение времени в произведениях В. Астафьева и подчиненность всех сюжетных схем общему типу сюжета становления. В прозе В. Козько доминирует модель движения героя *из мира в дом*, поскольку для белорусской ментальности основополагающим является движение к *дому*, к корням, к малой родине, воплощающее идею национального возрождения. Процесс формирования личности, по В. Козько, – это процесс осознания героем своей связи с национальной почвой, с *домом*, следовательно, начальным этапом развития сюжета становится этап, с которого начинается возвращение героя домой. Центростремительная модель движения героя обуславливает циклическое время и циклический тип сюжета в произ-

ведениях белорусского прозаика. *Топос дороги* в прозе В. Астафьева и В. Козько, кроме социального, актуализирует экологический и мифологический аспекты. В первом случае *топос дороги* выражает общую для обоих писателей идею цикличности жизни природы. Во втором – выявляет представление о *дороге* как о *последнем пути*. Кроме того, в произведениях В. Козько, ориентированных на мифологическое мировосприятие, этапы жизненного пути героя совпадают с мифологическими представлениями об этапах жизненного пути человека (то есть мифологический аспект топоса в творчестве белорусского писателя преобладает). В прозе В. Астафьева и В. Козько с *топосом дороги* связаны такие формы художественного времени, как биографическое время, историческое время, календарное время. *Топос дороги*, выражающий значение *движения по горизонтали*, таким образом, определяет представления писателей о месте человека в мире и во времени.

Воплощая *вертикальную ось движения*, *топос дороги* в прозе В. Астафьева и В. Козько приобретает значение духовной эволюции или деградации личности. Оба прозаика, обеспокоенные нравственным обликом современника, предлагают путь выхода из экзистенциального и общественного кризиса, путь духовного возрождения. Жизненный путь героев В. Астафьева представляет собой поиск себя в *мире*, следовательно, их духовная эволюция также связана с поиском моральных ориентиров во внешнем мире. Поскольку творчество самого писателя эволюционирует от богоборческих мотивов к пантеизму и деизму, в качестве таковых на разных этапах литературной деятельности В. Астафьева выступают жизнь в гармонии с природой, христианские заповеди. Герой, вставший на путь деградации, с точки зрения В. Астафьева, не имеет возможности нравственного возрождения. Так как в творчестве В. Козько центральной становится идея вечного возвращения, его герои ищут духовную гармонию в своем прошлом, в своих воспоминаниях, в своем внутреннем мире. *Топос дороги* обусловил появление в прозе белорусского писателя мотивов суда и утраченного рая, с которыми связаны первый и второй этапы его творчества. «Грехопадение» героя, по В. Козько, не исключает возможности последующего возрождения, напротив, выступает поворотным этапом к нему. С точки зрения белорусского писателя, только возвращаясь в свое прошлое, к корням, к истокам, человек обретает нравственные ориентиры, вообще получает право называться человеком. Будучи тесно связанным с нравственной проблематикой, *топос дороги* отражает эволюцию центрального героя в прозе писателей: автобиографический герой → попытка постижения специфики русского и белорусского национального характера → герой, совершивший духовное восхождение ценой испытаний и жертв (у В. Астафьева); герой, вернувшийся в «правремя», воскресивший традиции предков (у В. Козько).

Начиная с 1960-х годов в советской литературе ставится ряд вопросов, продиктованных историей советского общества и его современным состоянием. Проблематика писателей-современников В. Астафьева и В. Козько имеет точки соприкосновения. Оба автора обращаются к темам, актуальным в русской и белорусской литературах последней трети XX века: говорят о тяготах войны и военного детства, поднимают проблему крестьянской жизни в сибирской и полесской деревнях, их волнует нравственное состояние общества и экологическая ситуация в стране. В творчестве В. Астафьева и В. Козько воплощены художественные модели мира, отражающие взгляды авторов на реалии своего времени, на место и роль человека в современном обществе. Пространственно-временные координаты художественного мира писателей определяются *топосами дома и дороги*, которые являются не только элементами хронотопа, но и образными универсалиями. Сопоставительный анализ функционирования данных топосов в прозе В. Астафьева и В. Козько позволяет выявить общность идейных и нравственных исканий писателей-современников, а также определить национальную и индивидуальную специфику их эстетических приемов. Так, эстетические системы обоих прозаиков на этапе становления преодолевают каноны соцреалистического метода, в 1960-е – 1980-е гг. отражают мировоззренческие позиции почвенников («деревенской прозы»). С конца 1980-х гг. писатели работают в русле разных литературных направлений. Творчество В. Астафьева усваивает и обогащает парадигму классического реалистического искусства, а художественная система В. Козько по сей день открыта в современную реальность, подвержена влиянию модернистских тенденций (что особенно отчетливо проявляется в романе «Бунт незапатрабаванага праху»). Национальная идея в творчестве В. Козько выражена с помощью неомифологических приемов моделирования художественной реальности. Особенности эстетических подходов к осмыслению действительности, выявленные в прозе В. Астафьева и В. Козько, тем не менее, не исключают общего способа художественной завершенности их произведений. В творчестве и русского, и белорусского писателей герой стремится установить гармонию между собственным «я» и объективной реальностью. Следовательно, единым для обоих прозаиков становится идиллический модус художественности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адзінства і ўзаемаўзбагачэнне : пытанні ўзаемасувязей савецкіх літаратур / АН БССР, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1980. – 288 с.
2. Алехина, С.Н. Идея дома в русской философии : автореф. дис. ... канд. философ. наук : 09.00.13 / С.Н. Алехина ; Курск. гос. ун-т. – Курск, 2004. – 21 с.
3. Алпатова, Т.А. История русской литературы XIX века : 1800 – 1830-е годы / Т.А. Алпатова, В.Н. Аношкина. – М. : Оникс, 2008. – 640 с.
4. Андреев, А.Н. Жанровая эволюция советского рассказа 20-х годов : (На материале русской и белорусской литератур) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / А.Н. Андреев ; Минск. гос. пед. ин-т им. А.М. Горького. – Минск, 1991. – 17 с.
5. Андреева, Т.Я. Семантическое выражение признака сходства в сравнениях : На материале произведений В. Распутина и В. Астафьева / Т.Я. Андреева // Синхронический и диахронический анализ языковых единиц русского языка : сб. науч. тр. / Киев. гос. пед. ин-т им. А.М. Горького. – Киев : КГПИ, 1989. – С. 120–124.
6. Анненков, П.В. Воспоминания и критические очерки : собр. ст. и заметок : в 2 т. / П.В. Анненков. – СПб. : Тип. М.М. Стасюлевича, 1881. – 2 т.
7. Ануфриев, А.Е. Своеобразие психологического анализа в прозе 70-х годов (творчество В. Астафьева и В. Распутина) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А.Е. Ануфриев ; Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – М., 1983. – 16 с.
8. Аржанов, А.П. Дом-домашнее как топос внутренней жизни в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина / А.П. Аржанов // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае, Самара, 19–20 нояб. 2009 г. : в 2 ч. / отв. ред. Г.Ю. Карпенко. – Самара : Издат-во «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 1. – С. 77–82.
9. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб. : Азбука, 2000. – 348 с.
10. Асмолова, Е.В. Концепция домашнего пространства в романах Г.И. Газданова / Е.В. Асмолова // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае, Самара, 19–20 ноября

2009 г. : в 2 ч. / отв. ред. Г.Ю. Карпенко. – Самара : Издательство «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 2. – С. 83–88.

11. Асмус, В.Ф. Избранные философские труды : в 2 т. / В.Ф. Асмус. – М. : МГУ, 1969. – 2 т.

12. Астафьев, В.П. Восьмой побег : повесть, рассказы / В.П. Астафьев. – М. : Эксмо, 2007. – 640 с. – (Русская классика XX века).

13. Астафьев, В.П. Печальный детектив / В.П. Астафьев // Роман-газета. – 1987. – № 5. – С. 1–47.

14. Астафьев, В.П. Последний поклон : в 2 т. / В.П. Астафьев. – М. : Молодая гвардия, 1989. – 2 т.

15. Астафьев, В.П. Прокляты и убиты : роман / В.П. Астафьев. – М. : Эксмо, 2007. – 832 с. – (Библиотека Всемирной Литературы).

16. Астафьев, В.П. Пролетный гусь : Рассказы, затеси, воспоминания / В.П. Астафьев. – 2-е изд., доп. – Иркутск : Сапронов, 2002. – 519 с.

17. Астафьев, В.П. Собрание сочинений : в 4 т. / В.П. Астафьев. – М. : Молодая гвардия, 1980. – 4 т.

18. Астафьев, В.П. Собрание сочинений : в 15 т. / В.П. Астафьев. – Красноярск : Офсет, 1997. – 15 т.

19. Астафьев, В.П. Царь-рыба : Повествование в рассказах / В.П. Астафьев. – М. : Эксмо, 2007. – 512 с.

20. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу : Опыт сравнит. изуч. славян. преданий и верований в связи с мифич. сказаниями др. родств. народов : в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – М. : ТОО «Соврем. писатель», 1995. – 3 т.

21. Баевский, В.С. К поэтике пространственно-временных отношений у Фета, Блока и Пастернака / В.С. Баевский // Пространство и время в литературе и искусстве. Конец XIX–XX век : метод. материалы по теории литературы. – Даугавпилс : Даугавп. пед. ин-т им. Я.Э. Калнберзина, 1987. – С. 4–6.

22. Барабаншчыкава, Т.Л. Фальклорныя матывы ў творах В. Казько / Т.Л. Барабаншчыкава // Полымя. – 2001. – № 12. – С. 302–312.

23. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 406 с.

24. Барысенка, В.В. Роля класічнай літаратуры ў развіцці рэалізму беларускай літаратуры пачатку XX ст. / В.В. Барысенка, В.У. Івашын. – Мінск : Нар. асвета, 1963. – 173 с.

25. Бахтин, М.М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 336 с.

26. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 503 с.

27. Башляр, Г. Избранное : Поэтика пространства / пер. с франц. / Г. Башляр. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.

28. Беларуская і руская літаратуры: тыпалогія ўзаемазвязей і нацыянальнай ідэнтыфікацыі : матэрыялы Міжнар. навук. канф., Мінск, 18–19 красав. 2012 г. / Ін-т мовы і літаратуры імя Я. Купалы НАН Беларусі. – Мінск : Права і эканоміка, 2012. – 420 с.

29. Беларуская літаратура ў кантэксце славянскіх літаратур XIX–XX стст. : зб. арт. / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2006. – 373 с.

30. Бельскі, А.І. Свет ад травы да зор : Беларуская паэзія : сістэма вобразаў прыроды, поэтыка пейзажу : дапам. для настаўнікаў / А.І. Бельскі. – Мінск : Нар. асвета, 1998. – 223 с.

31. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск : Харвест, 1999. – 1408 с.

32. Бидерманн, Г. Дом / Г. Бидерманн // Энциклопедия символов : пер. с нем. / общ. ред. и предисл. И.С. Свентицкой. – М. : Республика, 1996. – С. 44.

33. Битенская, Г.В. Художественная проза о войне как сверхтекст : категория пространства : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Г.В. Битенская ; Екатеринбург. гос. ун-т. – Екатеринбург, 1993. – 21 с.

34. Блескун, Л.В. Человек и его судьба в русском рассказе 1960 – 80-х гг. (В. Астафьев, В. Распутин) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л.В. Блескун. – М., 1992. – 109 л.

35. Боровкова, О.В. Топос социально-исторического времени в историческом сознании : автореф. дис. ... канд. социол. наук : 22.00.06 / О.В. Боровкова ; Томск. гос. ун-т. – Томск, 2002. – 23 с.

36. Бродель, Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв. : в 3 т. / Ф. Бродель. – М. : Прогресс, 1986. – 3 т.

37. Буало. Поэтическое искусство / Буало. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 232 с.

38. Бугаёў, Д. Пахавальная песня з пробліскам надзеі / Д. Бугаёў // Крыніца. – 1997. – № 12. – С. 20–23.

39. Букаты, Е.М. Поэтика художественного пространства в прозе В.П. Астафьева («Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты») : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.М. Букаты ; Томск. гос. ун-т. – Томск, 2002. – 28 с.

40. Букчин, С.В. ...Народ, издревле нам родной / С.В. Букчин. – Минск : Нар. асвета, 1984. – 270 с.

41. Булгакова, А.А. Топика в литературном процессе / А.А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ, 2008. – 106 с.

42. Васілевіч, А.А. Раман-міф В. Казько / А.А. Васілевіч // Сучаснае беларускае літаратуразнаўства : сістэма каштоўнасцей і прыярытэтаў / навук. рэд. В.А. Максімовіч. – Мінск : Беларус. навука, 2006. – С. 206–235.
43. Васючэнка, П.В. Віктар Казько / П.В. Васючэнка // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя : у 4 т. / НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы ; навук. рэд. У.В. Гніламедаў, С.С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 1999 – 2002. – Т. 4. Кн. 1. 1966 – 1985. – С. 729–749.
44. Васючэнка, П.В. Тры апакаліпсісы / П.В. Васючэнка // Крыніца. – 1997. – № 12. – С. 3–5.
45. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – 360 с.
46. Виноградов, В.В. Поэтика русской литературы. Избранные труды / В.В. Виноградов. – М. : Наука, 1976. – 512 с.
47. Волошин, Г.Д. Время и пространство у Достоевского / Г.Д. Волошин // Slavica. – 1933. – № 1–2.
48. Вяльцев, А.Н. Дискретное пространство-время / А.Н. Вяльцев. – М. : КомКнига, 2007. – 400 с.
49. Гаврилова, М.В. Пространство и время в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / М.В. Гаврилова. – СПб., 1996 – 206 л.
50. Гадамер, Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
51. Гегель, Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. : пер. с нем. / Г.-В.-Ф. Гегель. – СПб. : Наука. С.-Петербург. изд. фирма, 1999. – 2 т. – (Слово о сущем).
52. Геннеп, А. ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов : пер. с франц. / А. ван Геннеп. – М. : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с. – (Этнографическая библиотека).
53. Гийом, Г. Принципы теоретической лингвистики / Г. Гийом. – М. : ЛКИ, 2010. – 230 с.
54. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Советский писатель, 1974. – 358 с.
55. Гончаров, П.А. Творчество В.П. Астафьева в контексте русской прозы второй половины ХХ века : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / П.А. Гончаров. – Тамбов, 2004. – 234 л.
56. Гончаров, П.П. «Царь-рыба» В.П. Астафьева : жанровая и композиционная функция Сибири : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / П.П. Гончаров. – Мичуринск, 2007. – 126 л.

57. Гончарова-Грабовская, С.Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / С.Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта : Наука, 2006. – 280 с.
58. Грюнбаум, Л. Философские проблемы пространства и времени / Л. Грюнбаум. – М. : Либроком, 2010. – 568 с.
59. Гуревич, А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 350 с.
60. Гуссерль, Э. Собрание сочинений : в 3 т. / Э. Гуссерль. – М. : Гнозис, 2001. – 3 т.
61. Даніленка, С.І. Сакралізацыя вобраза Радзімы ў беларускай літаратуры першай паловы XIX ст. (у творах Я. Чачота, Я. Баршчэўскага, В. Дуніна-Марцінкевіча) : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / С.І. Даніленка. – Мінск, 1996. – 135 л.
62. Дильтей, В. Собрание сочинений : в 6 т. / В. Дильтей. – М. : Три квадрата, 2004. – 6 т.
63. Дмитриев, М.В. О формировании дискурсов общерусского самосознания в украинско-белорусской культуре конца XVI–XVII вв. / М.В. Дмитриев // Украина и Россия : история и образ истории : материалы рос.-укр. конф., Москва, 3–5 апреля 2008 г. / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова ; под. ред. С.В. Буйко. – М. : МГУ, 2008. – 218 с.
64. Дружинин, А.В. Литературная критика / А.В. Дружинин. – М. : Сов. Россия, 1983. – 348 с. – (Библиотека русской критики).
65. Друк, Г.М. Аповесць В. Казько «Суд у Слабадзе» / Г.М. Друк // Беларуская мова і літаратура. – 2002. – № 1. – С. 94–104.
66. Друк, Г.М. У храме Слова / Г.М. Друк. – Мазыр : МДПУ, 2005. – 155 с.
67. Дюфрен, М. Кризис искусства / М. Дюфрен // Современная западно-европейская и американская эстетика : сборник переводов / под общ. ред. Е.Г. Яковлева – М. : Университет, 2010. – С. 84–109.
68. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 348 с.
69. Журина, О.В. Модель дома в творчестве позднего Л.Н. Толстого / О.В. Журина // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае, Самара, 19–20 ноября 2009 г. : в 2 ч. / отв. ред. Г.Ю. Карпенко. – Самара : Изд-во «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 1. – С. 146–152.
70. Залыгин, С.П. Поворот / С.П. Залыгин. – М. : Молодая гвардия, 1987 – 312 с.

71. Иванов, В.В. Бинарные структуры в семиотических системах / В.В. Иванов // Системные исследования : ежегодник / АН СССР. Ин-т истории естествознания и техники. – М. : Наука, 1972. – С. 14–28.
72. Иванцов, В.В. Пространственно-временная организация художественного мира Маканина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В.В. Иванцов. – СПб, 2007. – 114 л.
73. Ивашин, В.В. Изучение русской литературы во взаимосвязи с белорусской : пособие для учителя / В.В. Ивашин, М.А. Лазарук, Е.Я. Ленсу. – Минск : Нар. асвета, 1988. – 175 с.
74. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 562 с.
75. Ігнацюк, А.А. Колер, прастора і час у сучаснай беларускай паэзіі (на прыкладзе творчасці А. Разанава, Я. Сіпакова, Л. Дранько-Майсюка, Я. Янішчыц, У. Арлова) : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / А.А. Ігнацюк ; Брэсц. дзярж. ун-т. – Брэст, 1999. – 22 с.
76. Казакова, Т.П. Белорусская литература XV века и древнерусская письменность (летописание, ораторская проза) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т.П. Казакова ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1991. – 21 с.
77. Казько, В.А. Бунт незапатрабаванага праху : раман / В.А. Казько. – Мінск : І.П. Логвінаў, 2009. – 340 с. – (Кнігарня «Наша Ніва»).
78. Казько, В.А. Выратуй і памілуй нас, чорны бусел : аповесці, апавяданні, эсэ / В.А. Казько. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1993. – 319 с.
79. Казько, В.А. Неруш : раман. Суд у Слабадзе : аповесць / В.А. Казько. – Мінск : Юнацтва, 1991. – 589 с.
80. Казько, В.А. Судны дзень / В.А. Казько. – Мінск : Мастацкая літаратура, 1998. – 480 с.
81. Казько, В.А. Хроніка дзетдомаўскага саду : раман / В.А. Казько. – Мінск : Маст. літ., 1987. – 430 с.
82. Камю, А. Собрание сочинений : в 5 т. / А. Камю. – М. : Фолио, 1998. – 5 т.
83. Капшай, Н.П. Нравственные искания в прозе В. Козько и В. Распутина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 ; 10.01.02 / Н.П. Капшай ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1996. – 20 с.
84. Карако, П.С. Природа в художественной литературе / П.С. Карако. – Минск : Экоперспектива, 2009. – 304 с.
85. Карпенко, Л.Б. Дом как воспоминание / Л.Б. Карпенко // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае,

Самара, 19–20 ноября 2009 г. : в 2 ч. / отв. ред. Г.Ю. Карпенко. – Самара : Изд-во «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 1. – С. 8–13.

86. Ковалева, Т.Н. Художественное время-пространство романа И.А. Бунина «Жизнь Арсеньева» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т.Н. Ковалева. – Ставрополь, 2004. – 107 л.

87. Ковтун, Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии / Н.В. Ковтун / Министерство образования и науки Российской Федерации, Федеральное агентство по образованию. Сибирский федеральный университет. – Новосибирск : Изд-во СО РАН, 2009. – 494 с.

88. Ковтун, Н.В. Модель мира в раннем творчестве В.П. Астафьева / Н.В. Ковтун // Время как объект изображения, творчества и рефлексии : материалы науч. конф. – Иркутск : Изд-во Иркутского ун-та, 2010. – С. 344–427.

89. Козловская, С.Э. Структура художественного пространства в творчестве А.А. Ахматовой : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / С.Э. Козловская ; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2008. – 24 с.

90. Кольцова, Ю.Н. Концепт пути в мировоззрении Н.С. Лескова : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / Ю.Н. Кольцова. – М., 2001. – 196 л.

91. Кондратьева, В.В. Мифопоэтика пространства в пьесах А.П. Чехова 1890-х – 1900-х гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В.В. Кондратьева ; Таганрог. гос. ун-т. – Таганрог, 2007. – 24 с.

92. Корень, Л.Д. Некоторые особенности психологического анализа в белорусской военной прозе 70–80-х годов (на материале творчества В. Быкова, А. Адамовича, В. Козько) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Л.Д. Корень ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1985. – 24 с.

93. Косицин, А.А. «Петербургский текст» в творчестве Евгения Гребенки / А.А. Косицин // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код : материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае, Самара, 19–20 ноября 2009 г. : в 2 ч. / отв. ред. Г.Ю. Карпенко. – Самара : Изд-во «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 1. – С. 230–237.

94. Кузина, А.Н. В. Астафьев, В. Распутин : художественное осмысление нравственно-философских проблем современности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / А.Н. Кузина ; Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. – М., 1994. – 22 с.

95. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор. – М. : Терра-Книжный клуб, 1998. – 384 с.

96. Лабынцев, Ю.А. Белорусская печатная книжность в европейском культурном пространстве XVI столетия / Ю.А. Лабынцев // Грани книжной культуры. – М. : Наука, 2007. – С. 71–81.

97. Лабынцев, Ю.А. Белоруссия : культура, наука, образование, музеи, музыка, литература, книгоиздание, СМИ, радио и телевидение / Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская // Новая Российская Энциклопедия : в 3 т. – М., 2007. – Т. 1. – С. 65–71.

98. Лабынцев, Ю.А. Книжное наследие Древней Руси в практике униатской церкви на Брестчине (первая треть XVIII в.) / Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская // Древняя Русь. – 2007. – № 3 (29). – С. 60–61.

99. Ланщикова, А.П. Виктор В. Астафьев. Жизнь и творчество / А.П. Ланщикова. – М. : Современник, 1992. – 230 с.

100. Ланщикова, А.П. Чувство пути / А.П. Ланщикова. – М. : Советская Россия, 1983. – 336 с.

101. Лапченко, А.Ф. Человек и земля в русской социально-философской прозе 70-х годов : [В. Астафьев и др.] / А.Ф. Лапченко. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1985. – 137 с.

102. Лахманн, Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Р. Лахманн. – М. : Академический Проект, 2001. – 368 с.

103. Лейдерман, Н.Л. Современная русская литература : 1950 – 1990-е годы : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений : в 2 т. / Н.Л. Лейдерман, М.Н. Липовецкий. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Издательский центр «Академия», 2006. – 2 т.

104. Леонова, Н.Е. Семантика художественного пространства в произведениях Джона Стейнбека : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Н.Е. Леонова ; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2004. – 23 с.

105. Лессинг, Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии : пер. с нем. / Г.-Э. Лессинг. – М. : Эксмо, 2012. – 283 с. – (Классика в вузе).

106. Литературные взаимосвязи и типологические схождения. История и современность / отв. ред. Г.В. Стадников. – СПб. : Лема, 2010. – 360 с.

107. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 352 с.

108. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю.М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 486 с.

109. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.

110. Лотман, Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь / Ю.М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–293.
111. Мартазанов, А.М. Идеология и художественный мир «деревенской прозы» (В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев, Б. Можаев) / А.М. Мартазанов. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 192 с. – (Филологические исследования).
112. Марцинкевич, Н.Э. Понятие топоса как литературоведческая проблема / Н.Э. Марцинкевич // Славянскія літаратуры ў сусветным кантэксте : матэрыялы навук. канф., Мінск, 1999 г. : у 2 ч. – Минск : БГУ, 1999. – Ч. 2. – С. 104–107.
113. Мельникова, Т.Н. Русская и белорусская сатирическая проза периода 20-х годов XX столетия (М. Булгаков, М. Зощенко, К. Крапива, А. Мрый) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Т.Н. Мельникова ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1997. – 22 с.
114. Мерло-Понти, М. Око и дух : Филос. эссе ; пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря / М. Мерло-Понти. – М. : Искусство, 1992. – 63 с.
115. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб. : Ювента : Наука. С.-Петербург. изд. фирма, 1999. – 605 с. – (Французская библиотека).
116. Мещерякова, М.И. Литература в таблицах и схемах / М.И. Мещерякова. – М. : Айрис-пресс, 2009. – 219 с. – (Домашний репетитор).
117. Минц, З.Г. Поэтика Александра Блока / З.Г. Минц. – СПб. : Искусство, 1999. – 726 с.
118. Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1991. – 736 с.
119. Михайлов, А.Д. От Франсуа Вийона до Марселя Пруста. Страницы истории французской литературы Нового времени (XVI–XIX века) : в 3 т. / А.Д. Михайлов. – М. : Языки славянских культур, 2010. – 3 т.
120. Наваградская, Н.У. Проза А. Кудраўца, В. Казько, В. Карамазава : праблема творчай індывідуальнасці : дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / Н.У. Наваградская. – Мінск, 1996. – 102 л.
121. Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей : у 4 кн. / АН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск : Навука і тэхніка, 1993 – 1995. – 4 кн.
122. Ницше, Ф. Рождение трагедии / Ф. Ницше. – М. : АСТ, 2011. – 704 с.
123. Новожеева, И.В. Архетип деревенского дома в произведениях Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина / И.В. Новожеева // Коды русской классики : «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код :

материалы III Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 90-летию со дня основания и 40-летию со дня возрождения первого классического Самарского государственного университета в Самарском крае, Самара, 19–20 ноября 2009 г. : в 2 ч. / отв. ред. Г.Ю. Карпенко. – Самара : Изд-во «СНЦ РАН», 2010. – Ч. 2. – С. 114–118.

124. Новожеева, И.В. Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х гг. : по произведениям В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И.В. Новожеева ; Орлов. гос. ун-т. – Орел, 2007. – 24 с.

125. Нуждзіна, Т.С. Загадка Віктара Казько / Т.С. Нуждзіна // Полымя. – 1999. – № 2. – С. 192–206.

126. Ортега-и-Гассет, Х. Избранные труды : пер. с исп. / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Изд. дом «ИНТРА-М» : Весь мир, 2000. – 70 с. – (Тема).

127. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 348 с.

128. Панченко, А.М. Топика и культурная дистанция / А.М. Панченко // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения : сб. ст. / АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1986. – С. 263–276.

129. Переверзев, В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования / В.Ф. Переверзев. – М. : Сов. писатель, 1982. – 511 с.

130. Пермиловская, А.Б. Семантика крестьянского дома в культуре Русского Севера XIX – начала XX веков : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / А.Б. Пермиловская. – СПб, 2004. – 153 л.

131. Петрова, Т.Ю. Социальное пространство как процесс : автореф. дис. ... канд. социологич. наук : 22.00.04 / Т.Ю. Петрова ; Нижегородский гос. ун-т. – Н. Новгород, 2003. – 22 с.

132. Петушкова, Е.В. Экологические проблемы в отечественной публицистике второй половины XX века : С. Залыгин, В. Астафьев, В. Распутин : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Петушкова. – Тверь, 2004. – 135 л.

133. Пригожая, О.В. Топос усадьбы как структурообразующий фактор пространственно-временной организации переписки А.С. Пушкина / О.В. Пригожая // Вест. Оренбург. гос. ун-та. – 2006. – № 11. – С. 12–23.

134. Рагойша, В.П. Белорусская поэзия XX столетия в контексте восточнославянских литератур (типология, рецепция, художественный перевод) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.02 / В.П. Рагойша ; Рос. АН, Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М., 1993. – 91 с.

135. Разувалова, А.И. «Сибирский текст» в прозе В.П. Астафьева (к постановке проблемы) / А.И. Разувалова // «Сибирский текст» в на-

циональном сюжетном пространстве : коллективная монография / отв. ред. К.В. Анисимов. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2010. – С. 201–223.

136. Разумова, Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства / Н.Е. Разумова. – Томск : ТГУ, 2001. – 522 с.

137. Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в живописи / Б.В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980. – 288 с.

138. Рейенбах, Г. Философия пространства и времени / Г. Рейенбах. – М. : Наука, 1985. – 415 с.

139. Рикер, П. Время и рассказ : в 3 т. / П. Рикер. – М. : Университетская книга, 2000. – 3 т.

140. Рыбаков, Б.А. Язычество Древней Руси / Б.А. Рыбаков. – М. : Наука, 1987. – 564 с.

141. Сартр, Ж.-П. Проблемы метода / Ж.-П. Сартр. – М. : Академический проект, 2008. – 224 с.

142. Семенова, М.В. Мы – славяне! : Популярная энциклопедия / М.В. Семенова. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 560 с.

143. Славянство. Православие. Традиции русской и белорусской литературы / ОО «Белорусский славянский комитет». – Мозырь : Белый ветер, 2008. – 194 с.

144. Слонимский, А. «Вдруг» у Достоевского / А. Слонимский // Книга и революция. – 1922. – Кн. 8 (20). – С. 39–47.

145. Соколова, Л.В. Духовно-нравственные искания писателей-традиционалистов второй половины XX века : В. Шукшин, В. Распутин, В. Белов, В. Астафьев : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Л.В. Соколова. – СПб., 2005. – 242 л.

146. Соловьев, В.С. Избранное / В.С. Соловьев. – М. : Советская Россия, 1990. – 496 с.

147. Сперанский, М.Н. Из истории русско-славянских литературных связей / М.Н. Сперанский. – М. : USSR, 2011. – 280 с.

148. Субботкин, Д.А. Конфликт «своего» и «чужого» мира в произведениях В.П. Астафьева как реализация бинарной и тернарной структур : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Д.А. Субботкин ; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2007. – 22 с.

149. Судьева, Н.Л. Проблема личности в белорусской прозе конца 70-х – начала 80-х годов (на материале произведений В. Адамчика, В. Козько, В. Карамазова) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н.Л. Судьева. – Минск, 1988. – 112 л.

150. Телень, М.П. Изображение пространства в разных типах текстов (на материале художественного, научно-популярного и научного текстов) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / М.П. Телень ; Мин. гос. лингвист. ун-т. – Минск, 1995. – 18 с.

151. Теннис, Ф. Общности и общества. Основные понятия чистой социологии / Ф. Теннис. – СПб. : Владимир Даль, 2002. – 452 с.
152. Томашевский, Б.В. Краткий курс поэтики / Б.В. Томашевский. – М. : КДУ, 2006. – 192 с.
153. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие для вузов по направлению «Филология», специальностям «Филология» и «Литературоведение» / [Вступ. ст. Н.Д. Тмарченко] / Б.В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с. – (Классический учебник).
154. Топоров, А.Л. Дом / А.Л. Топоров // Славянская мифология : Энцикл. словарь / Ин-т славяноведения и балканистики Рос. АН. – М. : Эллис Лак, 1995. – С. 72.
155. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В.Н. Топоров. – М. : Прогресс, 1995. – 623 с.
156. Топоров, В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст : семантика и структура : сб. ст. / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики. – М. : Наука, 1983. – С. 115–134.
157. Тычына, М.А. Аляксандр Пушкін і Якуб Колас / НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы / М.А. Тычына. – Мінск : Бел. навука, 1999. – 167 с.
158. Тычына, М.А. Кантрапункт пакутаў / М.А. Тычына // Крыніца. – 1997. – № 12. – С. 17–19.
159. Тычына, М.А. Якуб Колас і руская літаратура першай паловы XIX ст. : аўтарэф. дыс. ... д-ра філал. навук : 10.01.01 / М.А. Тычына ; НАН Беларусі, Ін-т літ. імя Я. Купалы. – Мінск, 2001. – 33 с.
160. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста : учеб. пособие по направлению подготовки 031000 – Филология / В.И. Тюпа. – М. : Академия, 2006. – 331 с. – (Высшее профессиональное образование).
161. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.
162. Фаворский, В.А. Об искусстве, о книге, о гравюре / В.А. Фаворский. – М. : Книга, 1986. – 238 с.
163. Федоров, Ф.П. Романтический художественный мир : пространство и время / Даугавпилс. пед. ин-т им. Я.Э. Калнберзиня / Ф.П. Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 454 с.
164. Филимонова, О.Ф. Жизненное пространство человека / О.Ф. Филимонова. – Саратов : ОО «Пресс», 1998. – 247 с.
165. Фишер, В.М. Повесть и роман у Тургенева / В.М. Фишер // Творчество Тургенева / Моск. гос. ун-т; под ред. И.Н. Розанова, Ю.М. Соколова. – М. : МГУ, 1918. – С. 230–344.

166. Флоренский, П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский // Декоративное искусство СССР. – 1982. – № 1. – С. 25–29.
167. Флоренский, П.А. Анализ форм пространственности и времени в изобразительных искусствах / П.А. Флоренский. – М. : Наука, 1993. – 274 с.
168. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра / О.М. Фрейденберг ; подг. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – М. : Лабиринт, 1997. – 286 с.
169. Фуко, М. Слова и вещи : Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М. : Наука, 1976. – 378 с.
170. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века : Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе ; сост. А.В. Дружинина. – М. : Мысль, 1991. – С. 95–103.
171. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Высшая школа, 2002. – 436 с.
172. Хотинская, Г.А. Художественное время как эстетический феномен : автореф. дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / Г.А. Хотинская ; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 1992. – 24 с.
173. Храпченко, М.Б. Сквозь призму восприятия / М.Б. Храпченко // Вопросы литературы. – 1981. – № 10. – С. 15–22.
174. Цветова, Н.С. Бытийные мотивы в творчестве В.П. Астафьева / Н.С. Цветова. – СПб. : Факультет журналистики СПбГУ, 2009. – 60 с.
175. Цветова, Н.С. Эсхатологическая топика в русской традиционной прозе второй половины XX – начале XXI вв. : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Н.С. Цветова ; Поморский гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – Архангельск, 2011. – 47 с.
176. Цветова, Н.С. Эсхатологическая топика русской традиционной прозы второй половины XX века / Н.С. Цветова. – СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. – 220 с.
177. Цейтлин, А.Г. Время / А.Г. Цейтлин // Литературная энциклопедия : в 11 т. – М., 1929–1939. – Т.2. – С. 11.
178. Цейтлин, А.Г. Время в романах Достоевского (к социологии композиционного приема) / А.Г. Цейтлин // Родной язык в школе. – 1927. – Кн. V. – С. 3–17.
179. Чарота, І.А. Пошук спрадвечнай існасці : Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння / І.А. Чарота. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 159 с.
180. Чарота, У.І. Дантэ Аліг'еры і беларуская літаратура XX стагоддзя : аўтарэф. дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.01 / У.І. Чарота ; Беларус. дзярж. ун-т. – Мінск, 2007. – 20 с.

181. Чередниченко, В.И. Реалистические формы изображения действительности : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / В.И. Чередниченко. – Тбилиси, 1986. – 302 л.

182. Шамякіна, Т.І. Міфалогія і беларуская літаратура : нарысы і эсэ : для ст. шк. узросту / Т.І. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 391 с. – (Бібліятэка школьніка).

183. Шелер, М. Избранные произведения / М. Шелер. – М. : Гнозис, 1994. – 490 с.

184. Шкловский, В.Б. Избранное : в 2 т. / В.Б. Шкловский. – М. : Худ. лит., 1983. – 2 т.

185. Шопенгауэр, А. Собр. соч.: в 6 т. / А. Шопенгауэр. – М. : Дмитрий, 2011. – 6 т.

186. Шпаковский, И.И. Сюжетно-композиционная структура современного рассказа (на материале белорусской и русской прозы) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / И.И. Шпаковский ; НАН Беларуси, Ин-т лит. им. Я. Купалы. – Минск, 1996. – 20 с.

187. Шпенглер, О. Закат Европы : Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер // Собр. соч. : в 4 т. – М., 1998. – Т. 1. – С. 3–184.

188. Штейнер, И.Ф. Белорусская баллада XX века в контексте славянских литератур : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.02 / И.Ф. Штейнер ; НАН Беларуси, Ин-т лит. им. Я. Купалы. – Минск, 1994. – 56 с.

189. Шутая, Н.К. Художественное время и пространство в повествовательном произведении (на материале романа Достоевского «Бесы») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н.К. Шутая. – М., 1999. – 125 л.

190. Щавинская, Л.Л. Народная православная литература на западном Белорусском Полесье в 1920-е – 2000-е гг. / Л.Л. Щавинская // Гісторыка-культурная спадчына Брэсцка-Пінскага Палесся : паміж мінулым і будучыняй : у 2 ч. – Брест : БрГУ, 2006. – Ч. 2. – С. 226–230.

191. Эйхенбаум, Б.М. О литературе : Работы разных лет / Б.М. Эйхенбаум. – М. : Советский писатель, 1987. – 544 с.

192. Эйхенбаум, Б.М. О прозе. О поэзии : сб. ст. / Б.М. Эйхенбаум. – Л. : Художественная литература, 1986. – 456 с.

193. Якобсон, Р.О. Работы по поэтике : Переводы / Р.О. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 464 с.

194. Яновский, Н.Н. Виктор В. Астафьев : Очерк творчества / Н.Н. Яновский. – М. : Советский писатель, 1982. – 272 с.

195. Ясперс, К. Смысл и предназначение истории / К. Ясперс ; пер. с нем. – 2-е изд. – М. : Республика, 1994. – 276 с.

196. Bachem, R. Dichtung als verborgene Theologie ; ein dichtungstheoretischer Topos vom Barock bis zur Goethezeit und seine Vorbilder / R. Bachem. – Bonn, 1955. – 198 p.
197. Bornscheuer, L. Topic. Zur Struktur der gesellschaftlicher Einbildungskraft / L. Bornscheuer. – Frankfurt / M., 1976. – 232 p.
198. Curcius, E.R. Literatura europejska I łacińskie średniowiecze / E.R. Curcius; tłum. i oprac. A. Borowski. – Krakow, 1997. – 384 s.
199. Grübel, R. Convention and innovation in literature / R. Grübel ; ed. by Theo D'haen, Rainer Grübel and Helmut Lethen. – Amsterdam ; Philadelphia : J. Benjamins Pub. Co., 1989. – 284 p.
200. Kayser, W. Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft / W. Kayser. – 7. Aufl. Bern, 1961. – 432 p.
201. Lausberg, H. Nandbuch der literarischen Rhetoric / H. Lausberg. – Munchen. 2 Aufl., 1973. – 302 p.
202. Meyerhoff, H. Time in Literature / H. Meyerhoff. – University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1960. – 398 p.
203. Nicolosi, R. Topic am ende der Topic Semen S. Bobrovs manieristische sammelbonde / R. Nicolosi. – Munchen : Verlag Otto Sagner, 2001. – 298 p.
204. Schmidt-Biggeman, W. Topica universalis. Eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft / W. Schmidt-Biggeman. – Hamburg, 1983. – 318 p.
205. Simmel, G. Exkurs Über Den Fremden / G. Simmel // Soziologie. – München u. Leipzig, 1923. – S. 509–512.
206. Steiger, E. Grundbegriffe der Poetik / E. Steiger. – 8. Aufl. Zürich ; Freiburg, 1968. – 504 p.

Научное издание

КРИКЛИВЕЦ Елена Владимировна

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО:
СПЕЦИФИКА ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ
ОРГАНИЗАЦИИ**

Монография

Технический редактор	<i>Г.В. Разбоева</i>
Корректор	<i>Т.В. Образова</i>
Компьютерный дизайн	<i>И.В. Волкова</i>

Подписано в печать 2014. Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 6,21. Уч.-изд. л. 6,56. Тираж экз. Заказ

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

ЛВ № 02330/110 от 30.01.2013.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.