

- Ковалева Н.А. Речевые стереотипы эпистолярного текста // Текст. Структура и семантика. М., 2001. Т. I.
- Кухаренко В.А. Интерпретация текста. М., 1988.
- Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб., 2002.
- Радченко И.А. Учебный словарь терминов рекламы и паблик рилейшенз. Воронеж, 2007.
- Селезнева Л.В. Дискурсивная тональность в PR-текстах // Стилистика сегодня и завтра. 2016.
- Сиротинина О.Б. Русский язык: система, узус и создаваемые ими риски. Саратов, 2013.
- Столнейкер Р.С. Прагматика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 16. Лингвистическая прагматика. М., 1985.
- Чернышова Т.В. Современный публицистический дискурс (коммуникативно-стилистический аспект). Барнаул, 2003.
- Ширяев Е.Н. Типы норм и вопрос о культурно-речевых оценках // Культурно-речевая ситуация в современной России. Екатеринбург, 2000.
- Leech G.N. Principles of Pragmatics. New York, 1983.
- Rio A., Vazquez R., Iglesias V. The Effects of Brand Associations on Consumer Response // Journal of Consumer Marketing. 2001. No 18 (5).

Список источников

- Пелевин В. «Generation “П”». М., 2015.

ДИАЛОГ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СОЗНАНИЙ КАК ВЕРИФИКАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ КООРДИНАТ (ИВАН БУНИН – МИЛАН КУНДЕРА – КАРЛОС КАСТАНЕДА – ВИКТОР ПЕЛЕВИН)

А.Н. Безруков

Ключевые слова: литературный постмодернизм, метасюжет, художественный дискурс, Иван Бунин, Карлос Кастанеда, Виктор Пелевин, рецепция текста, диалог сознаний.

Keywords: literary postmodernism, meta-description, artistic discourse, Ivan Bunin, Carlos Castaneda, Victor Pelevin, perception of the text, dialogue of artistic consciousness.

DOI 10.14258/filichel(2018)3-06

Современная литература в режиме фиксации культурно-исторической памяти достаточно часто обращается к творческой

генеалогии классических жанровых форм и сюжетов. Метасмыслы, формирующиеся при таком подходе к художественному письму, позволяют точно объективировать рецепцию литературного произведения. Контрапунктивная точка пересечения, взаимоварьирования оказывается условием, регулирующим ряды смысловых читательских интенций. В целом, лирика, драматургия, проза немислимы без созвучности мнений, голосов, конкретизации топики, ведь «искусство – знание общего» [Аристотель, 1976, с. 66].

Одним из приемов художественной объективации эпохи постмодернизма становится популяризация и акцент на явных / скрытых заимствованиях. Цитата как наиболее активная форма диалога раскрепощает действие автора, пролонгирует жизнь слова, связывает в единое культурное пространство разные области знаний. Изводы античных диалогов, философские доктрины Нового времени, срезы памяти XX века – все вбирает и перерабатывает в своем синтетическом режиме эстетика постмодерна. Методологически верными, на наш взгляд, являются рецептивный, структурно-семиотический, феноменологический подходы [Бахтин, 1975; Богданова, 2004; Зырянов, 2003; Липовецкий, 2008; Тюпа, 2001] оценки существования / функционирования наследия мировой классической литературы, ее влияния на современный отечественный литературный процесс.

Смысловая направленность метасюжетов была конкретизирована еще в работах Ю.И. Левина [Левин, 2001], О.В. Зырянова [Зырянов, 2003], Н.Д. Тамарченко [Тамарченко, 1983], Н.Л. Лейдермана [Лейдерман, 2003], М.Н. Липовецкого [Липовецкого, 2008], В.И. Тюпы [Тюпа, 2001] и ряда других теоретиков и практиков литературоведения. На наш взгляд, общим знаменателем должен стать тезис, что метасюжет – это структурированная система реверсивной рецепции культурно-исторического наследия, организованный вид отсылки, которая формирует как образный, так и событийный ряд, специфически сложенный поведенческий комплекс восприятия художественных реалий заглавными героями, а далее и верификация ирреальных событий читателями. При этом концентрация смыслового абсолюта достигается не только реинкарнацией истории как таковой, но влияет и на условия моделирования новой, еще не обозначенной точки зрения.

Метасюжет, следовательно, создает биполярный контраст, одномоментно происходит как бы и динамика становления нового текста, и реверсивный поворот к уже сказанному, созданному. В свое время еще Михаил Бахтин отмечал, что «значение процесса

переакцентуации в истории литературы громадно. Каждая эпоха по-своему переакцентуирует произведения ближайшего прошлого. Историческая жизнь классических произведений есть, в сущности, непрерывный процесс их социально-идеологической переакцентуации. Благодаря заложенным в них интенциональным возможностям, они в каждую эпоху на новом диалогизирующем их фоне способны раскрывать все новые и новые смысловые моменты; их смысловой состав буквально продолжает расти, создаваться далее. Также и влияние их на последующее творчество неизбежно включает момент переакцентуации. Новые образы в литературе очень часто создаются путем переакцентуации старых, путем перевода их из одного акцентного регистра в другой...» [Бахтин, 1975, с. 231-232]. На наш взгляд, дробность *метасюжета* также позволяет конкретизировать его структуру, наметить скрепы связности, инвариантно подобрать оценочные характеристики. Отсылки, реинтерпретация прошлого, сказанного и созданного ранее, также видоизменяют смысл. В данном случае говорит, или точнее творится новое слово об архаике, происходит верификация эстетического опыта прошлого. Явный художественный эксперимент в области трансформаций культурного наследия можно точно наблюдать в малой прозе Виктора Пелевина.

Творческое наследие Виктора Пелевина располагается в постмодернистской художественной системе, где реальная действительность отражается в редуцированном, либо деформированном виде, а образ мира выстраивается на основе внутрикультурных связей [Богданова, 2016], диалогов с предшествующей литературной практикой. Внешний мир у Виктора Пелевина генерируется изнутри, он как бы всецело зависит от масштаба внутреннего мира той личности, которая оказывается в центре художественного повествования. Не всегда у него движение наррации означает приближение к конкретике реального, большая часть пелевинских текстов выстраивает иную художественную плоскость: компьютерная игра, вариантная условность, обман, провокация, подобие копии, симулякр, копия копии, стройный вымысел, другая параллель жизни, инобытие. Для Виктора Пелевина главное не создать подобие какой-то настоящей картины жизни, но лишь условно намекнуть читателю на где-то рядом происходящее, творимое, созидаемое. При этом грани художественного письма обращены к эстетически качественной литературной традиции [Кротова, 2017], зарубежной классике, текстам периода XIX-XX веков.

Займствуя наличное художественное начало, писатель отрывается в сферу предполагаемого, может быть, истинно желаемого. Интертекст

для Виктора Пелевина, также как и для большинства постмодернистов, – игровой принцип, правила организации чтения. Следует заметить, что интертекст – явление полифункциональное, ведущей функцией вслед за текстопорождающей оказывается функция смыслоформирующая. Текст «в условиях постмодернистской поэтики вбирает корпусность культурно-эстетической матрицы, редуцирует не только уже имеющиеся смыслы, но и потенциально подразумеваемые, мыслимые коннотации» [Безруков, 2017, с. 17]. Небольшое по объему эссе Виктора Пелевина «Мост, который я хотел перейти» представляет собой децентрированный текст, лишенный как линейного сюжета, так и смыслового центра. Текстовое поле формируется автором /героем, вернее складывается условно в его сознании / мышлении, воображении / памяти.

Традиционные элементы художественного мира-реальности в рассказе-эссе Виктора Пелевина как бы не существуют. Воспринимающий их субъект – потенциальный реципиент – возводит свой мир, свои концептуальные конструкции, свои магистрали динамики смысла. Как человек литературный, отталкиваясь от чужого текста, автор зависит от прецедента. В данном случае он стремится к переосмыслению / осознанию того, что уже было сказано, что уже было предположено: «*В одном романе Милан Кундера называет вопрос мостом понимания, перекинутым от человека к человеку...*» (Пелевин, 2005, с. 350)¹. Мост не есть буквальный конструкт, хотя графически, визуально читатель его представляет, прорисовывает. Так как даются его архитектурные приметы, намечается контурность, глубина рисунка, некая фактурность, точечность «мозаики». И все же в рассказе-эссе основным объектом созерцания, оценки является человек, герой, его жизнь и судьба, проекцией ложащаяся на онтологию существования читателя.

Характерный признак персонажа – но не буквально близкого самому автору – одиночество, дистанцированность от настоящего, реального мира. Художественная действительность рассказа-эссе Виктора Пелевина представляет собой совокупность не всех реалий существующего мира, а только тех, которые выделяет сам субъект речи: «*Я вспомнил мост, который собирался когда-то пересечь. Мысль о том, что я сделаю это сейчас, наполнила меня неожиданной радостью*» (Пелевин, 2005, с. 351). Он отступает от принципов материалистического восприятия мира и придерживается мнения об

¹ Здесь и далее в круглых скобках даны ссылки на тексты из списка источников, приведенного в конце статьи.

относительности и субъективности человеческого познания: «Границы, от которой я иду, я не помню. Границы, к которой приближаюсь, не вижу. Можно ли говорить, что я иду откуда-то или куда-то?» (Пелевин, 2005, с. 351). Герой Пелевина задается вечными вопросами, важно, что из плана нравственного они поднимаются на уровень бытийный, однозначных ответов иметь не могут: что есть наш мир? каковы его границы? есть ли предел/конечность сущего? куда деваюсь я? кто есть я в реальном мире?

Основная движущая сила эссеистского текста, как и всей пелевинской прозы – сомнение, которому подвергается все. Метафизика часто затемняет собственно художественный пласт. Блочный метод разверстки смысла дает возможность автору двигаться вместе с читателем по касательной, так как формой связи с прецедентными, уже созданными текстами является аллюзийный, скрытый намек. Ближайшие ориентиры для Виктора Пелевина на уровне анализируемого произведения – тексты Карлоса Кастанеды, Милана Кундеры, Ивана Бунина. Хронологический принцип нарушен сознательно, ибо движение по регламенту реверса становится приметой пелевинского авторского кода.

Поиск ответов на предложенные вопросы настраивает читателя на определенную реакцию, на со-участие в метафизическом состоянии мира. Практика данного мира замещается философской теорией, теорией полярной оценки, которая так необходима постмодернизму с его акцентом на метаданные, цитатный [Широкова, 2015] вариант сложения наррации. Отсюда, вероятно, нивелирование в рассказе-эссе темы времени и доминирование категории пространства, превращающегося на отдельных уровнях текста в гиперпространство: «Мост у нас под ногами. Но есть ли берега?» (Пелевин, 2005, с. 351). Философский вектор содержится в развиваемой во всем тексте парности «жизнь – мост», в которой реализуется проблема двоемирия. Данный факт также немаловажен для литературы конца XX века, да и все текстовое повествование организовано символическим контрастом. Контрастом полярных точек, устойчивых, константных диаметральных пар: «тогда – теперь», «раньше – сейчас», «здесь – там», «старый мост – новый мост», «мальчик – взрослый», «реальность – кажимость». Границами словесной игры опредмечивается реальность кадра, мифологически выстраивается условность, интуитивная модель оценки занимает статус правильности. Автор намекает читателю о путях приближения к пониманию, ибо оно «есть непосредственное восприятие смысла. В отличие от знания (владения значениями) и мнения (владения концептами) понимание является концептуализацией

значений, то есть трансформацией семантики общедоступных элементов языка в уникальные семантические единицы внутренней речи (концепты допредикативных очевидностей)» [Тюпа, 2001, с. 187]. Философичность пелевинской малой прозы, ее объемный смысловой потенциал сокрыт как в формальной догматике жанра, так и в содержательной дисперсии значения.

На наш взгляд, в философской раздумчивости данного рассказа-эссе нет сентенций, нет оценочности или маркированности. Принятие неизбежности существующего положения-порядка роднит текст Виктора Пелевина с вариациями «Пассажа о Мосте» Карлоса Кастанеды. У Виктора Пелевина читаем: *«И все же меня утешает сходство жизни с прогулкой по мосту, который я отчаялся пересечь»* (Пелевин, 2005, с. 351); у Кастанеды находим: *«Я знаю. Мост пересекает то, что некогда было рекой, теперь он пересекает ее высохшее ложе, реку из камней, с песчаными берегами, реку, под дном которой скрыты ископаемые окаменелости. Древние моря. Теперь этот мост заброшен, по нему никто не ходит»* (Кастанеда, 2005, с. 81). Для Кастанеды мост есть «прекрасный призрак», «элемент судьбы», «одинокий» спутник желаний, символ времени. Для Пелевина мост «пространственный вопрос», «ответ действительности», «способ поговорить», «форма вопрошания», может быть, «буквально судьба». Символически, знаково мост и в том, и в другом случаях становится ментальной матрицей декодирования сущего / бытийного, способом верификации эстетических, значимых для человека / читателя координат. Не случаен извод пелевинской мысли, что *«Мост у нас под ногами»* (Пелевин, 2005, с. 351), что он есть *«висящий в пустоте отрезок»* (Пелевин, 2005, с. 351). «Постмодернистская художественная форма по своему статусу обладает преимущественной программой реализации матричного единства культурных, общеэстетических и языковых граней. Смысловой фазой разверстки текста становится не только реинкарнация, восстановление уже понятого, но и желание угадать мыслимое, буквально несказанное» [Безруков, 2017, с. 17]; и, что весьма важно для оценки – «в рамках одного текста сочетается сразу много различных смысловых слоев, каждый из которых имеет свою систему» [Носачев, 2017, с. 226]. Таким образом, привыкая к условной пустоте, и автор, и герой, и читатель / реципиент наполняют ее смысловыми импульсами, комбинаторно складывают текстовый конструкт.

В анализируемом тексте, на наш взгляд, важна роль заголовочного комплекса, она объединяющая, в ней ключ к

интерпретации: «...мост похож на вопрос, обращенный человеком ко времени и пространству, – что на другой стороне?» (Пелевин, 2005, с. 350). В формулировке заглавия – авторский интерес к неожиданному, ориентация на открытость, разомкнутость или даже ризомность формы, сознательные или бессознательные желания: «Странно, но я никогда не пересекал этот мост, хотя иногда хотел» (Пелевин, 2005, с. 350). В ориентире на заголовок стадияльно получает разверстку реминисценция о романе Милана Кундера «Бессмертие». Отсылка к «мосту понимания» (Кундера, 2001, с. 138), диалогу человека с миром, человека с другим человеком, и обеспечивает объективное коммуникативное единство. Понимать – не значит высвечивать правду, истину, понимать – значит довериться природе взаимодействий, которые, в свою очередь, и обеспечат принятие / неприятие правды.

Милан Кундера не буквально принимает мост как объект перехода, сюжетное звено о мосте не об этом. Автор конкретизирует, что «Журналист не тот, кто задает вопрос, а тот, кто наделен священным правом спрашивать кого угодно и о чем угодно <...> власть журналиста основана не на его праве спрашивать, а на праве требовать ответа» (Кундера, 2001, с. 138). Хотелось бы подчеркнуть, что именно требовать. Следовательно, «мост понимания» становится еще и условием как догадки, так и перспективы потенциального принятия ситуации целостно на себя. У Виктора Пелевина обратный ход, элемент усиления метасюжета: требовать ответа от я-личности: «Можно ли говорить, что я иду откуда-то или куда-то? И все же меня утешает сходство жизни с прогулкой по мосту, который я отчаялся пересечь» (Пелевин, 2005, с. 351). Прогулка по мосту есть жизнь, движение по обреченному кругу, но с ориентиром на желание совершить какой-либо онтологически правильный, смелый поступок; отчасти верифицировать эстетические границы реальности, объективировать настоящее и необходимое сущее для человека. Прошлое, которое изображает или вспоминает автор рассказа-эссе наполнено обязательным стандартом живого и естественного. Это и возраст, это и велосипед, это и шоссе, это и песочные дома, и солнце, и неожиданная радость, и внутренняя грусть, и экзистенциальное молчание, и предполагаемый ответ. Не буквальный, но планируемый, не чужой, но свой, сформулированный индивидуально, целостно, с пониманием естественного, закономерного, циклического. Рассказ-эссе «Мост, который я хотел перейти» Виктора Пелевина в русле такой модели понимания обогащается также аллюзией на рассказ Ивана Бунина

«Поздний час», который включен в цикл «Темные аллеи». Бунинский текст – это авторский эстетический Рубикон, релевантная модель оценки настоящего, реально-осязаемый хронос прошлого.

Отмечалось, что «явления раздвоения сознания и неадекватное восприятие времени становятся предметом сюжетов современных авторов. Так, в произведениях <...> Виктора Пелевина постоянно наблюдаются скачки во времени <...>» [Федосова, 2012, с. 22]. Моделирование текстового пространства у Виктора Пелевина осуществляется в формате игры / переосмысления книжных знаний: «... у меня есть подозрение, что Лета – это не те воды, в которые мы вступаем после смерти, а река, через которую мы переправляемся при жизни» (Пелевин, 2005, с. 351). В поэтике подобной игры в художественно-эстетическом соответствии использованы равноправно два языка: язык науки, логика мотивировки (философия, онтология познания) и язык культуры, знаковый комплекс переживаний (литература, образное видение). Предчувствие исхода становится основой бунинского текста. Следует отметить, что «Поздний час» – классический образец метафизического преодоления крайностей, мысленный переход в прошлое, некая переориентация во времени. «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» [Бахтин, 1975, с. 235]. Копии у Виктора Пелевина, конечно, не выходит, да это и не является самоцелью автора, но «мост – переход», «мост – акцент», «мост – прощание / обретение» – архитектурными гранями визуален для читателя / реципиента. Иван Бунин старается художественно прорисовать чувственно-эмоциональный спектр переживаний, создать эффект полного присутствия в живом, Виктор Пелевин создает диалог с предшествующей литературой, он снимает формальные ограничения перед читателем, символически переживает аффект свободы мысли.

Пульсирующее сознание пелевинского героя стремится к постижению тайны Бытия, «абсолют объективности существования реального мира ставится им под сомнение» [Богданова, 2004, с. 341]. В детстве он «строил из песка дома, которые разрушались каждый раз, когда мимо проходил речной теплоход или большая баржа» (Пелевин, 2005, с. 350), во взрослом состоянии он думает, что «я ведь не делал в жизни ничего иного, а только мерил шагами этот висящий в пустоте отрезок дороги – мост...» (Пелевин, 2005, с. 351). Земное пространство здесь – пустота, а философская установка к

мировоззренческой ориентации – относительность всего, вероятностность другой реальности. Мост поэтому следует видеть антимоделью иного мира. У Ивана Бунина мост становится проводником в другую – прошлую – но тоже реальность: *«И я пошел по мосту через реку, далеко видя все вокруг в месячном свете июльской ночи. Мост был такой знакомый, прежний, точно я его видел вчера: грубо-древний, горбатый и как будто даже не каменный, а какой-то окаменевший от времени до вечной несокрушимости...»* (Бунин, 2006, с. 30). Величественно стилизует мост-данность в «Позднем часе» настоящую жизнь, он выступает неким рефреном, модусом приобретений, утрат, горьких потерь и радостных обретений. В этом и заключается, вероятнее всего, особый пафос реализма Ивана Бунина.

Также хотелось бы отметить, что театрализация, которая нарочито видна в «Позднем часе», для И.А. Бунина важна, в первую очередь, накалом страстей. Герой его рассказа *«Жил когда-то в России, чувствовал ее своей, имел полную свободу развезжать куда угодно <...> А все не ехал, все откладывал. И шли и проходили годы, десятилетия. Но вот уже нельзя больше откладывать: или теперь, или никогда. Надо пользоваться единственным и последним случаем, благо час поздний и никто не встретит меня»* (Бунин, 2006, с. 30). Обреченность персонажа пелевинского рассказа-эссе также в понимании быстротечности движения жизни: *«Когда мне было двенадцать лет, я каждый день садился на велосипед и ехал по шоссе к каналу <...> Часами лежал на берегу, я видел отблеск солнца <...> Через пятнадцать лет я снова оказался на этом шоссе – и опять на велосипеде...»* (Пелевин, 2005, с. 350). Признать для себя, что время так неумолимо бежит, получается лишь отчасти, но признать достижимость самоцели: *«Я понял: сделав это, я пересеку границу между собой нынешним и собой прошлым, и это будет значить, что тот мальчик и я – один и тот же человек»* (Пелевин, 2005, с. 351) – есть интенциональная победа над смыслом. Иван Бунин крайне медленно, возможно с ретардацией затягивает основные действия своего героя-персонажа. Следует напомнить, что это все же «последний час»: *«на мосту фонарей нет, и он сухой и пыльный»* (Бунин, 2006, с. 31). Образно обыгрывая две ситуации – прошлой памяти и памяти культурной, – конструируется субъектный мир текстов, предлагающий иной взгляд на природу жизни, в целом на человека. Вектор эстетической мысли может быть переведен в данном случае в плоскость античности, где «эллинизм дал впервые возможность личности развернуть свое внутреннее самочувствие, углубиться в свою собственную личность и сделать для себя

второстепенными все вопросы объективного миропорядка» [Лосев, 1979, с. 13]. Диалог художественных сознаний позволяет реципиенту выявить новые импульсы смыслов. Пелевин предвосхищает подобное: *«Это было бы самым настоящим алхимическим актом»* (Пелевин, 2005, с. 351). Иван Бунин, организуя наличный текстовый объем, находится, как правило, на границе создаваемого им мира: *я «стал думать, какой она была в те далекие, наши с ней времена: просто убранные темные волосы, ясный взгляд, легкий загар юного лица, легкое летнее платье, под которым непорочность, крепость и свобода молодого тела <...> Это было начало нашей любви, время еще ничем не омраченного счастья, близости, доверчивости, восторженной нежности, радости...»* (Бунин, 2006, с. 32). Покидая бранный мир настоящего, бунинский герой как бы освобождается от желания высветить дистанцию крайностей, для него смыслом уже становится переживание прежней радости, действительное ощущение прежнего восторга. Герой Виктора Пелевина сложнее понимает онтологию жизни, остановиться только на эмоционально-чувственном переживании он не может. Для него перспектива – *«мост, который я так хотел перейти»* (Пелевин, 2005, с. 351).

Таким образом, писательский талант в том, чтобы выстроить диалогические, дискурсивные отношения с реципиентом, подтолкнуть читателя к тому, чтобы в его сознании возникли определенные ассоциативные ряды, аллюзии, реминисценции. Виктору Пелевину удается сделать это объемно, концептуально, целостно, вариативно. Реверсивный ход в прошлое через литературно-культурологические тексты Карлоса Кастанеды, Милана Кундеры к Ивану Бунину сохраняет наследие преемственности отечественной классики. Общий ракурс, который объединяет сюжеты, сводится к метасюжетике – разверстка эстетически-смысловой парадигмы, манифестация замысла, идентификация главного.

На наш взгляд, диаметральность указанных писателей синтезирована знаком-функцией, фигурой вопрошания, которая и есть, вероятно, «мост понимания». Финал «Позднего часа» И.А. Бунина, безусловно, трагичен: *«сердце рванулось и замерло <...> Что это было? Пронеслось и скрылось. Но сердце в груди так и осталось стоять. И так, с остановившимся сердцем, неся его в себе, как тяжкую чашу, я двинулся дальше. Я знал, куда надо идти, я шел все прямо по проспекту – и в самом конце его, уже в нескольких шагах от задней стены, остановился...»* (Бунин, 2006, с. 35). Образец раскрытия смысла, по Бунину, в достижении

эмпирики чувственной памяти, в прокручивании еще раз пиковых, кульминационных, личностных переживаний в «последнее мгновение» жизни. Следовательно, генеративная природа пелевинской малой прозы, в частности этого рассказа-эссе, с оттенком мистики, может быть и потусторонности – смысловая ризомность, редуцированная множественность коннотаций. В подобных условиях жизни обрести, расшифровать тайну бытия героя/автора, по Пелевину, только и получится, при этом переориентация ответственности за это лежит в конструктивных рамках творческой активности читателя.

Литература

- Аристотель. Сочинения: в 4-х тт. М., 1976. Т. 1.
- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
- Безруков А.Н. Русская постмодернистская литература в корпусной матрице фреймов и концептов // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. 2017. № 3 (95).
- Богданова О.В. Виктор Пелевин и «московский концептуализм» // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. 2016. № 4. Т. 16.
- Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века). СПб., 2004.
- Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003.
- Кротова Д.В. Творчество В. Пелевина и традиции модернизма // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 3-3 (69).
- Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта. М., 2001.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: в 2-х тт. М., 2003. Т. 2.
- Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. М., 2008.
- Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков, 2000.
- Носачев П.Г. Эзотерический палимпсест: системы образов в творчестве В. Пелевина // Ежегодная богословская конференция православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2017. № 27.
- Тамарченко Н.Д. Статус героя и «язык сюжета» в «Евгении Онегине» (К постановке проблемы) // Болдинские чтения. Горький, 1983.
- Тюпа В.И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.
- Федосова Т.В. Репрезентация времени в постмодернистском дискурсе // Филология и человек. 2012. № 1.
- Широкова Е.Н. Дискурсивность и интертекстуальность как источники поликодности художественного текста // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2-2.

Список источников

- Бунин И.А. Поздний час // Полное собрание сочинений: в 13-и тт. М., 2006. Т. 6.
Кастанеда К. Отшельник / Пер. с исп. М., 2005.
Кундера М. Бессмертие. СПб., 2001.
Пелевин В.О. Мост, который я хотел перейти // Relics: Избранные произведения. М., 2005.

ЭПИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДИБАША КАИНЧИНА: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

У.Н. Текенова

Ключевые слова: диптих, мотив дороги, загон / изгородь, человек и природа, стихийное бедствие, духовный мир, психологизм, деталь.

Keywords: diptych, the motive of the road, corral / fence, man and nature, a natural disaster, the spiritual world, psychologism, detail.

DOI 10.14258/filichel(2018)3-07

Так сложилось, что все классики алтайской литературы – выходцы из сельской местности (Л. Кокышев, А. Адаров, Э. Палкин, Б. Укачин, Ш. Шатинов, К. Телесов, Д. Каинчин и др.) и главными героями их произведений стали простые деревенские люди. Мы наблюдаем, как разрушается «стереотип исключительной личности», писатели раскрывают духовный мир представителей своего времени – простых колхозников. Они не являются «ни делегатами, ни депутатами, ни героями». «И сама типология становится, естественно, иной: служебные персоны уступают место личностям, способным (или неспособным) соединять гражданскую активность с активностью мысли, мировоззренческой рефлексией» [Шляхова, 1995, с. 55]. Проза Дибаша Каинчина тоже отличается тем, что основана на интересных фактических и биографических материалах из жизни его земляков, уроженцев села Экинур. Отсюда и богатейший народный язык, и яркие герои его рассказов и повестей, природное чутье глубины культуры своего народа.

Целью настоящей работы является исследование рассказов Дибаша Каинчина «Эрдин эрсени – эки...» – «У мужчины есть вторая