

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ МАНСИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



Департамент образования и науки
Ханты-Мансийского автономного округа – Югры

Обско-угорский институт
прикладных исследований и разработок



А. Н. Семёнов

**Теоретические аспекты изучения
мансийской литературы**
Учебно-методическое пособие

Ханты-Мансийск
2022

УДК 821.511.142
ББК 83.3(2=665.1)
С 30

Рецензенты:

Е. В. Косинцева, доктор филологических наук, главный научный сотрудник;
В. Л. Сязи, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник.

С 30 Семёнов А. Н. Теоретические аспекты изучения мансийской литературы: учебно-методическое пособие / Департамент образования и науки Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок. – Ханты-Мансийск: ООО «Печатный мир г. Ханты-Мансийск», 2022. – 144 с.

В учебно-методическом пособии раскрывается своеобразие понимания литературы как искусства слова, трактовка его знаковой природы, анализируется то, как понимается в литературе манси художественный образ в его разновидностях. В издании представлено своеобразие реализации в конкретных художественных текстах таких понятий, как «персонаж», «герой», «герой-повествователь», «портрет», «пейзаж», «интерьер». Одной из определяющих проблем теоретических представлений о мансийской литературе в пособии является проблема конфликта и его разновидностей. Особое внимание уделено своеобразию картины мира мансийской литературы и соответствующих аксиологических аспектов её понимания.

Пособие адресовано преподавателям мансийской литературы, студентам вузов и средних специальных учебных заведений, а также широкому кругу читателей, интересующихся мансийской литературой и вопросами её преподавания.

*Рекомендовано к печати научно-методическим советом
Обско-угорского института прикладных исследований и разработок*

ISBN 978-5-6048660-6-1

© Обско-угорский институт прикладных исследований и разработок, 2022
© Семенов А. Н., автор, 2022
© Жеманская Н.А., художественное оформление, 2022.

Содержание

Введение. Теоретические аспекты изучения мансийской литературы.....	4
О литературе как искусстве слова	9
О знаковой природе художественного текста.....	21
Конфликт как элемент структуры художественного текста.....	40
Художественный образ	64
Персонаж, герой, герой-повествователь. Портрет.....	89
Аксиологические категории оценки (понимания) единицы пространства <i>мир</i> в мансийской литературе	125
Литература	142

Введение

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ МАНСИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Требования, предъявляемые сегодня Федеральным государственным образовательным стандартом к результатам освоения учащимися основной образовательной программы основного общего образования, исходят из необходимости достижения обучающимися результатов, полученных по итогам «изучения учебных предметов, учебных курсов (в том числе внеурочной деятельности), учебных модулей, характеризующие совокупность познавательных, коммуникативных и регулятивных универсальных учебных действий, а также уровень овладения междисциплинарными понятиями (далее – метапредметные результаты), сгруппированы во ФГОС по трём направлениям и отражают способность обучающихся использовать на практике универсальные учебные действия...» [15].

Современная трактовка литературного образования в аспекте изучения произведений родной литературы, отражённая в стандартах третьего поколения, исходит из того, что учащиеся должны быть обеспечены возможностями, условиями для культурной самоидентификации, осознанием богатства коммуникативных и эстетических возможностей родного языка на основе изучения наиболее показательных произведений родной литературы. Достижение такой самоидентификации доступно квалифицированному читателю, обладающему эстетическим вкусом, способному к обоснованию своего мнения в развёрнутых размышлениях аналитического и интерпретирующего характера.

ФГОС третьего поколения в предметной области «Родной язык и родная литература» предусматривает изучение государственного языка республики и (или) родных языков из числа языков народов Российской Федерации, в том числе русского языка» [15]. И самое принципиальное заключается в определении предметных результатов по предметной области «Родная литература», которые должны обеспечивать:

«<...> 1) осознание значимости чтения и изучения родной литературы для своего дальнейшего развития; формирование потребности в систематическом чтении как средстве познания мира и себя в этом мире, гармонизации отношений человека и общества, многоаспектного диалога;

2) понимание родной литературы как одной из основных национально-культурных ценностей народа, особого способа познания жизни;

3) обеспечение культурной самоидентификации, осознание коммуникативно-эстетических возможностей родного языка на основе изучения выдающихся произведений культуры своего народа, российской и мировой культуры;

4) воспитание квалифицированного читателя со сформированным эстетическим вкусом, способного аргументировать своё мнение и оформлять его словесно в устных и письменных высказываниях разных жанров, создавать развёрнутые высказывания аналитического и интерпретирующего характера, участвовать в обсуждении прочитанного, сознательно планировать своё досуговое чтение;

5) развитие способности понимать литературные художественные произведения, отражающие разные этнокультурные традиции;

6) овладение процедурами смыслового и эстетического анализа текста на основе понимания принципиальных отличий литературного художественного текста от научного, делового, публицистического, формирование умений воспринимать, анализировать, критически оценивать и интерпретировать прочитанное, осознавать художественную картину жизни, отражённую в литературном произведении, на уровне не только эмоционального восприятия, но и интеллектуального осмысления» [15].

Достижение результатов, отмеченных в приказе Министерства, есть свидетельство того, что школьник овладел процедурами смыслового и эстетического анализа художественного текста в том числе и потому, что ему доступно понимание принципиальных отличий последнего от таких текстов, которые мы определяем как научный или деловой, публицистический... При этом

одним из главных оказывается умение воспринимать художественный текст, интерпретировать его содержание, осознавать художественную картину мира, «вторую реальность», в нём отражённую. Другими словами, изучение родной литературы в школе не может сводиться только к чтению и комментированному пересказу прочитанного. А для того, чтобы важнейший процесс познания языка, психологии, культуры посредством чтения произведений родной литературы не сводился к такому пересказу, необходимо обращение к формированию теоретико-литературных понятий, задача которых способствовать овладению процедурами смыслового и эстетического анализа художественного текста в объёме, необходимом для понимания его специфики.

Практический опыт преподавания свидетельствует о невозможности результативного формирования представлений о своеобразии родной литературы, способности и умения воспринимать, критически оценивать и интерпретировать её, а тем более осознавать своеобразие художественной картины мира, отражённой в этой литературе, без обращения к теоретико-литературным понятиям. Познание теоретических основ, овладение содержанием теоретико-литературных категорий способствует развитию навыков анализа художественного текста. И дело не только в анализе как таковом: овладение школьниками теоретико-литературными понятиями есть один из плодотворных путей к их пониманию своеобразия литературы как искусства, специфики художественного образа, рождённого родным языком, осознанию оригинальности видения и отображения действительности в художественном сознании своего народа.

Принципиально важно, чтобы работа по овладению теоретико-литературными понятиями была нацелена на такой результат, когда учащиеся начинают видеть в этих понятиях инструмент, который помогает дешифровке, раскодированию художественного текста, проникновению в сущность и своеобразие родного языка, особенности образного мышления народа, осознанию эстетической ценности и отдельного произведения, и родной литературы в целом. Отсюда – непреходящая ценность форм и приёмов работы, рассчитанных не на простое уяснение сущности, содержания

терминов и понятий теории литературы, а на воспитание умения самостоятельно определять понятия, понимать их знаковый характер, формулировать трактовку и содержательное наполнение категорий, создавать обобщения, связанные с этими понятиями и категориями.

Работа по овладению теоретическими основами изучения литературы по-настоящему имеет смысл в том случае, если в качестве результатов учитель намечает себе формирование способности учащихся устанавливать аналогии, классифицировать, самостоятельно выбирать основания и критерии для классификации, устанавливать причинно-следственные связи, строить логическое рассуждение, умозаключение (индуктивное, дедуктивное и по аналогии) и делать выводы. Настраивая учащихся на неизменную необходимость самостоятельно находить проявление тех или иных теоретико-литературных понятий и категорий, определять формы их «бытования» в различных художественных текстах, учитель способствует развитию такого чтения учащимися родной литературы, которое поистине можно назвать смысловым.

Мансийская литература, как и любая другая, это – отражение философских воззрений народа, его представлений о человеке и ценностях жизни, о том, в чём смысл этой жизни. Современная литература манси не оставляет попыток разобраться в триедином философском вопросе: «Кто мы? Зачем мы? Куда мы?» И, что не менее важно, она стремится определить то, какую роль в решении этого триединого вопроса играют и исторические традиции, и преходящие обстоятельства.

Содержательное наполнение философского взгляда на жизнь, отражаемое произведениями мансийской литературы, включает в себя и взгляд на традиционное, веками укоренившееся мировоззрение северного народа, и то, что несут с собой преходящие обстоятельства, разрушающие традиционные представления и нормы, подвергающие их трансформации, искажениям, инфляционному давлению. Именно в таких условиях современности литература оказывается средством сохранения мировоззрения народа, в том числе через фиксацию как отрицательных, так и положительных начал, вносимых в это мирозерцание преходящими

обстоятельствами. И это философское начало мансийской литературы делает её особо значимой как для носителей исконного мирозерцания древнего северного народа, так и для тех народов, что волею преходящих обстоятельств оказались рядом с ним на его родной земле.

О ЛИТЕРАТУРЕ КАК ИСКУССТВЕ СЛОВА

Обращение к теории литературы на начальном этапе, которым мы считаем 5–6 классы, должно начинаться с раскрытия фундаментальной, на наш взгляд, проблемы, имеющей значение для всего литературного образования школьника, вплоть до выпускного класса. И обозначить эту проблему можно так: «Литература как искусство слова».

Самые первые уроки, посвящённые получению знаний, формированию представлений о сущности и своеобразии родной литературы, должны иметь в основании фундаментальное положение, согласно которому – художественное произведение есть искусственно созданная «вторая» реальность, выступающая как отражение «первой реальности», в которой мы живём. Без осознания этого принципиального теоретического положения все дальнейшие разговоры о богатстве и специфике родной литературы, о её особом месте и роли в жизни народа, о её «художественных особенностях» и т. п. останутся умозрительными, не имеющими практической ценности для ученика.

Обозначение «вторая реальность» как синоним понятия «художественный текст» должно стать важнейшей составной частью филологического сознания ученика, его представлений о художественной культуре как таковой. От этого напрямую зависят возможности формирования представлений о специфике языка родной литературы, о своеобразии её знаковой системы, о философских основах понимания мира, на которых построены произведения мансийских авторов. Именно с этого положения необходимо начинать формирование представлений о том, что в основе творчества художника слова лежит предметный пластический мир, отражаемый в художественном тексте в том виде и ракурсе, как понимает его писатель («художественный образ мира»). Такой искусственно созданный мир есть носитель видения, понимания окружающего мира, его концепции внешних и внутренних процессов действительности, которые присутствуют в авторском сознании.

Ещё один принципиально важный момент, на который неизменно необходимо обращать внимание учащихся, заключается в том, что созданная писательским воображением «вторая реальность» (художественный текст) никогда не будет равнозначна, идентична первой, то есть той, в которой мы живём. Это происходит потому, что художественный текст, будучи отражением реальной действительности, всегда избирателен по отношению к ней, поэтому в текст отбираются, в первую очередь, те детали и подробности, которые автору представляются наиболее важными, значимыми, выразительно свидетельствующими о сущности происходящего. Стихотворение Ювана Шесталова «Что приснилось Вите» начинается со слов:

Витя скачет и поёт;
Нынче он с обновой!
Скоро в первый класс пойдёт
Он в рубашке новой! [21, IV, 42]

Избирательность проявляется в данном случае в том, что герой шесталовского стихотворения пойдёт в первый класс не в одной только рубашке. Однако художественный текст не нуждается во всех остальных деталях и подробностях одежды будущего первоклассника: рубашка выступает в качестве самой яркой и выразительной детали, свидетельствующей о значимости праздника.

Даже более подробный и обстоятельный рассказ о деталях и тонкостях описываемого, происходящего, к примеру, в эпосе, по сравнению с лирикой, всё равно избирателен по отношению к реальной действительности. Роман Маргариты Анисимковой «Ваули» начинается с описания зимнего ненастья: «Над тундрой уже несколько дней бушевала пурга. Она перемела звериные следы, сравняла с берегами русла малых рек, пригнула к земле чахлые кустарники. Белёная снежная пыль заволокла горизонт. Ветер с силой хлестал в упругие стены чума, оторвав клоч оленьей шкуры, размахивал им, как зловещая птица крылом» [13, 2, 3].

Детали и подробности того, как «над тундрой уже несколько дней бушевала пурга», включённые в повествование, не передают всего разнообразия, богатства могущества и силы зимнего

ненастья. В реальности происходящего всё было более многообразно с точки зрения количества деталей, звуков, запахов, движений во время пурги. Однако автора интересуют, прежде всего, те подробности, которые наиболее выразительно, репрезентативно передают картину, поэтому в ней есть и звериные следы, и русла малых рек, и чахлые кустарники, и белёсая снежная пыль.

В повести Ю. Шесталова «Сначала была сказка» есть выразительное, зримое описание прихода осени: «Вода большая ушла. Река стала узкой. Берега будто выросли. Стали высокими.

Цветным осени светом смотрят берега. Куда ни кинь взгляд, радуга играет. Багровым, золотистым, бурым, зелёным, голубым, белым, серебристым осенним светом светится земля.

Земля глядит разноцветными глазами созревшей морошки, голубики, брусники. Косогоры цветут разноцветьем сыроежек, волнушек, подберёзовиков, маслят. Каждый листочек, каждая травинка наперебой хотят показать свою красоту» [21, IV, 52]. Несмотря на такое обилие подробностей, свидетельствующих о том, как в тайгу, на берега реки приходит осень, текст повести не в состоянии вобрать в себя все детали, черты того, какой стала, как выглядит река, какими красками, настроениями «смотрят» её берега и вода. И гамма цветов в осеннем лесу намного богаче и разнообразнее, нежели об этом говорит писатель. Он отбирает только те приметы и краски, которые представляются именно ему наиболее выразительными, показательными для повествования об осеннем лесе.

С другой стороны, в этой «второй реальности», которая является результатом деятельности авторского сознания, действуют свои законы логики, свои законы отбора и сложения, группировки знаков в единую структуру.

Для примера можно обратиться к анализу того, как представлена реальная действительность в народной сказке «Рассказ о тридцати охотниках». Уже начало сказки говорит о том, что мы имеем дело со второй реальностью: трудно представить себе, чтобы добывать одного медведя собрались сразу тридцать охотников, которые в итоге погибли за исключением одного, высшего победителем, с которым медведь даже не стал вступать

в поединок. Нет смысла искать логику в том, какое количество охотников идёт на одного медведя, а также в том, как двадцать девять человек не справились со зверем, а один справился. И всё потому, что у сказки есть своя логика, смысл которой предельно точно подмечен А. С. Пушкиным в «Сказке о золотом петушке»:

Сказка ложь, да в ней намёк!
Добрый молодцам урок [16, 2, 330].

И смысл этот в том, что, «собираясь на охоту, нельзя много разговаривать, тем более хвалиться», «о священном младенце, медведе, ничего нельзя говорить. Он всё знает, всё слышит, что о нём люди говорят». И всё потому, что медведь для манси «священное животное» [9, 7–8].

Необходимо акцентировать внимание учащихся на том, что трудно представить себе, чтобы тридцать охотников шли добывать одного медведя. В реальной действительности такая ситуация невозможна. А текст сказки, будучи избирательным по отношению к реальной действительности, такое вполне допускает. Более того, возможность представленного положения не вызывает у читателя (изначально слушателя) никаких сомнений в том, что рассказанное возможно. В тексте сказки нет никакого знака, который бы указывал на то, как оставшийся мужчина заставил медведя повернуться и уйти, значит, причина только в том, что это был «последний мужчина, тот, который всё время молчал, ничего не говорил о медведе» [9, 7].

Получается, что вопросы по поводу происходящего в сказке, вызваны логикой реальной жизни человека, а художественный текст живёт по своим логическим законам. Поэтому то, что представляется как нелепое и нелогичное поведение в реальной жизни, является вполне закономерным и логичным, когда события происходят в художественном тексте, во «второй реальности».

Возможно, всё дело в том, что мы обратились к сказке, в которой возможны и более глубокие нелогичности, а тем более силён самый что ни есть фантастический, волшебный элемент. Однако обращение к произведениям других жанров лишь подтверждает справедливость сделанного наблюдения. Например, в рассказе

Анны Митрофановны Коньковой «Битый», на первый взгляд, отсутствует логика в том, почему рассказчица испугалась, увидев «Петотку, идущего к берегу», да так, что её «от страха заморозило». Она знала, что «в деревне Петотку боялись не только дети, но и взрослые» [9, 22]. Прибежав домой, она называет Петотку, который гонится за ней, плохим и гадким. Непонятно, откуда девочка могла получить такую информацию, ведь её бабушка знает, что «такого честного доброго человека, любящего свою землю, как Петотка, ни на нашей земле и ни за её пределами больше не отыщешь. Таких людей, как наш Петотка, редко, очень редко земля рождает» [9, 23].

Откуда такая разноречивая информация о герое у людей, которые живут в одном культурно-бытовом пространстве? И на чём основана уверенность бабушки в том, что такого честного и доброго человека нигде на земле (!) больше нет, и земля вообще редко таких людей рождает?

Дальше подобных вопросов, вызванных условиями реальной жизни таёжного человека, становится только больше. За пределами возможных пояснений остаётся вопрос о том, как жил, чем питался, как одевался герой, который в тайге «в своей жизни никогда не имел ни ружья, ни лука, ни стрел... и никогда не обидел ни зверя, ни птицу» [9, 24]. Герой имел «свой охотничий лес, что достался ему в наследство от отца», однако «сам не ходил охотиться и других не пускал. В его лесу все звери спокойно размножались, а затем разбегались по всем нашим лесам-урманам» [9, 24].

Нахождение, определение всех этих и других нелогичностей, которые можно найти в рассказе А. М. Коньковой, теряют всякий смысл, когда начинаешь осознать то, во имя чего поведана вся эта история, когда рассказчица начинает понимать, что главную задачу своей жизни Петотка видел в том, чтобы «по лесам, рекам, озёрам» следить, «нет ли песчаных наносов, ветровалов», чтобы помогать «стонущему дереву», чтобы «болью... страданием, горем и большой любовью к нашей земле были сыты и остались живыми» люди [9, 25].

Своей художественной логикой отличается эссе Светланы Динисламовой «С волками жить – по-волчьи выть...». В качестве

заглавия взято выражение, которое говорит о необходимости приравливаться к окружающим, принимать их образ жизни, обычно противоречащий тому, который был привычным для попавшего в новое окружение. Однако речь идёт о «главной волчице», от которой «отвернулись волчата. Нет, не её волчата, а всей стаи» [7, 66]. Значит, главная волчица всегда жила среди волков, а потому иначе, как «по-волчьи», она быть и не могла. Тогда откуда такое заглавие и такое содержание? Художественная логика диктует необходимость создания образа кардинально изменившейся среды, которая вдруг стала чужой, которая не может понять желания побыть одной и не знает, что такое, когда «мыслям её нужен был простор», когда возникает острая необходимость «слушать себя». А всё дело в том, что и в единообразной, в данном случае в волчьей среде, может быть, и находится «особенная, не похожая на других» белая волчица [7, 66].

Понимание художественной литературы как второй, т. е. искусственно созданной реальности, со своей логикой и избирательностью, в случае с мансийской художественной словесностью не может быть глубоким и адекватным без учёта принципиально важной её особенности. Эта литература, как одно из наиболее ярких и последовательных проявлений художественного сознания народа, своими истоками имеет мифологическое начало. В основе сложившейся в мансийской литературе художественной картины мира лежат изначальные представления о строении Вселенной. Главным составляющим элементом этой структуры мира в представлениях древнего манси является её видение как единства трёх миров. В такой троичной вертикальной структуре есть Верхний мир богов, Средний мир живущих в реальности на земле и Нижний мир, населённый покинувшими мир живых людей.

Главным божеством, живущим в Верхнем мире, является Нуми-Тõрум. Этот бог может носить у манси и другие названия: Тõрум-õйка (можно перевести как «Бог-мужчина»), Нуми-Пос-Ась – «Владыка», «Отец Верхнего света» и другие.

Правителем, властелином подземного мира является Хуль õтыр, или Куль отыр, возможны наименования Хинь, Хуль. В Среднем мире, предоставленном живому человеку, тоже есть

свои боги, самый почитаемый среди которых – Мир Суснэ Хум, что переводится как «Мужчина – наблюдатель мира». Он считается самым младшим сыном Нуми-Тõрума, получившим власть над Средним миром и являющимся посредником между миром людей и божествами Верхнего мира. Именно посредничество этого и других богов делают границы между Нижним, Средним и Верхним мирами преодолимыми не только для богов и духов, шаманов, но и для простого смертного человека. Художественный текст мансийской литературы делает такое возможным не только для своих героев, главное – правильно соблюдать традиции, к примеру, траурной церемонии.

В поэме-повести «Здравствуй, друг» Николая Садомина есть показательный эпизод, когда отец повествователя, участвующий в траурной церемонии по случаю гибели Омана Тильпома, замечает, что покойника положили не в лодку, отмеченную родовой тамгой, а в «красный сундук-гроб». А, по его знаниям народных традиций, такое действие неправильное: «Разве Войканпу́нка не могли положить в свою рыбацкую лодку-калданку. Ведь у каждого манси мужчины лодка отмечена родовой тамгой. Каждый мужчина на борту её и весле вырезал топором или ножом свою родовую тамгу. Ведь без фамильной тамги в гробу Тãгт котиль õйка (Дух середины реки Сосьвы) может перепутать, кого же везёт Хульõтыр (Дух болезни) вниз по реке в иной мир. Может, он смилостивится и не пропустит Тильпа далее, вернёт его обратно в Средний Светлый мир под лазурное солнечное небо или же отправит Дух его в Нуми-Тõрум (Верхнее Небо) – к прапрапредкам» [7, 220].

Соблюдение традиций и обрядов предков, идущее из глубины веков, в сознании героя является если не гарантией, то надеждой на то, что Дух болезни Хульõтыр, распознав по фамильной тамге, кого он везёт, «смилостивится» и вернёт усопшего в Средний мир людей, «под лазурное солнечное небо», а ещё лучше того – отправит его в Верхний мир (Верхнее небо).

Представление о трёхчастном строении мира чётко просматривается в причитаниях шаманки, совершающей похоронный обряд:

Сыном удачливого охотника был я,
Сыном мастерицы-матери был я.
Теперь душа моя в ином Мире,
Только отец Всевышнего Духа
Возьмёт ли к себе поближе меня?
Может, он отправит в Нижний Мир
За то, что наложил руки на себя? [7, 224]

В тексте отчётливо различимы, названы: Нижний Мир, Всевышний Дух, как властелин Верхнего мира, и Средний мир, в котором покойник был «сыном удачливого охотника» и «сыном мастерицы-матери».

В легенде Анны Коньковой «Вожак Ивыр», когда заглавный герой ушёл из Среднего мира, Вындыр обращается к окружающим, которые всё ещё надеялись на то, что вернётся, однако: «Не вернуть нам Ивыра. Его душа белым, чистым облачком поднялась в небеса. Там, в небесах, Ному Торум с радостью встретил его бессмертную душу. Смотрите, Ивыр даже мёртвый желает нам добра: крепко закрыл глаза, никого не хочет высмотреть мёртвыми глазами, не хочет никого из нас взять с собой. Доброго – надо по-доброму отправлять в Нижний мир» [7, 127].

Вторит Вындыру та, которая в легенде названа «Мать матерей», она «сказала всем:

– Не будем плакать, нельзя заливать слезами дорогу уходящего в Нижний мир. Чтоб не отсырели стены его вечного дома, древние наши заветы велят дорогого человека оплакивать сухими слезами. Сухие слёзы будут долго приносить боль, и память наша о нём будет долгой, долгой» [7, 127].

В повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» герой Сергей вспоминает историю медведя, как историю Сына Неба, который заинтересовался тем, что есть другая жизнь, кроме небесной. И захотелось ему в красоте Среднего мира побродить-погулять. Однажды с ним происходит следующее: «Берёт Сын в руки посох, смотрит на один конец и сквозь него видит Средний мир: счастливую землю. А земля яркая, как зелёное сукно. И думает: “Вот бы мне в этой земной красоте пожить!” Но ря-

дом – бог. В его руках не только этот посох, но и судьба. Слезы катятся из глаз...» [21, V, 78]. Верховный бог Торум отпустил своего сына на землю, однако она «оказалась не такой, как смотрелась сверху.

Может, издали всё видится не так?...» [21, V, 81].

А лирический герой стихотворения «Думы глухого – тёмного леса», видя, как в Среднем мире кружатся Земля и Солнце, ощущая себя «птицей-гагарой» и «рыбой-осетром», стремясь найти «начало сказки», поднимает в небо свой взор и обращается с вопросами к Нуми-Торуму:

<...> Ты есть на самом деле или тебя нет?

Мой путь длинным будет или нет?

А когда я про нижний мир подумаю,

Словно ножом моё сердце кольнёт... [7, 441].

Новые времена привносят в сознание лирического героя новые представления о мире, разрушают сложившиеся за века представления о реальности, о богах (духах), однако принципиально важен уже сам вопрос о том, насколько справедливы эти новые воззрения, эти отрицания традиционных верований и поклонений. И это становится особенно актуальным при мысли о Нижнем мире, который в строках стихотворения словно бы перестал быть сакральным, он подаётся со строчной буквы.

Однако настоящий поэт не только задаёт вопросы, пытается разрешить свои сомнения, но и находит выход из печальных раздумий «про нижний мир». Слушая «грустную песню», он раскачивается «своё поющее сердце» и посылает его вдаль:

<...> С радостью пусть оно идёт,

За радостью сказочной пусть следует.

Коли заплачет – пусть плачет,

Коли запоёт – пусть запоёт.

Если кружится – пусть кружит.

Если завертится – пусть вертится.

Только пусть отыщет

Тропу Человека! [7, 441].

«Поющее сердце» самого лирического героя – поэта оказывается самым надёжным средством поиска гармонии в этом мире, средоточием которой является Человек. Этот Человек живёт в Среднем мире полуночного прекрасного «сияния дня», который «поёт голосом весеннего неба». Он умеет смотреть на небо и не забывает о Верхнем мире. Он помнит о мире Нижнем. А на такое по-настоящему способен тот, кто обладает дарованием впускать в своё сердце «радость новой сказки», зовущей его «по родной земле всё вдаль идти» [7, 441].

Трёхмерное понимание строения Вселенной оказывается настолько принципиально важным для авторов мансийской литературы, что даже в произведениях, в которых нет прямого указания на Высший, Средний и Нижний миры, такое представление о его строении присутствует, оказывает влияние на понимание сущностных и ценностных начал мира и человека в нём.

Представление о Вселенной как своеобразной гармонии трёх миров, между которыми установлен свой порядок, своя система отношений, сообщает человеку некое твёрдое убеждение в изначальной и конечной гармонии его жизни, побуждает радоваться каждому проявлению окружающего мира. Один из многочисленных примеров такого отношения к миру героев мансийской литературы встречаем в повести Андрея Тарханова «Капитан Деткин». Её герою Василию Алексеевичу, прошедшему через тяжёлые испытания, «казалось, что солнце улыбается всему миру и ему лично, печально и светло. И ещё подумал он, что при такой красоте, которую ежедневно дарит солнце, дарит природа, – жить бы всем в радости и согласии, да вот всё как-то не получается эта гармония у человека. А нужна она человеку, ой, как нужна!» [20, 169].

Даже нарушения гармонии, всевозможные проявления её отсутствия в поведении человека не способны поколебать уверенность в необходимости таковой. Лирический герой Виктора Крекера (стихотворение «Гагара и сын Товлың-Карса») в крике гагары слышит,

Как стрела, как пронзительная стрела,
Над рекою Гагара кричит,

Небо рвёт своим криком на части,
Будит души из Нижнего Мира,
Будит спящих младенцев и сов [7, 163].

Мысль о разбуженных душах Нижнего Мира указывает на то, что граница между ним и Средним Миром, в котором «над рекою Гагара кричит», не является наглухо закрытой, непреодолимой. И такое понимание является одной из основ веры в гармонию вселенной как таковой:

<...> Солнце крылья ласкало ему,
И смеялась Гагара от счастья,
От гармонии жизни вселенной [7, 163].

Поэтому даже стремление жить «в гармонии с собою», то есть в мире Среднем, побуждает персонажей и авторов мансийской литературы обращаться к властелину Высшего мира. Так поступает, например, лирическая героиня Светланы Динисламовой: она окидывает «взором горизонт» привычного ей окружающего мира, но руки поднимает «к небу» и «о сокровенном» умоляет Верховного бога Верхнего мира Торума, и главное среди этого «сокровенного»:

<...> В растерянности часто пребываем...
Мансийской верой души окропи,
Ведь речь родную мы уж забываем.
О, Торум светлый, усмири печаль,
Жить научи в гармонии с собою,
Дорогой предков чтобы шли мы вдаль,
Хоть путь тот стал уж тонкою тропею... [3, 26].

«Дорога предков» и «речь родная» – это признаки, приметы Среднего мира, однако в достижении гармонии в нём героиня возлагает надежды на Верховного бога Верхнего мира, просит его «мансийской верой души» окропить, чтобы народ манси уверенно шёл в будущее.

Настоящую гармонию внутреннему миру, его согласию с миром внешним даёт человеку осознание себя частицей трёхмерной

Вселенной, в которой в соразмерности сосуществуют такие разные, на первый взгляд, миры.

Этот секрет гармонии знает лирическая героиня Светланы Динисламовой:

<...> Я в гармонии чувств. Я – частица Вселенной.
Мысль – незримая нить. Предо мною просторы.
Моя Сосьва река, лес, Уральские горы.
Предо мною века. Из отдельных мгновений,
Чётко вижу сегодня я связь поколений.
Я стою у окна. Предо мною века.
Я люблю этот мир. Вихрем выются снега.
Я в гармонии чувств. Я люблюсь ненастьем.
Моя Сосьва река. Моё тихое счастье [7, 60].

Гармония чувств человека находит отражение в видении пространства («Предо мною просторы») и в понимании времени («Чётко вижу сегодня я связь поколений», «Предо мною века»). Эти соразмерность и благозвучность позволяют любоваться окружающим миром даже в таких его проявлениях, как ненастья, открывают возможность осознавать себя счастливым человеком.

Самый главный результат обращения к данной теме заключается в формировании у учащихся представлений о картине мира художественного произведения как второй реальности, в которой действуют свои художественные законы понимания пространства и времени, их создания, моделирования в конкретном тексте. Картина мира, представляемая произведением словесного искусства, есть главный показатель типа культурного сознания, своеобразия национального мышления, представлений о ценностях окружающего мира и месте человека в нём.

Таковыми могут быть некоторые аспекты работы, направленной на уяснение учащимися представлений о специфике художественной литературы, как искусственно созданной «второй реальности», и формирование видения ими своеобразия проявления этого эстетического явления в мансийской литературе.

О ЗНАКОВОЙ ПРИРОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

В основе формирования представлений о характере картины мира, отражённой в художественном тексте, понимания того, какую национальную культуру представляют отдельный текст или корпус текстов, лежат знания о знаковой природе и структуре произведения словесности как такового. Принципиальная важность понимания художественного текста как системы знаков и сущности категории «знак» определяется тем, что учащиеся, которым это доступно, оказываются способными к схематизации материала любого характера, в первую очередь, учебного.

Формирование представлений о содержании и функции знака в художественном тексте должны быть основаны на двух принципиально важных положениях.

Первое заключается в том, что весь окружающий человека мир есть знаковая система.

Второе – знак есть совокупность означающего и означаемого (значения), своеобразный заменитель означаемого (предмета, явления, свойства, процесса и др.), его чувственно-предметный представитель, носитель некоей информации о нём.

И начинать необходимо с формирования чёткого осознания всеместности знаков, всеобъемлющего характера их присутствия в жизни людей, с того, что знаки не просто «присутствуют» в повседневной жизни человека, они не просто атрибут этой жизни людей, в них и через них реализуется одна из человеческих способностей целенаправленного проникновения в окружающую действительность, приспособления к ней, её познания, её изменения. История развития человечества – это в том числе и процесс непрерывного формирования, совершенствования, расширения, упорядочения мира знаков. В области познания одним из таких примеров сформировавшейся/формирующейся знаковой системы в практике человека являются теоретико-литературные понятия и термины.

Знаковая система теоретико-литературных понятий есть средство расширения функции, возможностей общения людей, кото-

рое вне знаков невозможно в принципе. Такие понятия – это тоже язык, но язык анализа художественного текста, проникновения в его образный мир.

Одним из главных, репрезентативных качеств, характеризующих знак, является то, что в нём заключается не вещественность, а значение. Например, все видели дорожный знак, изображающий чёрного человека на белом фоне в голубом обрамлении. И такое изображение, т. е. такая вещественность никак не соответствует тому, что мы понимаем под человеком, от которого осталась только примитивная схема. Однако данное обстоятельство не мешает пониманию того, что переход улицы разрешён в этом месте.

Когда роль знака выполняют слова, то слыша/читая: *яблоко*, *горчица* или *равенство*, *рабство*, не обязательно видеть то, что номинировано (а во втором случае визуально наблюдать такое в принципе невозможно), однако это не мешает нам понимать, о чём идёт речь.

На этой особенности и основано то, что определяющим качеством знака является не его вещественность, не его фактура, а его значение. Знак есть проявленное значение. Последнее – важнейшая категория *семиотики*, науки о знаках и знаковых системах.

Определиться с тем, каково значение знака, учитывая его масштабность, *многоаспектность* и *полифункциональность*, совсем не просто. Это касается и чтения литературных произведений, их анализа. И причина сложности кроется, в первую очередь, в том, что есть значение слова, которое *становится знаком только в контексте*. Само по себе такое значение слова представляет собой явление нейтральное и даже бедное по содержанию, так как всегда имеется в виду значение как нечто общее, вне конкретности нахождения или проявления. В качестве значения «вообще» Ю. М. Лотман приводил знак «голый человек». В значении «вообще» он, этот знак, нейтрален. Но если имеется в виду голый человек в общественном собрании, в аудитории, например, то это одно значение, а в бане – другое, в мастерской живописца – третье и т. д.

С другой стороны, значение знака зависит также от национального менталитета, от традиций национальной культуры.

Представители одних народов для выражения согласия покачивают головой сверху вниз, а других – справа налево. У большинства народов Индокитая белый цвет означает траур, а в христианской культуре непорочность, чистоту. Юноша в Прибалтике, желая подчеркнуть свою верность любимой, дарит жёлтые цветы, а в России – белые.

Знаки мира, в котором живёт человек, составляют систему взаимодействующих структур. Художественный текст является одной из таких структур, имеющих замкнутый характер. Поэтому механизм чтения и аналитического чтения художественного текста необходимо понимать как процесс поиска знаков, определения характера их группировки (со- и противопоставление), выявления значения отдельных знаков, характера и смысла их группировки. Для гармоничного существования человека в окружающем его мире ему необходимо умение правильно читать, распознавать, расшифровывать знаки окружающего мира. Художественное произведение – это тоже мир, но художественный, искусственный это тоже реальность, но только «вторая реальность».

Понимание сущности и смысла создания писателем такой «второй реальности» представляется наиболее продуктивным через приобщение к содержанию категории «знак», к знаковой природе художественного текста. Сами авторы литературных произведений хорошо осознают знаковый характер и окружающего нас мира, и мира, который они сами создают. Наглядных свидетельств тому в мансийской литературе много. Поэтому наиболее логичным будет обращение к тем примерам, когда в литературном произведении наблюдается присутствие, бытование понятия «знак», обращение с целью выяснения того, какую функцию он выполняет в тексте, формированию какого содержания способствует.

В литературе манси встречаются указания на то, чем являются те или иные знаки в окружающем человека мире. В художественном пространстве поэмы «Здравствуй, друг!» Николая Садомина знак присутствует как средство общения между людьми, которые при этом могут не прибегать к использованию слов, когда герой,

...воспитанный в семье промышленника,
Видевший в детстве не такие порки, дал знак казаку [7, 235].
Это был знак к тому, чтобы начать наказание.

Присутствует в этой поэме указание и на другой, опять-таки невербальный знак, свидетельствующий о принадлежности приданого семье девушки – двухсот голов животных, которые надо «отдать Хисьрапаю на содержание»:

«...На каждом поставьте родовую тамгу –
Свой фамильный знак – утиную лапку» [7, 235].

В романе Геннадия Сазонова и Анны Коньковой «И лун медлительных поток...» отец предлагает сыну закрепить «жертву своим родовым знаком – тамгой» [7, 262]. В ответ на признание последнего в том, что он видел, как отец ставил тамгу, но сам этого делать не умеет, «отец подошёл к лиственнице, взмахнув топором, сделал лёгкий гладкий затёс <...>.

На затёсе обозначился легкий, едва уловимый силуэт лосиной ноги. Короткие, точные прикосновения топора не причиняли боли дереву, хотя проступило немного сока и смолы. Нога утолщалась, посредине выпирала коленом и заканчивалась внизу острым расщеплённым копытом. Над рисунком ноги, слева, отец высек знак – две перекрещивающиеся линии с перекладиной наверху, что прикрывала крестовину, как шапка. Справа – две прямые за-тески, слева, внизу, тоже две, только они лежали поперёк ствола, а верхние – вдоль, а справа ещё одна косая заметина.

– Теперь каждый охотник поймёт: Картин с сыном, с двумя собаками по первому снегу, по чёрной тропе завалил лося, – сказал отец, отбрасывая топор» [7, 263].

Эпизод примечателен тем, что является существенным элементом в воссоздании образа жизни народа манси, его быта, традиций и обычаев: перед читателем предстаёт внешний вид тамги и техника её нанесения. И самое главное – раскрыта роль этого знака в жизни таёжного народа: благодаря ему манси, живущие в своих родовых угодьях, разделённых значительными расстояниями, могут общаться. В данном конкретном случае дальние соседи могут узнать, что у охотника Картина и его сына

с первым снегом на известной им чёрной тропе была удачная охота. И для того, чтобы узнать это, совершенно не обязательно видеться.

У знаков, которыми отмечают свою жизнь и деятельность манси в романе «И лун медлительных поток...», как и в других произведениях мансийской литературы, есть и другая принципиально важная функция – они сохраняют историю жизни человека, семьи, рода. Мирон, в своё время только наблюдавший за тем, как отец ставил тамгу, будучи уже взрослым, бывалым охотником, выбирает «тропу в сплетении звериных троп, легко, как в те давние годы, шёл отец» и понимает, что «вернулся ненадолго в детство». В том числе и поэтому «Мирон угадывал разросшиеся кедры, под которыми они ночевали, отыскивал и находил те знаки, что они оставляли с отцом. Та юная, по-девичьи стройная лиственница, на которой отец высек знак Первой Добычи, вытянулась, осмуглела, налилась соком, и нужно было вытянуться и поднять руку, чтобы достать ту тамгу, что была раньше рядом с землёй.

– О, Милый Шайтан! – прошептал Мирон. – Я рос, и росла лиственница, я стал мужчиной и скоро стану отцом. А лиственница-женщина уже стала матерью – сколько на ней зреет шишек!» [7, 266].

Оставленный отцом знак даёт возможность сыну вернуться в своё детство, вспомнить историю своей семьи и увидеть, как на примере пусть всего лишь одной лиственницы изменился окружающий мир. Однако самое ценное, что сообщает сознанию героя встреча со знаком «Первой Добычи», на когда-то юной лиственнице, это – осознание того, как окружающий мир словно бы живёт одной жизнью с ним. Рос герой, и росла лиственница, со временем она «стала матерью», а он скоро станет отцом. Так, благодаря знаку утверждается мысль о единстве процессов, протекающих во всём, населяющем этот мир.

О необходимости иметь свою родовую тамгу как знак принадлежности угодий, обозначения событий, которые происходили в таёжном пространстве, свидетельствует эпизод с героем романа по имени Тимофей, который, оказавшись в пределах чужого угодья, «напрягая внимание, стал искать тамгу охотника, знак

хозяина этого уголья. Наконец он нашёл меченный знаком кедр – на своём теле тот нёс тамгу Леськи-Волка» [6, 356]. И найденная тамга оказалась тем знаком, который много рассказал о её владельце и свидетельствовал о том, что его, этого владельца, «давно надо было убить, только убить мужчине, убить, как бешеного волка, как обожравшегося человечины шатуна, убить при всех, чтобы люди видели, освободились от страха и поняли, что Леська никогда не был достоин солнца, дождя, травы под ногами, журавлиного крика, тени от облака» [7, 356].

В другом эпизоде романа знаки уже выступают в роли элементов, свидетельствующих о таинственности их носителя, молодого шамана: «...Шаману, наверное, нет ещё сорока зим, широкие плечи обтягивает лёгкая меховая рубашка. Из распахнутого ворота поднимается мощная, как сосна, шея – силён шаман. Над широким, выпуклым, как валун, лбом, над прозрачными, как озёрная вода, глазами вороньим крылом плотно нависли угольно-чёрные волосы, перехваченные широким золотым обручем с таинственными знаками...» [7, 246].

Есть в обрядовой культуре манси, о чём свидетельствуют произведения художественной литературы, особые знаки, имеющие отношение к сакральному. В повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» приведена история Сергея, комсомольца, который, как член Коммунистического союза молодёжи, не мог «быть суеверными», поэтому не придерживался «отсталых обычаев предков»: «Свалил он и лиственницу – священное дерево манси. На её ветвях старики развешивали белые и чёрные тряпочки – знаки жертв, принесённых духам тайги» [21, V, 87–88].

И приходит к герою настоящее мучительное испытание. Не обратив внимания на знак священного дерева, он начинает замечать, как стонут деревья, как «с шумом и треском» они валятся наземь, как стонет тайга, «не понимая, что происходит вокруг»: «Сергею стало страшновато. Ему чудилось, что за ним из-за деревьев наблюдают духи. Они, недовольные, готовят ему кару...» [21, V, 88].

Умение читать знаки обычаев, традиций, верований своего народа – это то, что не подлежит забвению, а для Сергея эта культура не была чужой, и он пытается вспомнить знакомые ему с детства

знаки жизни народа, которому принадлежал, у которого он этой жизни учился. Герой пытается вернуть способность видеть такую знаковость лиственницы, которую можно назвать «сказочной», которую «второём не обхватишь»: «На ветвях, похожих на корявые руки великана, висели и рога оленя, и черепа лошадей, и какие-то чаши, и стрелы с железными и костяными наконечниками. На ветках мотались истлевшие кусочки каких-то шкур, тряпочек. На одном из них в лад с ветерком позванивал колокольчик. Под деревом валялись котлы, поржавевшие вёдра, причудливые изделия из рогов, бутылки, каких Сергей и не видывал. Местами дерево было обито жостью. На вершине чернело гнездо какой-то большой птицы. Вернее всего, орлиное гнездо. Орёл – птица священная. И дерево, на котором вьёт гнездо, тоже священное. И на стволе такого дерева не просто узоры вытесаны топором, а “священные знаки жизни”. О жизни волшебной и обыкновенной, наверно, говорят эти узоры. Некоторые из них напоминали знаки, которые Сергей видел на дощечках Ильля-Аки. Старик пытался его учить. Сергей тогда посмеялся над ним. Разглядывая почерневшие от времени зарубки на очищенной стороне лиственницы, он теперь пытался что-нибудь вспомнить и угадать значение узоров» [21, V, 107].

Эпизод примечателен тем, что само обилие знаков на священном дереве уже есть свидетельство богатства, разнообразия бытовой и сакральной, художественной и культурной жизни народа. И в этой жизни какое-то важное значение имели и рога оленя, и черепа лошадей, чаши и стрелы, внешне совсем не привлекательные уже кусочки шкур и тряпочек, позванивающий колокольчик. . . Когда читаешь этот эпизод, возникает ощущение, что перед тобой зашифрованная, закодированная история жизни семьи или целого рода, история, известная тем, кто знает код, знает о том, какую информацию хранят «священные знаки жизни». И герой Ювана Шесталова пытается вернуться в родную знаковую систему, восстановить связь с жизнью своего народа через восстановление в памяти смысла видимых им сегодня знаков: «Один из них показался ему знакомым. Грубо вырубленные штрихи напоминали “лягушку” – собственный знак старика. У него он был отлит из меди. И просто на дереве, и на своих вещах он его не-

редко “рисовал”. Но это был не только “катпос” – знак руки, которую ставил он на вещах и на русских бумагах. Для него он был священным амулетом, образом мифического предка. Ильля-Аки не раз рассказывал миф о том, как от лягушки произошёл его род» [21, V, 108].

Получается, что в знаках, которыми окружён и отдельный человек, и народ, живёт история семей, родов, всего народа, история, имеющая мифическую, значит, в значительной степени имеющая художественное и психологическое начало. Отсюда – та непреходящая важность умения и создавать знаки, которые свидетельствуют о характере жизни, и умение в нужное время воспользоваться знанием того, какое содержание они несут. Ведь даже животные в этом мире обладают способностью читать знаки. Это – честь и обязанность человека, если он настоящий человек. А «ненастоящего» накажет медведь, который «для древнего манси... был судьёй, посланным на землю создателем мира Торумом, чтобы наказывать людей, провинившихся против чести...» [21, V, 247]. Именно поэтому Ильля-Аки, выступающий в роли наставника Сергея, вырубая тамгу медведя на дереве, рассуждает: «– Выберется он из берлоги, поплетётся по тайге, разбирая знаки и письма, оставленные человеком на деревьях, наткнётся на нашу зарубку и сверху оставит свою. “Ага, – воскликнет он, разглядывая причудливые знаки, – человек хочет вознестись надо мной. Не выйдет!”. С этой думой медведь оставляет на дереве свою тамгу, знак своего превосходства. На другой год человек, на том же дереве повыше делает зарубку. И когда снова к этому дереву придёт хозяин леса, подивясь высоте и умению человека, медведь под этим деревом роет себе гнездо, где и застаёт зимой его охотник, устроив затем медвежье игрище...» [21, V, 247–248].

Жизнь таёжного жителя такова, что он должен обладать способностью читать не только те знаки, которые создаёт, оставляет человек, но и те, которые принадлежат окружающему его растительному и животному миру. В финале романа «И лун медлительных поток...» Тимофей выдержал взгляд волчицы в то время, как Волк-Леська, тот самый, достойный быть убитым, «не знал обычаев древней игры. Он изумлённо и радостно смотрел на гиб-

кую, стройную волчицу, что делала ему таинственные знаки, и, не понимая, потянулся к ней» [7, 357–358]. Отсутствие умения читать «таинственные знаки», которые подаёт человеку зверь, завершается тем, что «Черногривая толкала грудью Леську и уводила его в лес. Вот они скрылись в кедраче...» [7, 258]. Так заканчивается в романе жизнь человека, не знавшего смысла знаков, которые могут подавать ему дикие звери. Какая жизнь и жизнь ли вообще ожидает того, кто скрылся с волчицей в кедраче, остаётся таинственной и трагической загадкой романа Геннадия Сазонова и Анны Коньковой.

В повести Андрея Тарханова «Капитан Деткин» есть иное принципиально важное психологическое наблюдение, которое принадлежит заглавному герою. Он видит встречу Кирилла Ивановича и оленя: «...Красавец хор и Кирилл Иванович были видны как на ладони. Олень остановился, глядя на хозяина внимательно и доверчиво. Старик упал на колени. Деткина поразила его поза, его вид: руки прижаты к груди, словно он даёт молчаливую клятву, глаза полузакрыты, голова чуть откинута назад. Так стоял он, не шелохнувшись, верен каждому своему зову и знаку души» [23, 172].

И ладно бы наблюдавшие за стариком люди и сам капитан Деткин заметили верность «знаку души», но верность этому знаку заметил и олень, который «бережно положил свою белую голову на седую голову старика <...> Не открывая глаз, Кирилл Иванович стал бережно гладить руками с двух сторон шею оленя. Олень не шевелился. Минут пять или семь стоял он так, принимал благодарную ласку своего хозяина. Потом вскинул голову и пошёл к дымокуру» [20, 172].

Художественная культура манси знает и то значение понятия «знак», которое приносит собой цивилизация, приходящая в жизнь таёжного человека извне и меняющая эту жизнь. Герой романа «И лун медлительных поток...» Мирон, хранящий в памяти технику изготовления и смысл таёжных знаков своего отца, получает от Апрасиньи ответ на вопрос «А что же делать?..»: «<...> Наверное, многие из людей русских охотились в своих урманах, вскрывали землю и вынимали из неё плод. Но среди них неза-

метно появились те, кто захватил власть, визнавав тайну, как править народом. А чтобы править народом, нужно Высшее Знание. И оно, Знание, нужно для того, чтобы стать свободными, не покоряться насилию. Мирон, ваши дети должны узнать тайну знака грамоты. Апрасинья, ваши дети должны знать счёт! Тогда они узнают, что находится в глубинах рек и земли, кто живёт в дальних странах. В познании – радость и свобода! Вот что нужно делать – выходить к свету из тёмных урочищ!» [7, 279].

Познание «знака грамоты» выступает в качестве условия для того, чтобы стать свободным, чтобы выйти «к свету из тёмных урочищ». Ответ героини о «тайне знака грамоты» оказывается как ценным, так и неожиданным. Она, видевшая, как «в церкви, как дьячок скрипел гусиным пером по белому, белее бересты, листку, рисовал какие-то странные, запутанные узоры» [7, 309], сама не знает толком, что «это такое», какое отношение эти знаки имеют к грамоте: «...Видела она таинственные знаки у волостного, что приезжал в Евру, когда проводил перепись и назначал ясак.

– Гра-мо-та, – раздельно проговорила Апрасинья, – что такое гра-мо-та? Давно я хочу знать, нужно... ой как мне нужно...» [7, 309].

Для героини, выросшей в той социальной среде, которой были незнакомы знаки структуры, являющейся частью грамотности, эти знаки наполнены таинственностью и непонятностью, однако от этого они не становятся менее притягательными, не исчезает понимание их нужности для себя самой. Апрасинья не только уверена в необходимости познания того, что скрывается за теми знаками, которые ей довелось видеть, она готова признавать величие тех, кто обладает даром понимать знаки, как, например, Околь, которая «угадывает время, что было недоступно самому великому шаману Волчий Глаз... Её разуму доступны непостижимые знаки, что разбросаны по бело-жёлтому полю русской бумаги» [7, 310].

Близкая по характеру трактовка содержания понятия «знак», но уже без таинственности и непонятности, встречается в художественном пространстве поэмы «Здравствуй, друг!» Николая Садомина. Герой, чья судьба является центром повествования,

рассказывая о том, как он «возмужал за семь-восемь лет», как научился ходить на охоту и быть рыбаком, «научился говорить на трёх языках», особенно гордится тем, что умеет теперь

...разговаривать с картинными книгами,
Читать и писать их узорчатыми знаками [7, 225].

Принципиально важным в данном случае является осознание героем того, что книги есть нечто создаваемое, становящееся доступным для окружающих благодаря «узорчатым знакам», а у человека есть возможность научиться не только читать эти знаки, но и овладеть умением самому писать ими. Так в художественном пространстве реализуется положение о том, что книга, независимо от того, научная она или художественная, представляет собой знаковую структуру, которую необходимо уметь разгадывать, расшифровывать – читать.

Приведённые примеры являются очередным выразительным показателем того, насколько разнообразным и всеобъемлющим является значение знака в жизни, в понимании человеком окружающего мира.

В рассказе Анны Митрофановны Коньковой «Вожак Ивыр» герой указывает ребятам на то, какой сигнал они могут подать, чтобы люди поняли: герои попали в бедственное положение: «И ещё велел Петотка найти листовничную губу – гриб, размочить в горячей воде и сделать человека. Из бересты для человечка складничок смастерить. Это знак бедствия будет.

Ребята так и сделали, а потом привязали складничок к ошейнику пса и отпустили её – пусть люди узнают об их беде...» [7, 122].

В повести Ольги Кошмановой «Лесбег» дед Егор разъясняет представителю молодого поколения, каким должен быть знак уважения непонятному существу, которого звали Лесбегом и тайну которого «много веков тайга хранит». Сергей хотел разгадать эту тайну, и дед Егор «было и сам в лес собрался, да старческие хвори подвели, ноги отказали. Зато надавал советов:

– Пурлахтен приготовь. Отнеси дары на старинное место подношения. Это не религиозный обряд, а знак уважения. Ночью в избушке не закрывайся...» [7, 153].

В стихотворении «Подснежник» Виктора Крекера, наряду с пейзажными деталями, выполняющими роль знаков, свидетельствующих об отсутствии гармонии в окружающем пространстве («серые ветви – костлявые пальцы», «пленное солнце», «снежный дух с ледяными глазами» и др.), есть прямое указание на знак, который свидетельствует о приближении большой радости, пусть и в результате войны, но это – знак войны весны с зимой:

<...> Но на ветви садится ворона.
Это знак, – тихо скажет старик, –
Значит, будет война.
Скоро лёд на реке затрещит,
И встаёт во весь рост из-под снега цветок,
Его песня как миг, его жизнь коротка,
Но отважно дыханье свободы,
И ломает оковы река,
Унося с собой талые воды.
Поднимая зелёные копыя,
Из укрытий выходит трава.
Просыпается войско весны.
А на небе сияет как щит
Наша птица – свободное солнце [7, 162].

Употребление слова «знак» в данном случае весьма примечательно тем, что война, приближение которой знаменует ворона, севшая на ветви, не носит традиционного для этого понятия отрицательного характера. Пример является ещё одним выразительным показателем того, что знаком слово-понятие становится только в контексте. Война выступит в положительном плане тогда, когда в лирическом пространстве и «лёд на реке затрещит», и «встаёт во весь рост из-под снега цветок», и дыханье свободы будет ломать «оковы льда», и на небе засияет «наша птица – свободное солнце».

Примеров непосредственного обращения авторов литературных произведений к категории «знак» множество. И работа по выяснению смысла такого обращения может быть самой разнообразной.

Следующим этапом теоретико-литературного обоснования изучения знаковой структуры литературного произведения может стать уяснение того, что любой художественный текст («вторая реальность») представляет собой единство формы и содержания, именуемых также означающим (знаковым) комплексом (образная система) и смысловым комплексом, которые находятся в сложном и органическом взаимодействии: знаковый комплекс служит созданию комплекса смыслового. Поэтому чтение художественного текста есть обнаружение в нём образных сигналов, выяснение того, как эти образные сигналы группируются, со- и противопоставляются.

Выразительный пример знаковости художественного текста находим у Ювана Шесталова:

Нет у меня ружья,
Нет у меня ножа,
Лук мой тугой потерян.
Стрел давно не точу –
Ни птицу, ни злого зверя
Я убивать не хочу.
Но замахнётся если
Кто-то на правду мою –
Срежу такого песней,
Словом его убью [24, I, 200].

Первая группа представлена знаками оружия, которые могут быть средствами нападения, защиты, охоты, – ружьё, нож, лук, стрелы. Они представлены не только в позиции отсутствия, но и в позиции нежелания лирического субъекта пользоваться ими, готовить их к использованию («стрел давно не точу»).

Этой группе противостоит другая группа знаков – песня и слово, и эта группа, в противопоставление первой, характеризуется и наличием, и готовностью лирического героя обязательно использовать такое своё оружие. При этом главным знаком, благодаря которому формируется всё содержание лирического текста, его смысловым центром является знак, именуемый *правда*. Именно этот знак оказывается главной причиной группировки знаков,

их противопоставления, знаком, вокруг которого формируется содержание лирического текста.

Можно обратиться к стихотворению Андрея Тарханова «Моя Осень», чтобы посмотреть на него с точки зрения знаковой структуры:

Костерок мой прощальный искрится,
И задумчиво нынче окрест.
Осень тропкою красной лисицы
Покидает растерянный лес.
Почему так душе беспокожно:
То заплачет, то вновь запоёт?
В небо взгляд поднимаю невольно,
Осень в дали навеки уйдёт.
Я, конечно же, осень обидел:
Я мгновеньями не дорожил.
Вы, деревья, меня не хулите,
Каюсь сам перед взглядом души.
Вот и осени нету. И туча
Снеговая, я слышу, плывёт.
Успокойся, душа, может, лучший
Наступает в природе черёд?
Но не может душа примириться –
И зовёт мою осень назад...
Ой, как часто зимой будет сниться
Огневой листопад, листопад! [19, 256].

Если обратить внимание только на знаки, которые создают пространство этого стихотворения, то здесь есть такие единицы пространства, которые никак не охарактеризованы: «небо», «дали», «деревья». Помимо них есть ещё «костерок», «тропка», «лес», «туча», «листопад», которые имеют свою характеристику: «костерок... прощальный», «тропкою красной лисицы», «растерянный лес», «туча снеговая», «огневой листопад». Есть ещё единица того пространства, которое можно определить как внутреннее, и это – пространство души, в котором беспокожно. Все эти единицы, как с характеристиками, так и без таковых, служат созданию

настроения «моей осени», в котором есть не только прощание, растерянность, ожидание снега, но и яркая тропка «красной лисицы», «огневой листопад» ... Осень – это главная, определяющая единица времени, характеристику которого составляют и боязнь того, что «осень в дали навеки уйдёт», и нанесённая ей обида: осенними «мгновеньями не дорожил» лирический герой. Однако здесь же присутствует надежда на «лучший... в природе черёд» и удовлетворение от сохранения памятью подаренного осенью огневого листопада, который «часто зимой будет сниться».

Из характеристик пространства и времени складывается картина мира стихотворения, и самое интересное в ней, заставляющее размышлять, сопоставлять со своим видением осени, заключается в том, что в этой картине нет однозначного, доминирующего настроения.

Осень, благодаря поэтически охарактеризованным единицам пространства и времени, предстаёт одушевлённой, в том числе и потому, что обладает способностью покинуть «растерянный лес» «тропкою красной лисицы», потому что может обижаться на лирического героя, душа которого отваживается на то, чтобы звать обиженную «осень назад».

Знаки, указывающие на единицы пространства и времени, выступают одушевлёнными, и за счёт такого их представления в лирическом тексте создаётся главное в содержании стихотворения А. С. Тарханова: природа живой, чувствующий организм, а значит, предполагающий, требующий к себе соответствующего отношения со стороны человека.

Выяснение вопроса о том, что такое знаковый (означающий) комплекс художественного текста, может быть продолжено и в другом направлении. Необходимо вспомнить с учащимися о том, чем является осень в жизни человека и что характеризует это время года, какие краски, звуки, процессы присущи для него и наиболее последовательно его представляют. А мансийская литература открывает для выяснения этих вопросов самые широкие возможности.

И если в рассказе «Битый» Анны Коньковой встречается упоминание о том, что предосеннее время и осень – это самое глав-

ное время сбора дикоросов, например, кедровых шишек. Именно в такую пору рассказчица «перед осенью... увидела кедр, густо заросший крупными шишками» [9, 22]. А героиня автобиографической повести Матрёны Вахрушевой «На берегах Малой Юконды» замечает, что «весной и осенью природа щедро раскрывает перед человеком свои богатства и говорит ему: “Бери их!”» [7, 36]. То в романе Геннадия Сазонова и Анны Коньковой «И лун медлительных поток...» знаковая структура никак не представляет осень в качестве щедрого даяния для человека времени года: «Застыло, окоченело небо осени, низко припало к земле, словно хочет согреться в пламени леса. Только на востоке, в холодной пустынной дали, неожиданно тепло и ярко отсвечивают золотистые глубины разводий, прорубленные солнцем среди пепельного застывающего неба. Тихо ползут, расплзаются туманы. Листья, дрожа, в пригоршнях своих держат дождины, и скатываются те с ветвей к тёплому стволу берёзы по шершавой коре и тяжелеют в рубцах. И тогда под шорох ветра в огрузневших дождинах жемчужно мерцает грусть. Грусть затаилась в покинутых, остывших гнёздах, взъерошенных и опрокинутых ветром. Она выглянула из опустевшего дупла, мгновением метнулась по ветвям синеватым беличьим хвостом, качнула порванной паутиной, высветила потерянным гусиным пером и лениво сдвинула камень под медвежьей лапой. Она проникла вместе с дождём в притихшую землю, в мигание звёзд, присела туманами и посвистывает в крыльях проносящихся стай. Опустел лес, оголился» [7, 269].

Вся знаковая структура эпизода подчинена задаче изображения опустелости тайги поздней осенью, покинутости её остывающих гнёзд, какой-то потерянности грустной жизни тайги под пепельным застывающим небом.

В рассказе Ювана Шесталова «Железный аргиш – железное каслание» осень оказывается всего лишь одним из двух времён года, когда в балках жили строители: «Вот в них-то и жили всю осень и зиму строители дороги...» [9, 58]. В стихотворении Светланы Динисламовой «Осень» последняя является временем года, которое «ждала» берёза и в этом ожидании «хорошела» [9, 71]. В легенде А. М. Коньковой «Откуда северное сияние пошло»

есть самая простая констатация факта: «Прошло лето, наступила осень» [9, 99]. Аналогичная констатация факта прихода нового времени года есть в «Невероятных приключениях Ерофея Анямова» Маргариты Анисимковой: «Наступила осень: подули ветра, повалил мокрый снег. Пришла пора перегонять оленей...» [13, 1, 55].

А в её же рассказе «Нёр Ойка» осень выступает в роли того времени года, когда цветы не должны цвести, поэтому и вызывает удивление тот факт, что «вокруг осень, а около чума Нёр Ойки цветы цветут» [9, 142].

В повести Ювана Шесталова «Красная легенда на белом снегу» есть картина того, как «дремучей мансийской тайгой завладевала поздняя осень» [11, 92]. У него же осень традиционно для разных национальных культур ассоциируется с богатством:

<...> А осень богата ягодой,
Орехами, грибами...
Осенние заботы –
для зимы работа [11, 65].

«Сказка в синий полдень» у Ювана Шесталова напоминает, что «если на одном конце земли колдует пробуждение весны, то на другом конце земли царствует осень» [13, 1, 17].

Лирический герой Светланы Карнауховой с интересом наблюдает за тем, как

Неслышно осень отступила,
Зима хозяйкою пришла [11, 294].

Маргарита Кузьминична Анисимкова в «Янгал-Маа (Тундра)» неоднократно воспроизводит картину того, как «на землю Маа пришла осень» [12, 80], как «опять осень сменилась на зиму», как «приходило лето и слезливо, как старуха у чувала, подбиралась осень» [12, 149]. Если у Анисимковой осень только похожа на слезливую старуху, то в повести «Синий ветер каслания» Ювана Шесталова время года уже настоящая старуха: «Долго-долго плелась осень, снежная, холодная, со звёздными длинными ночами, с песней вьюги» [22, 65].

Примеров того, как в произведениях мансийских писателей присутствует осень, может быть значительно больше, наше обращение к их значительной части вызвано необходимостью обратить внимание на то, какой разной в видении художников слова может быть осень. Напомним: в произведениях мансийской литературы встречалось хорошо известное каждому время «перед осенью», в некоторых можно наблюдать констатацию факта – «наступила осень», «пришла осень», «осень отступила». В приведённых примерах присутствует не просто констатация факта, а есть своё метафорическое начало: словно осень – это живое существо, способное приходить, наступать и отступать. Есть примеры того, как одушевлённость осени распространяется на явления растительного мира, когда берёза не только «ждала» осень, но и в этом ожидании ещё и «хорошела».

«Поздняя осень» – это календарный период осеннего времени года, и никакого одушевления или сказочного элемента в таком определении осени нет. Одушевление начинается тогда, когда эта «поздняя осень» «завладела» «дремучей мансийской тайгой». Наличие богатства также является метафорической мыслью: быть богатым или бедным есть качество, характерное для человеческой жизни. Исключительно человеческим проявлением является и то, что осень не просто приходила, а «подбиралась», да ещё и «слезливо».

Акцентируя внимание учащихся на тех примерах, когда для характеристики осени используются глаголы и прилагательные, которые выступают знаками поведения живого существа, отмечаем, что такое «поведение» времени года возможно, допустимо только в художественном тексте, то есть во второй реальности, ибо невозможно такое, чтобы в окружающем человека мире осень «подбиралась» старухой, да ещё и «слезливой», чтобы она «захватывала» тайгу. То, что осень может быть снежной и холодной, не вызывает сомнений, так как это является реальным процессом окружающего мира, однако то, что она «долго-долго плелась», да ещё и «с песней вьюги», – это ещё один пример того, что художественный текст есть «вторая реальность». В этой реальности к знаку «осень» добавляются качества в форме глаголов и опре-

делений, делающих время года одушевлённым, дающим возможность увидеть, понять то, каким настроением проникнуто обращение автора к осени.

Только осознанное понимание художественного текста как знаковой системы открывает перед учащимися возможности его плодотворного анализа, и более широко – видение того, что национальная литература – это не корпус отдельных, а образное отражение основ мирозерцания народа, его представлений о сущности мира и месте человека в нём. Учащиеся, которые овладели представлениями о знаковой природе художественного текста, усваивают возможности и приёмы схематизации материала образного характера.

Одной из основ формирования представлений о знаковой природе литературного произведения является акцент на повсеместности знаков, окружающих человека в реальной жизни, а художественный текст является одним из проявлений такой реальности. Поэтому познание художественного текста, проникновение в его сущность есть процесс расшифровывания его знаковой структуры.

КОНФЛИКТ КАК ЭЛЕМЕНТ СТРУКТУРЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Осознание своеобразия национальной художественной литературы напрямую связано с пониманием того, что художественный текст¹ – это авторское, индивидуальное представление определённого количества *ситуаций* и *событий*, которые складываются в сюжет. Разница между понятиями *событие* и *ситуация* заключается в том, что первое является динамичным элементом сюжета, а второе – его статичным элементом. И тогда сюжет литературного произведения – это расположение и чередование событий и ситуаций с целью создания, выражения, акцентирования смыслового ядра текста.

Сюжет при этом нельзя понимать исключительно как последовательность, некий корпус событий и ситуаций: собственно, сюжетом они становятся благодаря *конфликту* (от лат. *konfliktus* – столкновение).

Необходимо разграничить понятия «сюжет» и «фабула».

Разграничение начинается с этимологических оснований. *Fabula* в переводе с латинского означает *история, рассказ*. А французское слово *sujet* – *предмет*. Относительно художественного текста фабула – это последовательный ход событий, а сюжет необходимо понимать как порядок сообщения о событиях и характер взаимосвязи между ними. Есть выразительный пример такого разграничения. Если вы прочитали сообщение: «Умер король, и через три дня умерла королева», то это фабула: в тексте имеется простое перечисление событий. Если же: «Умер король, и через три дня от горя умерла королева», то уже сюжет: указана связь между событиями – причина смерти королевы. Она ведь могла умереть и от радости: короли-то бывали разными. И даже от обжорства, а причина, читай: сюжет будет уже принципиально другим.

Именно об этом отличии сюжета от фабулы строки пародиста А. Архангельского 1946 года:

¹ Особенно, если иметь в виду значение слова «текст» в переводе с латыни – *textum* означает связь, соединение.

«Вы меня ещё спросите, что такое фабула? Фабула не сюжет, и сюжет не фабула. Сюжет можно наворачивать, разворачивать и поворачивать...» [1, 97].

В литературоведении сложилась концепция, согласно которой фабула – это материал, требующий сюжетной обработки, то есть выстраивания в авторское видение и понимание происходящего в художественном тексте. В стихотворении Андрея Тарханова «Полнолуние» фабула представляет собой цепь событий, в которой есть дрожание и приманивание лунного света, есть рисунок горы, который тонет в золотом мире луны, есть озарение поэта и вызванные ими волнение и страх:

Золотой, ласкающий и чистый
Лунный свет приманивал, дрожал.
И горы рисунок серебристый
В этом мире злата утопал.
Грянуло впервые озаренье –
Страх перед Луною ощутил.
И своё недетское волнение
Я в душе глубоко затаил.
Ой, Луна,
Наверно, злата много
В тайных кладовых горы твоей?
Если к ним откроешь ты дорогу,
Испытаешь беды от людей [17, 130].

А по лирическому сюжету лунный свет становится свидетельством богатств, которые есть на Луне, и это опасно для неё самой, если она откроет людям дорогу к ним. Так цепь событий (фабула) трансформируется в причинно-следственные связи (в сюжет).

Такая трансформация осуществляется благодаря конфликту, который сообщает динамическое начало тому, что можно определить как последовательность частных событий и ситуаций, он создаёт содержание художественного текста.

Конфликт является двигателем развития действия и противодействия как в драматическом или эпическом произведении, так и в лирике, разумеется, с учётом специфики каждого литературного рода. Есть

своя традиция в том, что конфликт понимается в теории литературы обязательно как *столкновение, борьба, спор, выражение противоположных оценок и проявление полярных склонностей, противоборство враждующих сил*, как во внешнем пространстве, так и в пространстве внутреннего мира героев. И в этом, разумеется, есть своя логика, основанная на дословном переводе этого слова с латыни. Сам характер и та роль, которую выполняет в художественном тексте конфликт, являются лучшим свидетельством того, что отражаемая в этом тексте реальность дуалистична, и её дуализм оппозиционен. Эта оппозиционность является главным структурным принципом строения и существования реальности: духовное и материальное, тьма и свет, добро и зло, земля и небо, друзья и враги...

Однако современное видение конфликта в художественном тексте позволяет утверждать, что конфликт – это не только и не обязательно лишь столкновение, но и *характер взаимоотношений, состояние*. Если с этим не согласиться и понимать конфликт исключительно как столкновение, то, например, в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...» конфликта как такового нет. А он между тем заявлен в самой процитированной строке, в числительном «один», которое отражает то, как лирический герой осознаёт сущность своего состояния, положения во времени и пространстве.

Если следовать той же логике, то и в стихотворении Молоткова Валентина Михайловича «Когда тайга поёт» (2007) конфликт как таковой отсутствует:

Когда тайга поёт –
Нас в дали лесные зовёт,
Там заморожены
Тропы нехожены
И Миснэ живёт.
В избе её простой
Простор для души и покой,
И величавые
Кедры кудрявые
Шепчутся с рекой... [7, 176]

Однако, если мы понимаем конфликт как состояние человека в определённых условиях, обстоятельствах, то в процитированном стихотворении таковым предстает пребывание человека, который обладает способностью слышать пение тайги и шёпот кедров кудрявых, улавливать зов лесных далей и чувствовать «простор для души и покой» в избе Миснэ, видеть то, «как огне-рыжие / Белочки летят», ощущать, как

Струится источник святой –
Всей радостью жизни
И песней отчизне,
Вечной красотой [7, 176].

Способность воспринимать красоту родной земли, слышать её дыхание есть главный показатель характера конфликта, который разрешается исключительно позитивно, ведь отсутствие такой способности представляет его прямо противоположное разрешение.

В стихотворении Светланы Динисламовой «Я стою у окна...» (2015) конфликт выражен словами «Я люблю этот мир», и положительное его разрешение проявляется в том, что лирическая героиня оказывается не просто способной осознавать, что «мир прекрасен и добр», но и любоваться ненастьем, внутренним зрением видеть родные просторы, но при этом осознать себя частью Вселенной, радоваться своему «тихому счастью» и понимать, что «Солнце каждому светит». Гармония приятия внешнего мира рождает гармонию мира внутреннего, гармонию поэтической мысли:

<...> Мысль – незримая нить. Предо мною просторы.
Моя Сосьва река, лес, Уральские горы.
Предо мною века. Из отдельных мгновений,
Чётко вижу сегодня я связь поколений... [3, 25].

Конфликт предполагает наличие двух, чаще всего оппозиционных, составляющих, которые в воспринимающем сознании могут быть связаны: одно с положительным, а другое – с отрицательным эмоциональным восприятием. Последнее никак не отрицает

возможности наличия положительного потенциала в обеих составляющих, как это наглядно видно в приведённых примерах лирических произведений В. Молоткова и С. Динисламовой.

Интересную разновидность такого конфликта «без столкновения и противоборства», когда его составляющие представляют собой позицию, можно наблюдать в рассказе Андрея Тарханова «Чудо». Сущность его заявлена уже в названии: роль конфликта выполняет не столько само чудо, сколько способность человека осознавать, что он создан природой «для наивысшего блага – для радости жить, для умения видеть и понимать красоту» [11, 251]. В этих словах заключено главное содержание и разрешение конфликта рассказа: чудо проявляется, реализуется, существует только тогда, когда человек оказывается способным видеть красоту, казалось бы, самого обыкновенного и такого привычного дерева: «Вершина берёзы вдруг озарилась малиновым светом. Ветки затрепетали. На них вспыхнули лучистые серебряные звёздочки – будто с неба упали. Малиновое зарево, опускаясь сверху, быстро окутывало дерево. И сыпало, сыпало на ветки его звёздочки – эти брызги хрустальных лучей. Не прошло и минуты – берёза вся, до листика, была в праздничном, ликующем сиянии, свечении радужных огней...» [11, 253]. Чудесный вид дерева, окутываемого малиновым заревом, это видение героя рассказа, восприятие конкретного человека.

В тех случаях, когда составляющие конфликта представляют собой оппозицию, роль таких оппозиционных составляющих могут выполнять различные структурные элементы художественного текста.

Первый тип конфликта построен на том, что в его создании принимают участие два персонажа: положительный (обычно главный герой) и его оппонент и даже его антипод (чаще всего отрицательный), когда главное содержание конфликта связано с разными мировоззрениями, жизненными позициями и целями, разным ощущением себя во времени и пространстве. О такой разновидности составляющих конфликта можно сказать словами А. С. Пушкина:

Они сошлись: вода и камень,
Стихи и проза, лёд и пламень... [16, 4, 56]

Конфликт между двумя героями, занимающими разные жизненные позиции, исповедующими разные духовные ценности, является одним из излюбленных в устном народном творчестве. Он может быть заявлен уже в самом названии, как, например, в мансийской народной сказке «О скупом мужчине и бедном мужчине», и строится он на том, что «в старину на берегу Оби жили две семьи. Один мужчина был очень скупым человеком, землёй и водой скупился. Другой мужчина бедно жил, ни землёй, ни водой не скупился...» [9, 8]. Жадность первого сгубила его дом и всю семью, а второй остался жить на своей земле благодаря тому, что никогда и не жадничал.

В сказке Анны Митрофановны Коньковой «Зайчонок и Комполэн» конфликт строится на том, что «разговор Зайчонка с Лосем подслушал злой Болотный Дух Комполэн и решил посмеяться над малышом» [9, 16]. А конфликт разрешился в пользу Зайчонка не благодаря его смекалке или силе, а за счёт помощи мышат, которые освободили уши зайчонка, а значит, и его самого.

Своеобразный пример такого конфликта, который можно называть *один против одного*, встречается в повести Андрея Тарханова «Капитан Деткин». В Прологе повести, который называется «Взгляд в прошлое», рассказано о поединке героя Василия Деткина, двадцатилетнего черноморского матроса, вооружённого единственной связкой гранат, с фашистским танком, который в итоге ему удалось уничтожить.

Повесть Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» наряду с другими развивает конфликт между двумя разными героями, который вырастает в конфликт мировоззрений, подходов к человеку, которые иначе, чем антагонистическими, назвать нельзя: «...Венька принимал сейсмпартию и чаще был в отъездах: то на базу экспедиции уедет, то в район. И руководство осуществляли не операторы и не другие специалисты, а над коллективом верховодил Великий, стараясь прибрать к рукам и “новеньких”, приехавших на укрепление развалившейся сейсмпартии. Сергей сразу заме-

тил что-то неладное. Пытался противостоять. Но вышло так, что однажды пришёл из лесу “разукрашенный”.

– Кто тебя? – спросили его товарищи, указывая на подбитый глаз и синяки на лице.

– Медведь, наверно, помял ему бока за пряткий норов, – ухмылялся Великий.

Сергей молчал, стиснув зубы. Жаловаться было не в его характере. В школе сам не любил жалобщиков и нытиков.

В душе у него всё кипело» [21, V, 180].

Конфликт одного героя с другим выписан у Шесталова в бытовых подробностях и в развитии. Последнее позволяет в конечном итоге вывести его на уровень конфликта мировоззрений, разных жизненных позиций, главным составляющим которых является отношение к человеку, к пониманию им ценностей жизни.

Аналогичный конфликт, ставший одной из основ повествования, встречаем в «Рассказе о себе» Михаила Казанцева, когда один из героев, вспоминая о том, что решила внести в жизнь северного человека новая власть, замечает: «– Вот и колхоз оленеводческий, чтобы богатство не пропало. Подходящих дружков завёл. Рындиных оленей берегут! Не хочу в такой колхоз, государство обманывают» [13, 94].

Нежелание быть в одном объединении с тем, кто «для себя колхоз организовал», с тем, кто «из богачей», а значит, среди тех, кто «государство обманывает» [7, 94], – это не просто конфликт между двумя героями. Перед нами – конфликт мировоззрений: того, которое обращено к новой жизни, новому пониманию отношений между людьми, и того, которое основано на желании воспользоваться новыми возможностями для того, чтобы жить по-старому, чтобы по-прежнему владеть материальными ценностями и пользоваться трудом окружающих.

Конфликт такого характера может быть основой для развития сюжета самым неожиданным образом. В случае с «Рассказом о себе» столкновение двух мировоззрений приводит рассказчика к решению, связанному с выбором профессии. Возвращаясь с Дальнего Востока по окончании войны, герой размышляет

о том, каким мог бы быть его разговор с отцом, и одна из тем такого разговора связана с будущей профессией: «<...> Я рассказал бы отцу, что опять через восемь лет еду учиться, но у меня теперь другая заветная мечта, я буду не учителем, а прокурором. Отец только засмеялся бы, а я объяснил бы ему, что не могу равнодушно смотреть на несчастных людей, которые неправильно себя ведут и не понимают, что в нашей стране – все вместе, все заодно, а они сами по себе и ищут только выгоды для себя. А такие люди есть, и на войне они сидели в стороне, за кустиком, и теперь они прячутся за разными бумажками, и только делают вид, что работают. Они прячутся, и мы их часто не замечаем, а вот я хочу научиться замечать несчастных людей и поступать с ними так, чтобы они не мешали моему государству. Я хочу быть прокурором» [7, 99]. А изначальная причина такого выбора кроется в том конфликте, который в своё время разглядел молодой комсомолец между стариком и человеком, который «для себя колхоз организовал».

Для мансийской литературы, хранящей традиции мифологического мирозерцания, художественного мира, запечатлённого в устном народном творчестве, большое значение имеет конфликт, в котором в качестве второго персонажа выступают мифологические существа, духи как представители сверхъестественных сил, и не обязательно только злые.

В рассказе Ю. Шесталова «Железный аргиш – железное каслание» есть замечание, согласно которому «верили манси и ханты духам. Но считали себя, видно, сильнее» [10, 59]. В этом «видно, сильнее» кроется одно из наиболее распространённых решений конфликта между человеком и представителем сверхъестественных сил.

А. М. Конькова (рассказ «Сантыр и Лээн») повествует о том, как на работающую женщину сердился «Комполэн, злой Болотный Дух», а затем и похитил её дочь. Стремление сына спасти сестру из царства Комполэна вызывает сомнение у матери, которая делится им с сыном: «– Что ты, сынок! – взмолилась мать. – Разве может человек, да ещё ребенок, справиться со злым духом?!» [11, 33]. Однако в итоге, благодаря смелости и жизненной смекалке,

замысел сына удался, что свидетельствует о правоте шесталовского героя относительно того, что человек «видно, сильнее».

Духи, как участники конфликта, могут быть и на стороне человека, хотя в реальной жизни случаются такие события, когда даже добрые духи оказываются не в силах помочь человеку, если ты сам испугался, «если ты в чёрные глаза зверя будешь смотреть сверкающими зрачками пяток и быстрые ноги будут думать за тебя, не спасут тебя духи, покидают бегущих боги, наступает бегущих зверь...» [11, 60]. Убеждён в этом рассказчик «Героической песни дяди Сергея» Ю. Шесталова.

Даже когда вера в злых и добрых духов в навязываемом северному народу мирозерцании считалась признаком отсталости и мракобесия, информация об их существовании доходила до формирующегося сознания юного поколения, хранилась в его памяти, а значит, на уровне подсознания заставляла остерегаться вступать в конфликт с одними и надеяться на помощь других. В повести Ювана Шесталова «Синий ветер каслания» рассказчик вспоминает о своём отношении к такой вере тётки, за которую ему было её жаль: «...Она верит в Сорни-Най – Золотую женщину. Лес для неё живой, населённый духами. Есть духи злые, от них зависит многое – так думает она. Но есть в лесу и добрая лесная женщина – Миснэ.

Я говорю тётке, что это сказка. А она:

– Нет, правда. Миснэ не сказка, её много раз видели люди, много добра она им сделала...» [22, 20]. И в доказательство тётка поведала рассказ, как она считает, бывший подлинным событием во время войны, когда лесная женщина Миснэ прекратила ссору, вызванную пропажей шуки, и одарила богатым уловом. Тётка не сомневалась в том, что Миснэ есть, «как солнце, как лес, как ты, как я...» [22, 21]. Уверенность эта сохранилась в памяти начинающего жизнь человека, который мог и не верить, но сохранил представление о добром духе лесной женщины на всю жизнь. Герой легенды «Вожак Ивыр» Анны Митрофановны Коньковой начинает утро с того, что «затопил печку – чувал, натаял снега для чая», а затем «тихо призывал всех мансийских добрых духов помочь ему и детям» [7, 122].

И в этой же легенде одним из центральных повествовательных моментов выступает «страшная борьба» между Комполэном и Ивыром, в которой то «Комполэн одолевал Ивыра, то Ивыр одолевал Комполэна», но победа осталась за героем, благодаря которому «манси, победившие злых духов, бодро пошли дальше...» [7, 127].

Надо было много увидеть и пережить дедушке героя повести Ю. Шесталова «Школа – светлый праздник», чтобы прийти к универсальному, всеобъемлющему выводу: «Жизнь – борьба добрых и злых духов...» [21, IV, 169]. И такое умозаключение в значительной степени лежит в основе того, что представляет собой на сегодняшний день литература народа манси, на чём основаны её представления о мире и человеке, о добре и зле, о красоте и уродстве.

Конфликт *второго типа* строится на противостоянии персонажа и природы, когда герой вступает в борьбу с природными, физическими силами, или превосходящими его возможности, или первоначально представляющимися таковыми. Таков, к примеру, конфликт драмы В. Шекспира «Буря» (1612), в таких конфликтных отношениях с природой находятся Робинзон Крузо Даниеля Дефо и многие героини-путешественники Жюль Верна. Конфликт такого характера является главной основой развития сюжета повести Э. Хемингуэя «Старик и море» (1952). Комическое решение этого конфликта представляет рассказ А. П. Чехова «Разговор человека с собакой» (1885).

Для мансийской литературы, авторы которой хорошо знают, что такое жизнь на лоне природы, пусть и родной, однако очень суровой, особенно по отношению к человеку, который не знает и не хочет знать её жизни, если он не умеет жить в ладу с природой, конфликт такого типа является весьма и весьма распространённым. Данный тип конфликта занимает особое место в художественной культуре северных народов, которые имеют богатейший опыт выживания в суровых климатических условиях, и одержимых неизменным стремлением к обретению гармонии с окружающим их миром. В романе Г. Сазонова и А. Коньковой «И лун медлительных поток...» есть выразительный эпизод, по-

вествующий о том, что один из таких народов Севера – манси давно определил, что олень для них – это жизнь, но при этом они ещё придумали, нашли даже специальные, особые слова, чтобы преодолеть конфликт с окружающим миром, найти ему положительное разрешение: «...И разговор людей Сосьвы на первый раз неясен, но вслушаешься – понять можно, хотя в нём, как в чистом песке, попадают круглые гальки чужих, непонятных слов. Эти слова люди Сосьвы, наверное, принесли с вершин и туманов Урала, где они встречались с ненцами, с коми, а может быть, и с другими народами, что обитают по ту сторону гор.

Олень для людей Сосьвы означал жизнь, определял её, очерчивал границы бытия. Олень – и богатство, и счастье, и пища, кров, одежда и упряжка. А вдруг чёрный мор – нет оленя. А вдруг свирепый оскал зимы, непробиваемый, как кольчуга, наст – нет оленя. А волки? Тёмная ночь, злая, голодная пурга глотали стадо... Люди Сосьвы почти всё время проводили в чумах, в стадах, в поисках пастбищ, и мало оставалось у них времени на охоту и рыбную ловлю, хотя сюда, в верховья, поднимались нельма и муксун, в горных реках жировали таймень и хариус – их кололи острогой с легкой лодки» [7, 239].

Вторая сторона конфликта (не только в этом эпизоде романа) представлена и «чёрным мором», и «свирепым оскалом зимы», и «голодной пургой», и «волками». И противостоять ей можно только постоянным трудом, заботой о собственном существовании, буквально ежедневной борьбой за выживание. Роль такой природной силы в мансийской литературе часто выполняют животные, например, медведь, как в рассказе Пантелеймона Чейметова «Два охотника», с которым вступает в схватку и побеждает зверя один из героев. Однако само столкновение человека с животным не является в данном случае главным конфликтом. Такое столкновение служит только поводом для представления конфликта мировоззрений, разного понимания сущности человека. Когда один из охотников Трофим говорит победителю в поединке с медведем Василию: «– Ничего, заживёт. Спас тебя Бог, молись ему», то получает уверенный ответ: «– Заживёт, – подтвердил Василий. – Только Бог тут ни при чём. Если бы я понадеялся на него,

то остался бы без головы, лежал бы теперь за колодиной, не дыша. А я, не подумав о Боге, набрался силы, да и вступил в бой со зверем. Человек ведь хозяин всего! Я не верю ни в богов, ни в чертей, верю только в свою силу!» [7, 433].

Один из героев, как видим, живёт надеждами на сверхъестественную, божественную силу, которая спасает человека от бед, хранит его жизнь. А второй понимает жизнь человека, как целиком и полностью зависящую от него самого, от его силы, уверенности в своей правоте, способности и готовности действовать в опасных критических ситуациях.

Последний пример является иллюстрацией того, что в художественном произведении конфликты могут пересекаться, проистекать один из другого, быть главными, доминирующими и второстепенными, периферийными.

Конфликт между человеком и природными силами может быть выстроен и как позиция, и как оппозиция. Пример такого характера находим в повести Матрёны Вахрушевой «На берегах Малой Юконды»: «Весной и осенью природа щедро раскрывает перед человеком свои богатства и говорит ему: “Бери их!” Но чтобы их взять, нужно много работать. И мы работали. Работали, не покладая рук...» [7, 36].

А в лирике Аллы Копьевой есть выразительные свидетельства того, как в своё время щедра была природа, когда люди умели жить там, «где сосны вековые смотрят в небо», там, где «рыбы было много в местной речке» и водилось много зверья, где «на дары щедра была природа» [7, 129]. Однако неумелая, бездумная жизнь человека в этой природе от кедрача оставила «только пепел», обмелевшую речушку без рыбы и пролётов белых лебедей. Гармония отношений с природой утрачена, и остались только грустные размышления:

<...> Может, это бэль? Сама не знаю.
Или это ветер мне шепнул?
В озеро поблѣкшими глазами
Грустно смотрит пожилой вогул.
Сыновья ушли на буровые.

Полтайги сгорело, плачь – не плачь.
И слезинки катятся скупые.
Он теперь как раненый косач [7, 129–130].

В этом конфликте природа проиграла человеку, и положительное его разрешение в лирическом пространстве отсутствует.

На конфликте аналогичного характера построена поэма Ювана Шесталова «Клич журавля»: положительное начало в нём принадлежит не человеку, а птице, журавлю, который вступает в поединок с людьми, которые

Как звери.
Аппетит у них
Неумерен.
Ни на что те люди
Не гожи,
У зверей и шкуры
Дороже...
Люди же без пользы,
Без толку
Рыщут по Земле,
Словно волки.
Воют, галдят,
Суеются,
Бога и зверей
Не боятся.
Шум от них
И крики,
И лязг,
Ссоры, безумства дрязг.
На земле от них –
Очень плохо.
Зарычат,
Как те росомахи –
Журавлята мечутся в страхе [21, II, 455–456].

В этой поэме Шесталова данный конфликт не находит положительного разрешения: лирический герой, явившийся на Зем-

лю Стерхом, поделился полученным им известием о том, «жизнь из Земли», «пусть не сразу», но «уйдёт». Сначала наступит голод, за ним – жажда, потом птицы станут бескрылыми, а вслед за этим пресмыкаться начнут «прямоходящие», и Земля опустеет – не станет на ней смелых и гордых,

А дальше – хуже,

А дальше ужас... [21, II, 472].

И причина в том, что силам природы, в том числе и Журавлю, не удалось преодолеть звериного аппетита, суеты, воя и галдежа бесполезных людей, их ссор и безумств, лязга и дрязг.

Третий тип конфликта строится на противостоянии двух общественных политических, мировоззренческих, этических структур, взятых в момент их столкновения, цель которого – победа, верховенство одной структуры над другой. В качестве такой общественной структуры может выступать семья, например, Монтеки и Капулетти в трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». Конфликт повести А. Г. Малышкина «Падение Даира» (1923) построен исключительно на столкновении двух поистине огромных человеческих масс – красных и белых, двух идеологий, когда отдельный человек, персонаж практически растворился в массе. Есть белая и красная армии, есть полки и «конно-партизанские дивизии», эскадроны, есть командармы, начальники штабов, и почти не встречаются имена людей. В третьей части трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» (1895–1904) – романе «Антихрист. Пётр и Алексей» (1904) внешне конфликт выглядит как столкновение двух героев: царя Петра и царевиचा Алексея, как борьба между гонителем и хранителем истинного русского православия, однако в общем плане трилогии этот конфликт является столкновением двух мировоззренческих систем, двух правд.

Конфликт такого типа есть в воспоминаниях рассказчицы повести Матрёны Вахрушевой «На берегах Малой Юконды», по убеждению которой правда для её народа «к берегам таёжной Юконды» была принесена «на могучих крыльях сказочной птицы таукси, дала моему родному народу светлую и счастливую жизнь.

Горькими слезами народа, горячей кровью передовых борцов за советскую власть и народное счастье омыты берега Юконды.

Помню, какой ненавистью и звериной злобой встретили советскую власть местные богатеи, кулаки и шаманы и какое страшное событие произошло на озере Сахалтур во время коллективизации.

Случилось это летом 1931 года» [7, 25].

Неприятие идей новой власти, активное нежелание принимать идеологию новой жизни, которую несла эта власть, приводит к трагическим событиям, описанным в этой повести.

Мансийская литература знает примеры того, какими виделись людям источники конфликта, отмеченного в книге М. Вахрушевой, и как определялись пути его преодоления, разрешения. К примеру, в повести Николая Садомина, когда учитель вынужден прервать сказительницу и пояснить: «Шаманы распускают злые слухи, что советская власть запрещает Медвежьи игрища. Нет! Этот ваш своеобразный праздник – ценный, как у русских в старое время скоморошечий театр, только с участием прирученного живого медведя. Вот и мы с вами должны привлечь участников звериного тўлыглап¹ для выступления на сцене» [7, 217].

Объяснение, данное учителем, возымело действие, и, как казалось, непреодолимый мировоззренческий конфликт был преодолен, пусть в пределах одного сознания: «Позднее Нāталь Оман действительно стала первой активисткой среди женщин манси в культбазе. Не раз выступала на собраниях Миркола² и на клубной сцене с песнями и женскими танцами перед своими сородичами из юрт Сўма пāвыл, Рāктья и Потрасуй, привлекая к этому делу местную молодёжь и стариков» [7, 218].

Плодотворное прочтение и анализ романа «И лун медлительных поток...» Г. Сазонова и А. Коньковой невозможны без осознания того, что в основе всех его сюжетных линий и коллизий лежит некий всеобъемлющий, глобальный конфликт жизни человека – конфликт преодоления страха как такового, то есть страха самой жизни. В главе «Картины» в повествовательном пространстве романа появляется мифологический образ Страха,

¹ Тўлыглап – выступление (прим. Н. Садомина).

² Миркол – народный дом (прим. Н. Садомина).

который выходил «из Тьмы... лютый и безглазый. Нападал он на людей, набрасывая аркан, притягивал к себе и по капельке выцеживал мужество из упорных сердец. Сломая голову, потеряв рассудок, бежали люди из тёплой лесной чащи на открытые просторы рек и там, в долинах, над покойными плёсами, разбивали стойбища, но и в долины скатывался Страх с глухих верховьев» [7, 252].

Страх, казалось, был непобедим, потому что «разбросал вокруг себя, словно мухомор, тысячу тысяч мелких и злых духов», и «со своими слугами-духами пугал людей затаённой кровожадностью зверей, а зверю нашёптывал о притворстве и коварстве человека. Он сеял зло раздора...» [7, 252].

Однако положительное разрешение конфликта кроется для человека в способности к познанию и умению пользоваться его результатами. Определяющая идея романа построена на мысли, проистекающей из этого универсального конфликта: «...То, что видимо, уже понимаемо и не вызывает страха». И самое главное – сила человека в преодолении Страх, даже если он обладает сверхъестественными способностями, управляет целым воинством злых духов, в знании окружающего мира, в умении общаться с его многообразными явлениями и проявлениями: «...В те времена люди понимали язык трав и зверей, потому что дорожили их дружбой, а самые мудрые из манси хранили Тайны Понимания» [7, 252].

Владение Тайной Понимания не позволило Страху убедить людей во враждебности окружающего и, прежде всего, живого, в том, что этот мир враждебен человеку. Знание не позволило торопливому Злу «разрушить лад, красоту и согласие» в мире человека. Последнее принципиально важно и для героя романа, живущего в наши дни. Он уверен в том, что в своё время «старейшие народа манси, преодолевая Страх, разгадали Комполэна», потому что «они заглянули в Тайны Понимания... то были тайные больные мысли человека. То были томительные, пугающие сны зверя. Комполэн появлялся там, где кончалась слепота зверя и начиналось прозрение, когда зверь захотел стать человеком или человек оборачивался зверем.

– Комполэн – не зверь, не человек, – говорили мудрые отцы народа манси. – Это сила Зла, и рождается он там, где человек отступает от правды, когда он тайно хочет служить Тьме. Он рождается там, где человек тайно прячет маленькую подлость» [7, 252].

Ещё одно положительное разрешение конфликта, который можно определить как мировоззренческий, встречается в этом же романе, когда авторы обращаются к повествованию о том, как пришла, как была воспринята народом манси новая вера, которая, на первый взгляд, никак не сочеталась с тем, во что испокон веков было принято верить.: «– Ну и что? – рассуждали старики. – Со всем не страшно новую веру принимать. Мы своим богам тоже кровью губы мажем и жиром всё лицо и голову мажем. Ему хорошо, и нам нетрудно. По-другому окликает тебя? Пусть, если ему нравится. А имя про запас тоже неплохо. Пусть зовёт меня по-своему. Только я уж позабыл, как он меня назвал.

– Приняв истинную веру, вы сохраните душу! – кричал в толпу Филофей.

– Это хорошо! – кивали манси. – Что он там толкует, ничего не понимаем.

– Кто забудет Бога, тому гореть в вечном огне! – кричал Филофей. – В смоле кипеть во веки веков. Ого-нь!

– Огонь – это хорошо! – кивали манси. – Богов своих не забудем, как можно!

И против церкви не возражали – “добрая изба, теплая, светлая юрта, пускай себе стоит, нам не мешает”. Всё вроде бы ладно, но уносили и далеко прятали манси своих богов...» [7, 257–258].

В основе положительного разрешения конфликта между двумя религиозными мировоззрениями, который обычно оборачивается жёстким неприятием и кровопролитием, лежит вековая мудрость северного народа, который нашёл схожесть отношения к новому для него богу и своим исконным богам. Народ прозорливо оценил и тот факт, что можно иметь ещё одно «имя про запас». И в отношении к огню, которым пугал таёжного человека проводник христианской веры, у северного народа, в соответствии с его верованиями, проявляется исключительно реакция притяжения: огонь – это то, что священо, что не позволит забыть своих богов.

Однако при этом дальновидные манси «уносили и далеко прятали... своих богов».

В таком отношении проявляется и мудрость народа, и его миролюбивый характер, желание при любых обстоятельствах жить в мире, в том числе и с идеологическими новшествами, и его умение смотреть в будущее.

Четвёртый тип конфликта построен на том, что в нём роль противоборствующих сил конфликта выполняют представители животного и растительного мира природы (чаще всего животные), столкновение между которыми происходит без непосредственного участия человека. Такие составляющие конфликта можно наблюдать в произведениях К. Д. Ушинского, Э. Сетона-Томпсона, И. С. Тургенева, М. М. Пришвина. Конфликт такой структуры можно условно назвать анималистическим.

Мансийская литература знает воплощение конфликта такого типа (и это лежит в основе мирозерцания народа!), когда даже времена года воспринимаются как противоборствующие силы, как участники конфликта. Выразительное воплощение такой разновидности противоборства встречается в повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най», когда начинается «поединок весны с зимой, когда со стоном уходили и жгучие морозы, и завывающие вьюги, и тёмные ночи» [21, V, 174]. В природе сталкиваются два времени года, и значение этого столкновения таково, что оно самым принципиальным образом отражается на жизни человека, на его душевном состоянии: «Льды уходили, а вслед за ними, словно по пятам, шло тепло людское, плыли вестники счастья на Север – белые пароходы. Самолётов тогда ещё было маловато. Единственной связью с большим и дальним миром были пароходы. Ох, как их встречали!..

Если пароход должен приплыть утром – всю белую ночь деревня не спала. Всю белую ночь пылали костры. И короткая северная ночь становится, кажется, теплее и белее. Люди ждут, ждут, ждут. И пароход, услышав зов, обязательно приходит...» [21, V, 174].

Поединок природных сил зимы и весны самым непосредственным образом влияет на жизнь человека, его мироощущение, и в этом – главный смысл и представления, и разрешения кон-

фликта, сторонами которого выступают природные силы: погодные явления, животные и растения.

В *пятом типе* конфликта противоборствующие силы могут быть представлены как персонаж и общество, когда конфликт строится на стремлении отдельного героя реализовать свои возможности в предлагаемой автором картине мира и трудностях, а чаще всего невозможности такой реализации в данном времени и пространстве. Так выстраиваются отношения между Гамлетом, королём Лиром и окружающим их миром, в таких отношениях с окружающей реальностью находятся Жюльен Сорель Стендаля и Эмма Бовари Флобера, герой романа Бальзака «Утраченные иллюзии» (1843) Люсьен Шардон и горьковский Фома Гордеев.

Конфликт такого типа может быть выстроен как положительное начало, когда герой (герой-повествователь, автор) осознаёт, понимает гармоничный характер его взаимоотношений с обществом, государством. В повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» рассказчик радуется той гармонии, которая есть между человеком и государством, и причина этой гармонии в его труде, в его готовности крепить это государство своими делами: «<...> Много рыбы в тот год вывезли. Три годовых плана сдали государству. Уходили в тайгу пешком, на лошадях. Домой возвращались по небу, в крылатой лодке. Небо будто перестало быть священным, а люди стали крылатыми. Не всякие, конечно, а только те, кто смело пошёл по новому пути, презрев предрассудки. Всю бригаду потом повезли в район. На большое собрание. Хвалили при большом народе. Премию дали. Бумагой красивой наградили. Почётной грамотой это называется. Почётными людьми прослыли эти совсем молодые рыбаки...» [21, V, 150].

Или в стихотворении Матрёны Вахрушевой «Знатный рыбак»:

<...> Летом поднимается он рано.
Словно дом родной ему челнок.
Добывая рыбу неустанно,
Он смеётся, хоть совсем промок.
Больше,
 больше,
 больше с каждым годом

Государству рыбы от Копьёва! –
И сверкают перед всем народом
Ордена-медали на груди [7, 20].

Такой конфликт может иметь и прямо противоположное, отрицательное разрешение, когда взаимоотношения, столкновение человека и общества, государственной системы оборачиваются жизненной драмой, а то и трагедией, невозможностью гармоничного существования в этом мире.

Лирический герой Сергея Ремизова уверен в том, что идеал, которым живут другие, «в который веришь слепо», опасен, а истина, которую исповедует общество, «порою боль может причинять», она же может «на подвиг и на грех людей толкать». Общество может исповедовать идеалы непостижимые, создавая для этого мифы, чтобы люди напрасно гнули спины. Сам лирический герой уверен в том, что нельзя безропотно и бездумно принимать истины, даже если ими живёт большинство в этом мире, в этом обществе, и тогда возникает ситуация, когда

<...> А кто-то истины принять не пожелал
И жаждет непременно совершенства.
Но лишь бы он другим не навязал
Чужого идеалы сердца.
Внутри ведь тоже истина своя
У каждого – вы слышали, наверно.
От одного к другому – так всегда.
Так где же человеку место? [7, 20]

Конфликт между личностью и обществом выливается, трансформируется в необходимость поиска своего места в мире общественных идеалов и чужих истин.

Шестой тип конфликта строится на таких составляющих художественного текста, как герой (персонаж) и судьба, когда присутствуют либо отношения, либо противостояние человека законам судьбы или божеству. Конфликт с такими составляющими принято называть провиденциальным, он лежит в основе подавляющего большинства античных трагедий.

В конфликте такого характера судьба настолько владеет всем происходящим, что даже боги или находящиеся под их защитой не в силах преодолеть её веления. Так, в повести Ю. Шесталова «Тайна Сорни-Най» та, которая называет себя «женой Тапал-ойки – первого помощника верховного бога Торума», в рассказе Медведю признаётся, что «владычицей чувствовала себя» и «изумлялась своей Судьбе, не задумываясь, куда может привести это бездумное счастье. Судьба долго льстила мне светлой улыбкой. Но она, коварная, лаская меня, готовила мне иную участь» [21, V, 232]. В конечном итоге она была сброшена с неба и стала росомахой. Судьбе не смогли противостоять ни замужество за правителем Неба, ни богатство и помощь друзей, ни собственное честолюбие. Об этом хорошо осведомлена и героиня романа-сказания «И лун медлительных поток...» Г. Сазонова и А. Коньковой: «Наверное, Жизнь случайна в своей слепоте, бесконечна в горячей крови, а Смерть холодна и зряча, – размышляет Апра-синья. – Но кроме Жизни и Смерти в мире есть что-то ещё, и оно стоит над ними. Судьба? Нет, не боги, нет, не духи. Что же такое? Кто это, что метит своей тамгой любого из живущих, кто это, что определяет последний час?» [7, 274].

В размышлениях героини возникает уверенность в том, что самой судьбой человека управляет ещё нечто высшее, над жизненной долей властное, и разрешить этот конфликт сам человек не в состоянии.

Где уж тут простому смертному спорить с судьбой, по воле которой он в повести Оксаны Динисламовой «Диалог поколений: мама с дочкой» (в соавторстве с Динисламовой С.) покидает этот мир, потому что «была уготована судьба отойти в мир иной» [7, 86]. Лирическая героиня Светланы Карнауховой, размышляя о жизни, приходит к ещё более безысходному выводу, согласно которому не просто судьба владеет человеком, а есть ещё и некая высшая сила, которая владеет, играет жизнью человека:

<...> Чудным узором мгновенья ложатся,
Каждый час и миг неповторим.
Стёкла простые бриллиантами кажутся,
И судьбу бросает, словно шарик, мим.

Вертит и крутит судьба жизни трубку,
Хочет узор небывалый создать.
Снова затейливо стёкла ложатся,
И нам не хотят подчиняться никак.
Может быть, жизнь по спирали промчится,
А у кого лишь искрой промелькнёт [7, 102].

Сама судьба оказывается в руках высшей силы, которая бросает её, «словно шарик, мим», а она в свою очередь «вертит и крутит» трубку человеческой жизни, по-своему, «затейливо» раскладывает элементы его жизни («стёкла»), создаёт свой «небывалый» узор и никак не хочет подчиняться воле самого человека.

Седьмой тип конфликта строится на своеобразии внутреннего мира героя, когда либо вступают в противоречие, либо находятся в гармонии качества его характера, надежды и устремления, когда он оказывается перед необходимостью выбора между долгом и желанием, совестью и потребностями, возможностью и необходимостью и т. п. Такие составляющие конфликта наиболее последовательно представлены в лирике, однако это вовсе не означает, что они неизвестны эпосу и драме. Конфликт внутреннего мира лирической героини Надежды Нагибиной (стихотворение «У лесов и полей есть свои голоса...») строится на том, что есть непреодолимое желание запеть о красоте родной природы, о её способности и готовности петь вместе с человеком. Однако в этом же внутреннем мире ощущается недостаток творческих сил, утрата голоса, потеря собственного творческого «я»:

А запеть, так запеть я хочу!
Но чего-то во мне не хватает.
То ли спела я всё,
То ль ослабла струна,
То ли голос с годами утратив,
Потеряла себя, ничего не найдя,
Жизнь, наверно, впустую потратив [7, 181–182].

Внутренний мир лирического героя Сергея Ремизова лишён гармонии по причине, которую можно обозначить как родствен-

ную предыдущей. У него есть желание оставить в этом мире что-то доброе после себя, сделать кому-то в этой жизни лучше, и есть осознание невозможности никакого доброго свершения, а причина в том, что он

Увлёкся собой. Да мне ли
Вот так увлекаться собой,
Когда дни в работе горели?
Я сам не хочу ничего,
Я сам ничему не научен.
И что я оставлю? Кому?
Кому от меня в жизни лучше?
Вопросами так и сломал
Остатки несчастного мозга.
Ответа никто мне не дал.
Ответ найти невозможно.
Я всё ещё думал о том,
Что после себя я оставлю:
Наивный бессмысленный хлам,
Которым себя обесслаблю [7, 184].

Внутренний конфликт или конфликт сознания лирического героя возникает по причине того, что он желает оставить нечто доброе для людей, однако он к этому не готов по причине не-наученности делать что-то доброе и полезное для других: слишком увлёкся в своё время исключительно собой.

Менее трагичным выглядит такой конфликт в лирике Аллы Копьёвой. Её лирическая героиня осознаёт, как долго и насколько безрезультатно она искала в жизни счастье, при всём стремлении к которому надежда уже потеряна:

<...> Спускаюсь к воде, вижу камни на дне.
Кораблик качается в робкой волне.
– Послушай, кораблик, куда ты плывёшь?
Чьих маленьких рук мастерство ты несёшь?
И как в дальний путь ты пуститься рискнул?
Бумажкою-парусом он мне махнул:

– Решайся, и вместе давай поплывём.
За тем поворотом вдруг счастье найдём...
Наивный кораблик, тебе не понять, –
Устала я счастье и звать, и искать.
Отмерено, видно, его мне чуть-чуть.
А ты, пока веришь, плыви... В добрый путь! [7, 132–133]

Конфликт внутреннего мира лирической героини находит положительное разрешение в пожелании удачи тому, кто ещё не потерял надежду на счастье.

Сущность таких явлений, как ситуация и событие, механизм компоновки их в сюжет выступают в качестве одного из определяющих средств создания содержания художественного произведения. Своеобразие мансийской литературы проявляется и в том, как авторским художественным сознанием определены пропорции между ситуациями и событиями, а также в том, как первые и вторые складываются в сюжет, в акцентирование смыслового ядра текста.

Анализ того, что представляют собой в художественном тексте ситуации и события, определение их роли в художественном тексте убеждают в том, что конфликт – это главный двигатель сюжета, который необходимо трактовать и как столкновение-противодействие, и как характер взаимоотношений: ещё одно свидетельство того, что отражаемая искусством слова реальность дуалистична, и её дуализм оппозиционен.

Последнее является определяющим структурным принципом строения и существования как первой, так второй (художественной) реальности.

Таковы наиболее распространённые, характерные для мансийской литературы типы художественных конфликтов.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

Представления учащихся о том, что такое «художественный образ», должны быть связаны с тем, что любое явление, которое можно определять таким термином, – это сочетание *объективного* и *субъективного*. Первое есть знак, отражающий реальность, а второе – это то, что вносит в эту реальность сознание писателя. Для примера обратимся к произведениям мансийской литературы.

Живущий в реальном мире человек знает, что такое «сильный ветер», «ветер встречный», «холодный», «тёплый», «ветер ледяной» и т. п. Но в легенде «Откуда северное сияние пошло», пересказанной Анной Митрофановной Коньковой, встречается момент, когда «ветер задремал». В легенде «Дочери Отортена», пересказанной Маргаритой Кузьминичной Анисимковой, утверждается, что «ветер знает», в другом эпизоде замечено, что «ветер летит», там же есть наблюдение, что бывает «хитрый ветер», и в какой-то момент герой замечает, что «кланяется ему ветер».

Можно предположить, что такие примеры «поведения» ветра, приведённые выше, есть свидетельство того, что он находится в художественном пространстве легенды. Однако и в стихотворении Андрея Тарханова «В осеннюю непогоду» встречаем утверждение: «И хулиганил ветер встречный...» [19, 72].

Юван Шесталов в повести «Синий ветер каслания» не только повторяет цветковое обозначение ветра, заявленное в заглавии повести, но и придаёт ему качество живого существа: «Это ласкается синий ветер» [22, 176]. А в продолжении повествования снова ветер характеризуется таким, каким мы можем ощущать его в реальной жизни: «В нём запах морошки и ледяных вершин Урала, дыханье вновь рождённых оленят и юных оленеводов» [22, 176].

Ветер в примерах из художественных произведений выступает в качестве элемента, можно сказать, представителя объективной реальности. Ветер – это первая, *объективная* сторона двусоставного явления, которое называется художественным образом. А вот уже то, что у разных авторов ветер может «задремать» и быть «хитрым», обладает способностью «знать» и быть «синим», умеет

«лететь» и «ласкаться» – это вторая, *субъективная* сторона художественного образа. Её источник – субъективное мировоззрение, видение мира автором.

Другой пример – тайга, которая не только в бытовой обиходной речи, но и в художественной может представлять «вековой» и «густой», может быть «зелёной» и «непролазной», «нетрунтовой» и «тёмной»... А вот у Маргариты Анисимковой есть легенда, озаглавленная «Гнев тайги», в которой в драматической ситуации «тайга стала хмурая, молчаливая» [9, 29]. И мы снова можем отнести «хмурость» и «молчаливость» тайги к особенностям жанра легенды, который допускает фантастический, волшебный элемент. В «Синем ветре каслания» Ювана Шесталова возникает «тайга дремучая» [22, 62], в другом эпизоде повести – «тайга в восторге» [22, 124].

Автобиографическая повесть Вахрушевой Матрёны Панкратьевны «На берегах Малой Юконды» рассказывает о том, что представляет из себя «дремавшая тайга». В «Красной легенде на белом снегу» Ю. Шесталов наделяет тайгу способностью обладать знаниями: здесь тамгу рода Няркусь «вся тайга знает» [11, 139].

И снова видим двусоставную структуру художественного образа, в котором присутствуют объективное – тайга и субъективное в виде придаваемых ей качеств, когда в одном случае она может быть «хмурой» и «молчаливой», а в другом – быть «в восторге», в третьем – быть «дремавшей», в четвёртом – «знающей»... И в каждом конкретном случае такое изображение, такое видение тайги есть результат индивидуального творческого сознания автора, следствие его настроений и впечатлений от того, что представляет собой тайга.

Благодаря такому двусоставному характеру художественного образа создатель художественного текста имеет возможность в слове воплощать обобщённое представление о мире и его составных элементах, обращаться к метафоричному воспроизведению окружающей действительности и своих впечатлений от неё, находить средства выражения эмоционального отношения к изображаемому.

Итогом обращения к двусоставному характеру художественного образа становится вывод, согласно которому художественный образ – это образ действительности, возникающий в художественном тексте благодаря мышлению автора.

Развитие представлений об образном своеобразии мансийской литературы целесообразно реализовывать через обращение к разновидностям художественного образа.

Эпитет

Самое простое толкование термина таково: эпитет (греч. epitheton – приложенное, прибавленное) или – художественное определение.

Чем характеризуется эпитет, как художественное определение?

Каково его отличие от определения обычного?

Чем «художественное определение» отличается от «нехудожественного» (логического) определения?

Самым результативным для выяснения этой разницы будет снова обращение к конкретным примерам из художественных текстов. И нет ничего предосудительного в том, что могут быть использованы те, к которым мы обращались, рассматривая вопрос о двусоставном характере художественного образа, образной природе литературы, знаковом и смысловом комплексе художественного текста. Такое возвращение является средством более глубокого усвоения сущности понятия.

Вспомним, что ветер может быть «холодным» и «тёплым», «ледяным» и «сильным», в таком случае мы имеем дело с простыми нехудожественными определениями. А вот когда в художественном тексте Ювана Шесталова встречается «синий ветер», а у Маргариты Анисимковой – «хитрый ветер», – это уже эпитет. Приведённые в первом случае характеристики ветра можно назвать определениями логическими, т. к. они вполне отражают сущность ветра как явления первой реальности, т. е. окружающего человека мира – в них есть логика видения этого мира. А в представлении писателей и поэтов определения, имеющие отношение к ветру, оказываются такими, которые логическими назвать нельзя: ветер не может быть ни «синим», ни «хитрым».

По аналогии вспомним, что тайгу можно увидеть «зелёной» и «непролазной», «нетронутой» и «тёмной». А в легенде у Маргариты Анисимковой рассказчица увидела её «хмурой» и «молчаливой», Юван Шесталов увидел тайгу «восторженной».

Получается, что *логическое определение* – это то, которое называет признак, выделяющий данный предмет или явление из числа других. А вот определение, которое мы называем *художественным*, не столько выделяет данный предмет или явление из числа других, сколько вызывает в нашем представлении целостный образ, авторское понимание этого предмета или явления, то есть выступает в качестве эпитета.

Мансийская литература хорошо знает прилагательное «лесной», в её произведениях часто встречаются «лесной народ», «лесной человек», «лесной зверь», «лесной пожар», «лесная темнота», «лесная чаща», «лесная речка», «лесная земляника», «лесная избушка». Использование прилагательного «лесной» в качестве эпитета в мансийской литературе отмечается, может быть, в отличие от русской, не так часто; в последней можно встретить «лесной привет» (В. Жуковский), «лесной стих» (К. Бальмонт), «лесную неволю» (А. Блок), «гимн лесной» (Н. Гумилёв). Во всех приведённых примерах данное прилагательное выступает в качестве эпитета. Использование его в таком качестве мансийской литературой можно назвать более избирательным и даже осторожным.

Герой Ювана Шесталова в «Красной легенде на белом снегу» нашёл уместным назвать того, кто накажет его, если он сказал неправду, «лесной собрат» [11, 195], что можно рассматривать в качестве эпитета. Таковым можно считать и возникающий в этой же повести «лесной дух» [11, 133].

Герой Ольги Кашмановой в повести «Лесбег» слышит настоящий «лесной оркестр»: «Но птицы...

Сергея поразило обилие певчих птиц. Казалось, что весь этот небольшой островок, покрытый смешанным лесом вперемешку с черёмухой, смородиной, рябиной, малиной, колючими кустами боярышника, был нашпигован птицами. Одни пели, другие чирикали, свистели – целый лесной оркестр!» [12, 245].

Замечание, что такие случаи использования прилагательного можно считать эпитетом, продиктовано лишь тем, что само упоминание «собрата» или «духа» лесного уже носит в себе мифологическое, иносказательное начало. А сравнительно небольшое количество примеров использования этого прилагательного в качестве эпитета есть следствие того, что человек, средой обитания которого был и есть лес, не имел необходимости давать какую-то особую характеристику происходящему, ибо всё вокруг и так было «лесным»: избушка, река, животные, растительность, тропы... В мансийской литературе традиционно для видения окружающего мира встречаются «яркое солнце» (Ю. Шесталов «Пояс с драгоценными камнями»), которое является простым определением, и у него же (повесть «Школа – светлый праздник») «солнце низкое, морозное» [7, 469].

Приведённые примеры эпитетов являются обоснованием того, что среди определений эпитета есть такие значения, как «приложенное» или «прибавленное». С познавательной точки зрения определение добавляет к содержанию определяемого предмета или явления признак, который выделяет этот предмет или явление из общего числа других, например, «тёплый ветер», «холодный ветер», «тайга зелёная», «тайга нетронутая», «лесная чаща» и «лесная речка», «утреннее солнце», «яркое солнце». Эпитет же не столько выделяет, сколько усиливает типичный признак предмета («хитрый ветер», «синий ветер», «тайга хмурая», «тайга восторженная») и даже сообщает этому предмету новый, возможно, для него не характерный, признак («солнце морозное»). Иными словами, эпитет образно определяет предмет или явление, подчёркивает его свойства, качества, признаки за счёт перенесения на данный предмет (явление) свойств другого предмета.

Олицетворение

Близким по структуре и значению к эпитету является олицетворение, то есть придание явлению или предмету признаков живого существа, обычно человека, наделение неодушевлённого качествами, признаками одушевлённого – индивидуального и личностного: человеческими чувствами, способностью мыслить и говорить. Олицетворение ещё называют *прозопопея* (от греческого

лицо + творю), или *персонификация*, как придание неживому предмету или явлению качеств персоны. Отличие олицетворения от эпитета заключается в том, что эпитет есть образное определение, дающее выразительную характеристику предмета.

А олицетворение неодушевлённым предметам приписывает свойства одушевлённых. Олицетворения очень распространены в устном народном творчестве, в поэзии всех народов мира. Поэтому такой вид образности широко представлен в произведениях, связанных в первую очередь с жанровой природой народно-поэтического искусства. Например, в легенде Анны Коньковой «Откуда северное сияние пошло», когда пела девочка Вечерина, «берёзки в полусне ей подпевали, золотистые сосны тихо подыгрывали», а «беспокойные осиновые листочки дрожали и тихо друг другу шептали:

– Ой, не услышал бы злой Дух Комполэн эти песни». А над оленёнком, за которым ухаживала девочка, и над ней самой «ветерочки» не просто «тихо летают – слушают песню. Потом взяли ветерочки в свои ладошки тихую песню да дым от дымокура и разнесли по лесам, раздали зверям» [7, 110].

Олицетворение в художественном тексте таким образом становится свидетельством того, что предметы и явления природы пространства, в котором живёт человек, самым активным образом участвуют в делах, сопровождают его дела и поступки. Сознание народа манси не просто одушевляет явления и предметы окружающего мира: они наполнены для него силами высшего порядка, достойными поклонения или уважительного отношения. В легенде А. Коньковой «Вожак Ивыр» люди, вышедшие «к огромному, как море, болоту», спросили своего вожака:

– В таком большом болоте, однако, много злых духов. Пропустят они нас?

Ивыр вместо ответа песню запел:

Всё под небом поделили злые духи:
В каждой кочке духов души,
В каждой ветке духов уши.
Шорох леса – это тоже вздохи духов.

Мы не будем их бояться –
Возьмём луки, с нечистью
Пойдём сражаться [12, 22].

Предлагаемое видение мира, в котором «всё... поделили злые духи», с одной стороны, есть результат исконных верований народа в высшие силы, наполняющие жизненное пространство. Эти духи могут не посылать некоей семье детей (А. М. Конькова «Откуда северное сияние пошло»). Поэтому в «Вожаке Ивыре» «бьют манси злых духов, падают духи в болотную пасть, а оттуда ещё больше их поднимается» [12, 24].

Но, с другой, эти силы не обязательно представлены только отрицательными существами, враждебными человеку. Среди такого сверхсильного окружения присутствуют в не менее значительном количестве и силы, проявляющие доброе отношение к человеку. Их присутствие хорошо ощущала героиня автобиографической повести М. П. Вахрушевой «На берегах Малой Юконды», по воспоминаниям которой наступление весны в родном краю начиналось с прилётом уток и гусей, с тем, что «реки заговорили вдруг, студёные ручьи запели свою весеннюю песню... Идёшь по тропе в лесу, а пихты трогают тебя пахучими ветвями, осины шелестят, шепчут мне что-то в ухо» [7, 30].

Герои повести Н. Садомина «Здравствуй, друг!» знают, что есть «Духи болезни», и опасаются их. Однако им ведомо и то, что «добрые Духи-невидимки предков присутствовали рядом: в доме, в лесу, в пути – оберегали от болезней и приносили удачу на рыбалке и в охоте» [7, 231].

Такой добрый дух знает лирическая героиня Нины Вангилевой, руководит в мире пробуждением от ночного сна («Утром, когда проснулась утренняя заря» [12, 45]), знает она и о том, что необходимо поблагодарить наступивший светлый день, ибо он также из сонмища добрых духов:

...Спасибо тебе, светлый день,
Жизнь дающие духи-покровители
Свой мансийский народ оберегают,
Род мансийский продолжают [7, 45].

Раненый герой стихотворения Ольги Лелятовой тоже знает, что духи бывают не только злыми:

Боги и духи-покровители помогли,
Живым вернулся домой... [7, 172]

Развёрнутое олицетворение, представленное в стихотворении Ювана Шесталова «Думы глухого – тёмного леса», есть один из самых показательных результатов мирозерцания народа манси, который видит окружающий животный и растительный мир живым, способным к размышлениям, к сопереживанию человеку. Это мир, который находится в движении, летая «над землёй я птицей-гагарой», плавая в воде «рыбой-осетром», мир, ищущий «начало сказки» и обращающийся к Нуми-Торуму. Для этого живого мира характерно признание:

Грустную песню слушаю.
Поющее своё сердце раскачиваю,
По земле вдаль посылаю.
С радостью пусть оно идёт [7, 441].

Мир Ювана Шесталова, как представителя языческого мирозрения, существует как живой организм, и в нём олицетворены все его явления и предметы не только растительного и животного мира, но и те, которые ни к тому, ни к другому не относятся. Поэтому в «Языческой поэме» поют не только чайки и медведи, глухари и соболя, но и камень:

Я – камень!
Я – вечный камень!
Коснитесь меня руками,
Щекою ко мне – я тёплый.
Губами ко мне – я нежный.
Доверься, наивный шёпот,
Откройся – и я утешу... [21, I, 218]

Не обязательно только в языческом сознании могло родиться олицетворение камня, однако именно такая трансформация из неживого, неодушевлённого в живое и думающее наиболее харак-

терна и даже принципиальна для этого сознания. Не случайно и у Андрея Тарханова (стихотворение «Сны камня») возникает опять-таки образ валуна, которому «память... подарили века», он может видеть сны, в нём может, пусть на миг, просыпаться душа.

<...> Природа дала ему странную роль:
Когда на Земле – и страданья, и боль,
Когда полыхают пожары войны, –
То видятся камню багровые сны.
Ой, редко случаются мирные дни!
Угрюмому камню приносят они
Счастливые светло-зелёные сны... [19, 133]

Мир во всех его предметах и явлениях олицетворён, живёт, в том числе благодаря языческим первоисточкам художественного сознания манси:

Ночь говорила голосом ручья,
Звезды и камня, и дороги.
Был чувств необъяснимых полон я,
Как эти гулкие отроги.
Багульник, будто тлеющий костёр.
Утёс – горбатый Квазимодо
К восходу руки чуткие простёр,
Зовя любовь – свою свободу.
Какую силу, власть душе ищу,
Окликнутый звездой весенней?
Я верностью Природе заплачу
За это светлое волнение [17, 103].

Только олицетворённые творческой мыслью камни и дороги могут обладать голосом, а утёс оказывается способен стать даже литературным героем, и такое, неизменное олицетворение даёт силу художественной мысли, осознание необходимости отплатить природе за её олицетворённость.

Близкое к природе языческое сознание обладает способностью понимать то, какова роль, данная природой даже неодушевлённо-

му её явлению, на чём и основана сущность олицетворения в мансийской литературе.

Сравнение

Разговор о том, что такое сравнение, можно начинать с афоризма китайского философа Конфуция: «Всё познаётся в сравнении». Утверждение философа как нельзя лучше подходит к определению того, какую роль выполняет сравнение в художественном тексте.

Эта роль определяется тем, что сравнение – это сопоставление двух предметов или явлений для более точного, образного описания одного из них. В повести Ювана Шесталова «Синий ветер каслания» купец, желая получить песцов за колокольчики, нежным голосом спрашивает охотников: «Вы любите колокольчики?» и получает ответ: «Конечно!.. Без колокольчиков тайга нема, как карась» [22, 164].

Сравнение тайги с карасём только усиливает представление о её молчаливом состоянии. С другой стороны, такое сравнение расширяет представления об эстетических ценностях народа манси, ищущего художественное воплощение важной мысли в пределах близкого его повседневным делам и заботам мира. В легенде А. М. Коньковой «Откуда северное сияние пошло» есть песня, которую напевает «младшая мать» засыпающему оленёнку, и в ней такие слова:

Будут сильны ножки,
Отрастут и рожки,
Как сосны, ветвисты,
Как солнце, лучисты... [10, 98].

В повести Ю. Шесталова «Школа – светлый праздник» описание гармонии лесного пейзажа строится в том числе и на том, что «деревья – словно стражи покоя» [7, 469]. Сравнение деревьев со стражами покоя только усиливает состояние, настроение покоя, характерные для героя повести. В его поэме «Клич журавля» люди, которые «без пользы» и «без толку / Рыщут по Земле», выглядят в глазах лирического героя

Словно волки.
Воют, галдят,
Суеются.
Бога и зверей
Не боятся [21, II, 456].

В его повести «Синий ветер каслания» сравнение рогов оленя с ветвистым деревом, а глаз с глазами доброго человека прибавляет образу священного для манси животного мощи и грациозности, душевности и человечности: «Олень... Словно дерево ветвистое растёт на его голове. Глаза его смолистые, ласковые, как у доброго человека. В них нет ни высокомерия, ни лжи, ни укора...» [22, 10–11]. Обращение к приведённым и другим возможным примерам позволяет расширить представления о сравнении как знаковым явлении текста, которое открывает возможность при помощи одного предмета (явления) объяснить другой. Благодаря сравнению отвлечённая мысль может стать (становится) понятной.

С этой целью для сравнения привлекается что-то осязаемое, зримое, понятное, хорошо известное, очевидное. Например, в рассказе Светланы Динисламовой «Летняя пора» «вид утки мамы говорит: “Посмотрите, какие прекрасные у меня утята, они, как и я, самые умные и красивые”...» [9, 190–191].

Аналогичную цель преследует Юван Шесталов в повести «Красная легенда на белом снегу»: герой Сава сохранил впечатление от того, «как в первый раз пошёл в интернатскую столовую. В ней было чисто и уютно, не так, как в чуме. На столах – белые скатерти, чистые, как пороша...» [11, 108].

Сравнение столовой в интернате оказывается явно не в пользу чума, и белые скатерти на столах выступают зримее, выразительнее от того, что их белизна сравнивается с порошей – чистым, девственным снегом. Второй компонент (то, с чем сравнивается) – описываемое явление в литературе манси чаще всего представлено предметом или явлением мира, близкого человеку Севера, являющегося частью его мирозерцания, мироощущения. В поэме Ювана Шесталова «Клич журавля» поющий утреннюю песню стерх сравнивает себя с одним из излюбленных героев обско-

угорской художественной культуры, в котором для народа манси кроется и сакральное:

Я, как кедр высокоглавый,
Могуч –
Завихрение недр,
Столкновение туч,
Мыслей звёздных разбег
Ощущаю во сне [21, II, 467].

Ниже по тексту этот же герой сравнивает себя с тем, что окружает обитателя северных мест значительную часть года:

...И проснусь я –
Героем
Эпохе под стать –
Светозарным и свежим,
Как девственный снег [21, II, 467].

Героиня-повествователь автобиографической повести «На берегах Малой Юконды», вспоминая то время, когда она стала «осознавать переливчатое звучание слов, разнообразие их грамматических форм», замечает, что «богатство значений» этих слов, «сплетающихся и расходящихся между собой», напоминает «веточки на вечно зеленеющей лиственнице» [7, 38]. И снова лиственница появляется в романе-сказании Г. Сазонова и А. Коньковой «И лун медлительных поток...»: «литой, как лиственница», когда надо охарактеризовать мужчину.

В том же романе для создания наиболее полного представления о том, как меняется «морда Вор-Кума» – оборотня, рассказчик находит целый ряд сравнений: «...как пламя костра, как река под ветром, как болото под туманом, но лишь когда он того захочет» [7, 260].

Поясняющий компонент сравнения в мансийской литературе зачастую оказывается вызванным к жизни из мифологического мирозерцания народа, наполненного сверхъестественными существами, духами, как положительного, так и отрицательного характера. В рассказе Ювана Шесталова «Железный аргиш – же-

лезное каслание» герой-рассказчик, стремясь передать ощущение сложности пути, в котором не удавалось сомкнуть глаз, признаётся: «Но с глаз моих не уходят звёзды: как духи, перед глазами качаются они...» [9, 55].

Матрёна Вахрушева вспоминает мансийскую песню, слышанную ею от бабушки, в которой есть «Как утиная нога, изогнутое весло моё...» [7, 31].

Сравнение, как это иллюстрируют приведённые выше примеры, может быть выражено оборотами со сравнительными союзами «как», «словно» или наречиями «подобно» или «наподобие», «точно».

В повести «Синий ветер каслания» Ю. Шесталова есть сравнение, выраженное творительным падежом: «И дым костров прямым столбом уходил ввысь...» [22, 47]. То есть уходил в небо похожим на столб. В другом эпизоде этой повести «волк нёсся не на меня, он стрелой летел на почуявшего опасность оленя...» [22, 59]. Есть в повести момент, когда «за чумом раздался дружный, радостный лай собак. Все стрелой вылетели из чума...» [22, 89].

В «Янгал-Маа» М. Анисимковой встречаются и то, как «тревожная весть стрелой летела к морю» [12, 154], и «старый филин стрелой взвился в небо» [12, 154]. А в романе-сказании «И лун медлительных поток...» Геннадия Сазонова и Анны Коньковой можно наблюдать несколько сравнений, выраженных творительным падежом: «Река Конда раскидистым кедром, огромной кроной своей, бесчисленными голубыми веточками упирается в водораздел Малой Сосьвы...» [7, 238].

Ещё один приём использования сравнения находим сразу в нескольких примерах из рассказа С. Динисламовой «Мы есть...». Это когда оно выражено формой сравнительной степени прилагательного или наречия. Героиня рассказа вспоминает: «В мире детства солнце светило намного ярче, дни были длиннее, травы и деревья зеленее, вода в реках и озёрах прозрачнее и чище, летние грозы мощнее и раскатистее...» [4, 48].

Метафора

Метафора и сравнение имеют общие, совпадающие черты, однако есть особенности, присущие именно метафоре. Можно ска-

зять, что метафора представляет собой сравнение, части которого настолько слились, что первая часть (то, что сравнивалось) вытеснена и полностью замещена второй (то, с чем сравнивалось).

Слово «метафора» в переводе с греческого языка означает *перенесение, переносный смысл*, т. е. перенесение свойств одного предмета (явления) на другой на основании признака, общего для обоих сопоставляемых членов. Иными словами, метафора устанавливает связи между предметами и явлениями так же, как и сравнение, по сходству («ледяное сердце», «железные нервы»), но при этом в ней отсутствует прямое указание на то, что явления или предметы сравниваются – они просто называются таковыми.

В стихотворении Андрея Тарханова «Ендырское озеро» есть сравнение, о котором шла речь выше (вода мерцает, «словно слюда»), но и метафора воды, которая «мерцает в свирепом полёте»:

На Ендырском озере пляшут валы.
Взбегают порою они на яры, –
И рушатся сосны, и словно слюда,
Мерцает в свирепом полёте вода [19, 103].

Перед нами – выразительный пример того, как для художественного мышления важны признаки, выражающие собою моменты чувственной наглядности. Поэт увидел «свирепый полёт» воды и через эту деталь попытался раскрыть существенное в том, каким было движение воды. Метафора обогащает наше представление о данном предмете, привлекая для его характеристики новые явления, расширяя видение и понимание его свойств. В этом заключается познавательное значение метафоры.

Авторы романа-сказания «И лун медлительных поток...» Геннадий Сазонов и Анна Конькова, желая образно передать характер исторического развития, сущность пути, который прошёл народ, количество участников, а также характер событий, процессов, движений, перемещений, которые совершались человеческой массой, обращаются к метафоре люди – река: «Человеческая Река плескалась, гремела, обрушивала, проглатывала берега, ломала льды неприязни и неслась, неслась под солнцем, под гроза-

ми и метелями, захватывая на своём пути ручейки племён и реки больших и малых народов...» [7, 239].

Посредством метафоры в художественном тексте называется только то, с чем сравнивается изображаемый предмет или явление, но не даётся его прямое наименование. И причин этому две.

Во-первых, отсутствие прямого наименования и обращение лишь к тому, с чем сравнивается предмет или явление, заставляют работать мысль и воображение читателя, работать в поисках того самого не названного прямого наименования. Метафора требует от читателя обращения к его мировидению, внутреннему зрению, т. е. требует духовного усилия, которое само по себе благотворно. Метафора – это один из тропов художественного текста, приводящих в движение ум и душу читателя.

Во-вторых, метафора является одним из наиболее ярких, выразительных показателей своеобразия мышления художника, оригинальности его мировидения.

В цитированном выше романе-сказании Г. Сазонова и А. Коньковой метафорическое изображение истории – человеческой реки становится развёрнутой метафорой, дающей свой, оригинальный взгляд на историю народа манси в истории человечества: «<...> А Человеческая Река вбирала в себя речки и речушки племён, и те оставались сами собою лишь в притоках, в верховьях своих, в реке же племена и народы становились тем единым, что называют уже не род, не племя, не люди Конды или Тавды, а уже люди Большой Реки – человечество. Большая Река жила уже Большими Законами, их создавало не только течение, не только берега, но и ложе и небо той земли, по которой пронеслась многоязыкая, многоглазая, многоголовая река. А острова? Острова на реке окружают острые песчаные косы, их окружают коварные, меняющиеся мели.

<...> И в Большой Реке – смерть роду... Но только ли сохранять древние законы, чтобы закон сохранял род? Большая Река разрушит и унесёт плотины законов, смоем обычаи. И кем мы тогда станем? И разве остановишь волны той Реки?...» [7, 239–241].

Все приведённые выше примеры свидетельствуют о том, что ведущий принцип строения метафоры основан на перенесении свойств одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой

по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту. В отличие от сравнения, построенного как двусоставная структура, где присутствуют оба составляющих элемента сопоставления, метафора, как мы видели, – это скрытое сравнение, в котором слова «как», «как будто», «словно» опущены, но подразумеваются. Как справедливо отмечено Е. Эткиндо: «В метафоре два далёких друг от друга явления не только сравниваются, но и приравниваются друг к другу» [24, 92].

Особо отмечена самими писателями и исследователями эстетико-философская ценность метафоры, одна из таких оценок принадлежит Ефиму Эткинду: «Метафора – самая краткая, самая концентрированная форма для воплощения единства мира, единения человека и природы. В мгновенном поэтическом переживании совмещаются эпохи и пространства» [24, 92].

И мансийская литература является наглядным примером того, как метафора воплощает, реализует в художественном тексте идею единения человека и природы, как оказывается, способной совмещать «в поэтическом переживании» автора или его героя эпохи и пространства. Именно поэтому метафору принято рассматривать ещё и в качестве одного из важнейших источников обогащения и развития языка.

Метонимия

Метонимия является разновидностью метафоры. Если метафора – это «перенесение», то метонимию можно перевести с греческого как переименование – перенесение свойств предмета на сам предмет, иносказательное обозначение предмета речи; установление связи между явлениями по смежности. Наиболее распространённый вид метонимии основан на перенесении значения с содержимого на содержащее, примеры такой метонимии постоянно встречаются в повседневной речи. Всем приходилось слышать и говорить: «Я выпил два стакана», «Я съел целую тарелку» и т. п.

Метонимию можно определять и в качестве одного из приёмов словесного описания. Благодаря этому приёму автор получает возможность показывать вещи и явления так, что в центре изображения оказывается та деталь или особенность предмета, которая в данный момент наиболее значима, важна. Часто в тех

случаях, когда речь идёт о людях, метонимия придаёт речи также определённую эмоциональную тональность: давая почувствовать стремление возвеличить или унижить.

Ценность явления значительно вырастает, если благодаря метонимии «ожил золотом ветер в угольях» [7, 268] (Г. Сазонов, А. Конькова «И лун медлительных поток...»). Так же, как и ценность воды, когда она представлена в передаче мансийских мотивов «замечательных песен... бабушки», какими их запомнила Матрёна Вахрушева («На берегах Малой Юконды»):

<...> Берега моей дорогой Юконды
По одной стороне текут золотой водой,
По другой стороне текут серебряной водой... [14, 46].

Метонимия присутствует в размышлениях героя повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най», когда он задумывается над тем, «чувствовал ли себя... Сергей разведчиком недр?» [21, V, 134].

Главное качество метонимии, о чём свидетельствуют примеры из произведений мансийской литературы, заключается в том, что слово употребляется в переносном значении, одно слово замещается другим таким образом, что замещение это может производиться лишь словом, обозначающим предмет (явление), находящийся в той или иной (пространственной, временной и т. д.) связи с предметом (явлением), который обозначается замещаемым словом.

В «Невероятных приключениях Ерофея Анямова» Маргариты Анисимковой уже сама глава «Волосыная дорога» носит метонимический характер, потому что речь идёт о дороге войны в самый последний период. Герой, от имени которого ведётся повествование, вспоминает: «Меня ведь, как и всех новобранцев, призванных в армию, обрили наголо. Плакали мои волосы!..» [13, 1, 76]. Плачущие волосы – это метонимическое, иносказательное наименование прощания с гражданской жизнью, которое наступает в тот момент, когда призывников бреют наголо.

В «Янгал-Маа» Маргарита Анисимкова, как свидетель и словно бы участник событий, знает, что «если в закатный час солн-

це обливается алой кровью облаков – быть бурану. Если солнце озаряет зимний закат жёлтой медью – тогда по утрам надо ждать мороза...» [12, 117–118]. В первом случае «алая кровь» есть метонимическое переименование ярко-красного цвета, а во втором – жёлтого.

Приведённые примеры аналогичны тем, в которых «золотом» заменяется «огонь» или берега текут «золотой водой» и «серебряной водой» – золото и серебро замещают солнечный и лунный свет. «Разведчиком недр» чувствует себя герой, который занимается геологоразведкой.

Рассказчик Ювана Шесталова Сава (повесть «Красная легенда на белом снегу») хорошо знает, что «олень низенький, рогатый. Но когда олень бежит, легко неся своё упругое тело, изящно вскидывая копыта и устремляясь вперёд, он – большая птица из чудесной сказки» [21, IV, 240]. Этот же герой Сава пришёл в своё время к выводу, что «школа – сказка», а буквы в книге – «все знакомые следы. Читаешь – будто по следам идёшь. Умный человек прошёл – умные следы оставил. Идёшь – и сколько узнаёшь!» [21, IV, 240].

Вот и получается, что главная характеристика оленя в движении – это «песня», а школа в свою очередь настолько хорошая и волшебная, что назвать её можно сказкой. И, наконец, буквы – следы прошедшего умного человека.

Такое переименование или замещение есть свидетельство богатства образного мышления, способного выделять в явлениях и предметах, процессах окружающего мира свойства, которые по своему характеру могут не только замещать остальные, но и определять среди них наиболее характерные, репрезентативные, свидетельствующие о красоте, своеобразии, ценности предмета, явления, процесса.

Синекдоха

Синекдоха – это разновидность метонимии, а перевод с греческого означает *соотнесение*. В метонимии происходит соотнесение за счёт названия части (меньшего) вместо целого (большого) или наоборот. А в синекдохе осуществляется замена слова, обозначающего известный предмет или группу предметов, словом,

обозначающим часть названного предмета или единичный предмет. Отсюда и латинское наименование этого тропа – *pars pro toto* (часть взамен целого).

В стихотворении Андрея Тарханова «Шаим» лирический герой с грустью наблюдает то, как

Давно нет сосен в три обхвата,
Нет озера и той реки,
Что в мае щукою резвится
И дарит парус и весло... [20, 273].

Парус – это только часть снасти лодки, которую спускают на воду весной, но в восприятии читателя парус представляет всю лодку, хотя названа только её часть. У Ювана Шесталова в «Красной легенде на белом снегу» Сава наблюдает за новым человеком, появившимся в доме, и называет его для себя «рыжебородый», выделяя главную отличительную черту внешности незнакомца.

В этой же повести есть толкование употребления синекдохи «красные»: известный нам герой наблюдает, что «впереди и позади Савы сидели юркие, весёлые люди, которых все называли звучным словом: КОММУНИСТЫ. Ещё одно имя было у этих людей: КРАСНЫЕ. Хотя ничего красного у них кроме флагов не было. Глаза их горели, будто жаркие угли. От них исходила энергия, сила. Сила ярая, колдовская. Но не шаманская, не божественная» [21, IV, 240]. Основное значение употребления такой синекдохи кроется в наличии идеологической оппозиции другой аналогичной номинации опять-таки посредством синекдохи – «белые».

Героиня романа «И лун медлительных поток...» Околь в какой-то момент задумалась над тем, «чем она должна расплатиться» за благодеяния её тёток: «...А за что? За кусок хлеба, за кусок тряпки, за кров над головой?..» [7, 237]. Разумеется, что в доме, где Околь приютили тётушки, ей доставался не только «кусок хлеба» и «кусок тряпки» – её кормили и одевали, как это и положено в семье. И «над головой» у неё был не только «кров» – она жила в по-своему благоустроенном доме. Но таков принцип, которым пользуется синекдоха, – соотнесение целого с частью,

малого с большим и т. п. При этом синекдоха, как художественный приём, не просто соотносит одно с другим, она заменяет их. Можно сказать, что синекдоха строится на употреблении названия части вместо целого, частного вместо общего или наоборот.

Наряду с синекдохой, как выразительным средством художественного изображения, есть синекдоха языка, о которой можно говорить в тех случаях, когда говорящий уже не осознаёт, что обращается к синекдохе как таковой. В легенде Ювана Шесталова «Гнев тайги» утверждается, что «сам царь тайги – медведь» [9, 87]. В романе-сказании «И лун медлительных поток...» Г. Сазонова и А. Коньковой герой в сердцах восклицает: «Да чтоб тебя подземный царь!..» [7, 20].

Между тем, слово «царь» представляет собой синекдоху от имени собственного – Юлия Цезаря.

Гипербола

Гипербола как теоретико-литературное понятие отличается от метафоры и её разновидностей (метонимия и синекдоха) тем, что последние представляют собой *переименования по качественному признаку*. А гипербола – это не переименование значения по качественному признаку, но *изменение значения по количественному признаку*. Гипербола – это количественное усиление признаков предмета, явления, действия, которое можно определить как «художественное преувеличение». Перевод этого слова с греческого означает *преувеличение*. Если дословно, то «гипербола» состоит из двух частей «hyper» и «bole». Первое можно перевести на русский язык как «сверх», «через» или «слишком», а второе – как «бросок», «кидание», «метание». Оборотов гиперболического характера много в языке: «я говорил это тысячу раз», «не виделись сто лет», «море слез», «быстрый, как молния» и т. п. Уже приведённые примеры свидетельствуют о том, что явное, намеренное преувеличение, характерное для гиперболы, имеет целью усиление выразительности высказывания.

Гипербола – один из излюбленных приёмов устного народного творчества, особенно при изображении богатырей, враждебных человеку сил, явлений природы. Сами образы народных сказок – результат олицетворения животных, растений, сил природы, на-

деляемых человеческими способностями мыслить, чувствовать, говорить, а на основе гиперболы-преувеличения невероятными могут становиться размеры животных, им присваиваются сверхъестественные знания и способности. Устное народное творчество и литература буквально населены великанами, среди которых кедры, сосны, дубы. В такой гиперболизации образов отразилась одна из особенностей народного мирозерцания, в котором и подвиги богатырей, и проявление добрых и злых сил выступают как нечто особенно важное и ценное, трудное, исключительное, выделяющее их из общего ряда героев, событий, процессов. В гиперболе отразилось то, как народ видит, понимает свою и враждебную ему силу, как всё, так или иначе связанное в его воображении с деятельностью человека в противостоянии окружающему миру, вырастает до огромных размеров.

Традиция гиперболизированного изображения органично принята оригинальной литературой, особенно, когда произведения являются пересказом, интерпретацией, использованием мотивов устного народного творчества. Так, Ю. Шесталов в предании «Менкв и богатырь Сосьвы» рассказывает о том, как «Великий Менкв по берегу Сосьвы шагает. Впереди видно городище Ялиус. Знает Менкв, что городище это новое. Поэтому так и называется. Несколько домиков всего там. И живёт там отыр Тагт-котиль-ойка. Силой и могуществом славится этот богатырь. “Не зайти ли мне в это городище? – думает Менкв. – Не полакомиться ли свежей человечиной? Или пройти стороной?!” А Тагт-котиль-ойка сидит у своего дома, стрелы точит. Вдруг видит: золотое солнце закрылось. На небе ни облачка, лазурь и синь брызжет. Посмотрел пристальнее: на южной стороне Сосьвы великан шагает, голова его неба касается, солнце собой затмевает. “Ну, ладно! Иди, иди!” – говорит богатырь...» [9, 36–37].

Для победы над Менквом богатырю Тагт-котиль-ойке понадобилась стрела: «Три сына еле-еле втащили в дом богатырскую стрелу...» [9, 37].

Последствия победы богатыря над Менквом гиперболизованы: «...манси этих мест знают, что прибрежная песчаная коса – это нога великана. Здесь его нога истлела, в песок превратилась.

А острова на Сосьве – это ножи Менква. Много было ножей у людоеда, много и островов. Глаза его превратились в таёжные озёра, а живот – в болото. Волосы его стали непроходимой таёжной чащей, а пояс – возвышенностью, с которой сбегают таёжные речки. Сердце его стало лесным островом среди топкого болота» [9, 37].

М. К. Анисимкова, рассказывая о подвигах Таньи-богатыря, отмечает, что от громкого голоса богатыря «птицы... тучей в небо взлетели, солнце закрыли» [11, 265]. А врагов, с которыми ему предстояло сразиться, было несметное множество: «... Взглянул вдаль Танья, тяжело вздохнул: не видать конца и края войску вражьему» [11, 265]. И даже утоление богатырём жажды представляет писатель через использование гиперболы: «...Снова вернулся Танья к реке, снова по колено в воду встал и пил, пока река наполовину меньше не стала...» [11, 264].

Использование гиперболы служит усилению нужного впечатления, акцентирования внимания, выделения того, что прославляется автором, а что высмеивается. Например, в стихотворении Андрея Тарханова «Ендырское озеро» встречается гиперболизированная «чёрная щука – длиною с бревно» [22, 65]. Рассказчик в повести Ювана Шесталова «Школа – светлый праздник» заметил, что «деревья – словно стражи покоя. Толстые стволы их подходят близко друг к другу. Ветви кедра, раскидистые вершины сосен, кроны елей местами переплелись, смешались настолько, что не проскользнуть сквозь них даже солнечному лучу» [21, IV, 166]. С целью создания впечатления, видения непроницаемости, которую образуют вершины сосен и елей, возникает в тексте гиперболизированное утверждение о неспособности лучей солнца «проскользнуть сквозь них». В романе-сказании «И лун медлительных поток...» Г. Сазонова и А. Коньковой «качнулись от девичьего смеха кусты» – настолько он был сильным, а чуть ниже и того больше: «задрожали кусты от девичьего смеха» [7, 291].

Мансийская литература знает примеры, когда гиперболизированный образ заявлен уже в заглавии произведения – Анна Митрофановна Конькова «Глухарь величиной с оленя». А в основе такой гиперболы лежит народное предание, согласно которому «он прежде был величиной с крупного оленя, что тело его было

белое, нежное. Крылья большие, сильные» [11, 46]. Поэтому, когда он взлетал, то поднимал весь мусор в округе, ломал сухие сучки, ронял гнёзда зверей и птиц, пугал их малышей, даже затмевал пылью солнце. Просьба глухарю со стороны других обитателей тайги поубавить себя не возымела действия, зато птица в гневе стала рвать «своё нежное белое тело», и так увлеклась этим занятием, что довела себя до нынешних размеров, отнюдь не гигантских.

Приведённые выше примеры свидетельствуют о правоте древнегреческого исследователя Деметрия, который утверждал: «Всякая гипербола имеет дело с невероятным (в действительности). Всякая гипербола есть выражение невозможного» [2, 253].

Литота

Художественный приём, противоположный гиперболе, т. е. явное и намеренное преуменьшение, умаление и уничижение, называется литотой, которая также имеет целью усиление выразительности. Литота как стилистическая фигура используется часто в языке: «в час по чайной ложке», «еле-еле душа в теле», «кот заплакал», «небо в овчинку». Из сказок пришли такие примеры литоты, как «Мальчик-с-пальчик» или «Дюймовочка». Литота, как и гипербола, производит изменение значения по количественному признаку, но изменение носит уже преуменьшающий характер. Литота выступает в качестве знака, который уменьшает предмет или явление изображения. Намеренно преуменьшая предмет или явление, а также их свойства, литота представляет их в новом, более выразительном качестве. Литота может служить шутовой или бранной характеристикой людей малого роста или медлительных («крохотная птичка», «черепашьи темпы»).

Литота – обычное явление в окрашенной экспрессией разговорной речи (впрочем, более редкое, чем гипербола).

В романе «И лун медлительных поток...» Г. Сазонова и А. Коньковой оживающая после тяжёлой, непонятной болезни Апрасинья размышляет о том, что её жизнь, как и жизнь её матери, – это повторение, хождение «по извечному кругу... Но он маленький, этот круг, – только Евра, маленький, как прорубь, как воробьиный глаз» [7, 238]. Между тем, Евра – это, пусть и «крохотное»,

но «из сорока дворов мансийское селение», издревле «расселились здесь манси – рыбаки и охотники» [7, 238].

В «Сказке о ребёночке-бобрёночке» Ювана Шесталова внучок-бобрёнок, не желая по просьбе бабушки идти за водой со льдом, ссылается на прохудившиеся рукавицы и невозможность их починить потому, что

Поломается игла,
Тонкая, как волос.
Да к тому же
Наш напёрсток слишком хрупок,
Наш напёрсток слишком тонок,
Тоньше кедровых скорлупок! [21, IV, 232]

Уже приведённые примеры свидетельствуют о том, что признак, на котором строится литота, – чаще всего размер, величина, объём предмета, временной промежуток. Из рассказа Ю. Шесталова «Железный аргиш – железное каслание» можно узнать о том, что при движении аргиша «оживает снег», «веселеет тайга», «и белый плёс речной, уснувший в снежном сне, просыпается на миг и удивлённо глядит, как по его мёртвой спине на звонких оленьих копытах несётся дальше жизнь...» [9, 54]. У него же в «Красной легенде на белом снегу» рассказывается о моменте, в который случилось такое: «Миг – и весь интернат пуст» [21, IV, 240]. А в другом эпизоде: «Миг – и на листке оживает река, лодки, невод, избушки с зелёными травянистыми крышами...» [21, IV, 257].

Литота может служить средством передачи того, какими увидели, ощутили те или иные явления герои, какой психологической особенностью отличалось их восприятие того или иного явления. В романе-сказании Г. Сазонова и М. Анисимковой «И лун медлительных поток...» герой Темпей признаётся, что в очень ответственный момент он «легче пуха лебединого себе показался» [7, 288]. В этом же романе литота как троп используется для того, чтобы передать представление героя Титка о малости своей дочери Таись-нэ: «Совсем она крохотная, как утёнок...» [7, 314].

Эпитет и сравнение, метафора во всех её разновидностях, гипербола и литота являются одними из важнейших средств созда-

ния неповторимого мира мансийской художественной словесности, отражением своеобразия мировидения народа.

Как видим, при создании художественного образа авторы уделяют большое внимание использованию различных выразительных средств, таких как эпитет, олицетворение, сравнение, метафора, метонимия, синекдоха, литота и других. Эпитет, например, помогает выразить отношение автора к описываемому предмету или явлению; олицетворение делает художественные образы более понятными для читателя путём ассоциаций; сравнение создаёт образ, в котором читатель может уловить частичку авторского замысла; метафора позволяет создать целостную картину мира произведения и т. д. Так создаётся неповторимый мир мансийской художественной словесности, в котором отражается своеобразие мировидения народа.

ПЕРСОНАЖ, ГЕРОЙ, ГЕРОЙ-ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ. ПОРТРЕТ

Персонаж

Самая простая трактовка понятия (франц. *personnage*, от лат. *persona* – личность, лицо) – это действующее лицо художественного произведения, художественный аналог живого человека. При этом необходимо учитывать и то, что «персонажи художественного произведения – не просто двойники живых людей, а образы, очерченные в соответствии с идейным замыслом автора» (немецкий поэт и драматург Бертольд Брехт). Последнее утверждение даёт возможность обратиться к понятию «авторский замысел», важной составляющей которого является подбор персонажей, их группировка, со- и противопоставление.

В связи с утверждением Б. Брехта необходимо лишний раз отметить, что «двойники живых людей» и «образы, очерченные в соответствии с идейным замыслом автора» – это принципиально разные понятия, связанные с трактовкой литературного произведения как «второй реальности». Характер, сущность такой «второй реальности» является отражением внутреннего мира художника. Писатель обращается к предметному пластическому миру («художественный образ мира») как носителю его видения, его концепции внешних и внутренних процессов действительности. Эта «вторая реальность» многопланова и разнообразна, состоит из множества знаков, собранных в единую систему. Одна из таких систем – персонажи и герои, эпизодические и центральные, положительные и отрицательные, с точки зрения автора. Персонажи в этом «населении» художественного текста являются наиболее крупными и показательными знаками, единицами словесно-художественного мира. Именно персонажи художественного произведения дают возможность возникновения и развития событий, из которых, в конечном счёте, складываются сюжеты.

Персонаж, как знаковая единица художественного текста, имеет свои элементы изобразительности, художественной предметности. Таковыми элементами изобразительности или художе-

ственной предметности, связанными непосредственно с персонажем, являются:

- поступки и действия персонажей;
- описание их внешности, портреты;
- психология и психологические мотивы поведения;
- явления, предметы окружающего их мира, быт (вещи, которые составляют интерьер, внешний облик зданий и сооружений как экстерьер, картины природы в качестве пейзажей).

Персонаж литературного произведения имеет двоякую природу. С одной стороны, он является субъектом изображаемого действия, стимулом развёртывания событий, составляющих сюжет. А с другой, и это в нём самое главное, – функция персонажа в знаковой структуре художественного текста наделена самостоятельной значимостью, которая существует независимо от сюжета. Вызвано это тем, что персонаж выступает в качестве носителя стабильных и устойчивых, однако имеющих потенцию к изменениям, свойств, черт, качеств. Истоки отмеченной функции персонажа в художественном тексте лежат в устном народном творчестве, ибо «условия проживания, быта, языческие традиции, история и верования народа манси сохраняют в фольклоре популярные народные персонажи – Миснэ, Менкв, Порнэ и др.» [5, 27].

Эти персонажи выступают источником развития сюжета, например, в сказке «Эква-Пыгрись пускает стрелы»: если бы мальчик по имени Эква-Пыгрись (женщины сынок) не пошёл искать залетевшую в «тёмный еловый лес» стрелу, то не встретил бы женщину «с берестяным кузовом за спиной» [11, 7], которая попыталась унести мальчика «прочь от его дома». И не случились бы все последующие события, которые позволили рассказать о том, что Эква-Пыгрись был умным и находчивым, решительным и храбрым, не знающим, что такое теряться при опасности. Это и есть пример того, как события окружающего мира и поведение, поступки самого персонажа являются средством его характеристики.

Аналогично выступает персонаж в качестве источника движения, развития сюжета в предании «Менкв и богатырь Сосьвы»,

пересказанном Юваном Шесталовым: «Не зайти ли мне в это городище? – думает Менкв. – Не полакомиться ли свежей человечинной? Или пройти стороной?!» [9, 36]. Всё дальнейшее повествование строится на том, чем обернулось для окружающих решение персонажа и для него самого решение зайти в городище.

Персонажи устного народного творчества манси сохраняют память народа «о происхождении животных, растений на земле». И, как отмечает М. В. Кумаева, «главным персонажем чаще является Нуми Торум – Всевышний Бог, Творец животных, растений, людей. Как правило, в текстах наблюдается не более двух-трёх персонажей» [6, 30].

Благодаря поведению персонажей, их поступкам и мотивам поэтической словесной культурой, как это отмечено в исследовании М. В. Кумаевой, сохраняются в народной памяти особенности культурных традиций и верований, особенности быта, народные представления о происхождении и своеобразии поведения животных и растений. Такое понимание персонажа и его функций в художественном тексте органично переходит в творчество писателей.

В поэме Андрея Тарханова «Ёра и Кедрик» тот же персонаж – «свирепый» и «злой» Менкв, живущий «в слепой берлоге», угрожает всем окружающим. Грозится тем, что может «развеять» даже человека. Ёра и Кедрик, узнав, что менкв боится света, созывают всех светляков в округе, и тогда:

Сотни фонариков вспыхнули разом.

Тотчас злодей в бурелом свой помчался.

Весело вслед ему Кедрик смеялся [20, 89].

Мифологический персонаж помогает осознать, что грозный вид, размеры врага, а также утверждение им собственного величия – это не повод для того, чтобы бояться и отступать. С другой стороны, в поэме А. Тарханова злобный противник позволяет проиллюстрировать мысль о том, как совместными усилиями, благодаря дружбе можно одолеть любого врага. И эта мысль одна из важнейших для понимания психологии народа, его философии отношений между людьми.

Вот и получается, что персонаж в литературном произведении не только объект и субъект изображаемого действия, но субъект раскрытия идейного содержания.

Разрушение мифологической традиции можно наблюдать в том, что в быту манси старались не называть персонажей, олицетворяющих собой существа отрицательные, враждебные человеку и всему окружающему животному и лесному миру, особенно оберегали от этого детей. Считалось, что само употребление такого имени может принести беду говорящему и его близким. Оригинальная литература такого ограничения не придерживается. Так, менкв встречается, как мы уже видели, у Ю. Шесталова и А. Тарханова.

Кроме того, персонажи художественного произведения могут быть главными или центральными, второстепенными и эпизодическими. Разница между ними определяется тем, какую роль они играют в развитии действия, какой объём занимают в художественном пространстве.

Под персонажем понимается действующее лицо, представленное и характеризующееся в действии, а не в описаниях, в том числе и тогда, когда такое лицо не представлено непосредственно, и о нём, о его поведении только рассказывается. Персонажем скорее всего является лишь второстепенное лицо, существенно не влияющее на события произведения. В этом осмыслении термин «персонаж» соотносится с суженным значением термина «герой» – центральным лицом или одним из центральных лиц произведения. На этой почве сложилось и выражение «эпизодический персонаж» (а не «эпизодически герой»!). Наконец наименее употребительное толкование понятия «персонаж» связано с ограничением понятия «герой» до значения «положительный герой»; в таком случае понятием «персонаж» охватываются как различные «негероические» и просто незначительные лица, так и те, которые можно определить как героические.

Герой

Нередко «персонаж» трактуется в качестве синонима понятия «герой». Что не является справедливым. Последнее подтверж-

дается в том числе и тем, каково происхождение этого понятия в мировой культуре. «Герой» – это категория античного, изначально эллинского сознания. Герои появились в связи с тем, что в античном сознании граница между смертными (людьми) и бессмертными (богами), т. е. между реальностью и сверхреальностью, не была непреходимой. Общение людей с богами было возможно даже, например, на уровне брачных уз. С этим связано появление в художественном сознании категории «герой». Героями в античной мифологии называли сына или потомка божества и смертного человека. Уже у Гомера героем обычно именуется отважный воин (в «Илиаде») или благородный человек, имеющий славных предков (в «Одиссее»).

Впервые героев или «род героев», созданный Зевсом, назвал «полубогами» Гесиод в поэме «Теогония» («Происхождение богов»). Герои (или полубоги) призваны были донести волю богов-олимпийцев на землю, распространить её среди людей, что должно было внести в жизнь последних справедливость, меру, законы и тем самым разрушить архаику стихийности и дисгармоничности, доставшихся миру в наследство от доолимпийских богов. Иными словами, через посредство героев, с их помощью боги управляют реальностью, жизнью смертных. В античном культурном сознании сложилось представление о том, что личное бессмертие для героев невозможно, однако его можно было заслужить, к тому же бессмертие, как таковое, компенсируется подвигами и славой в мире смертных людей, которые наделяют их бессмертием в своём понимании. Воля богов, проводниками которой в мире людей служат герои, такова, что судьба последних, как правило, носит драматический, а то и трагический характер. Божественное волеизъявление столь значительно, велико, что жизни одного героя не хватает, чтобы его воплотить. Поэтому античные мифы создают представление, согласно которому героическое обязательно сопрягается со страданием, постоянным преодолением испытаний, гонений.

Несколько иначе, хотя и по аналогичной модели, обстоит дело с действующими лицами мифов народа манси, подпадающими под определение «герой». Хорошо известное историко-культур-

ное содержание этого понятия в главной своей сущности современного толкования выходит за пределы того, что понимается под категориями «действующее лицо» и «персонаж». В мансийской литературе гносеология номинации *герой* лежит в номинации *богатырь*. В отличие от античных героев Древней Греции, произведения мансийского устного народного творчества могут не выделять отдельных, особо выдающихся представителей мужского населения. К примеру, в «Медвежьей песне о городском богатыре» отмечено, что не только заглавный герой (Усың-отыр ъйка) был хорошим охотником и храбрым воином, но и все мужчины города-крепости обладали такими достоинствами.

Изначально понятие «герой», и прежде всего в свете его происхождения, выступает в ореоле самоотверженности и неустрашимости. Поэтому, например, герой мансийских сказок – богатырь, чаще всего предстаёт в качестве центрального, главного действующего лица. Таковы герои сказок «Богатырь Кедровое зёрнышко», «Мими-Хили-богатырь». Даже когда богатырь как таковой не упоминается, поведение героя сказки связывается с героическим началом, как происходит, например, в сказке «Эква-Пыгрысь пускает стрелы». Разумеется, речь не идёт о сказках о животных, в которых героями, главными героями могут быть и олень, и воробушек, и зайчик, и птички, и медведь с бурундуком... Однако героем сказки мог стать молодой охотник Отортен («Дочери Отортена», «Деревня охотника»).

Должно было пройти много времени, чтобы героем литературы манси, даже тогда, когда она уходит корнями в устное народное творчество, стал обыкновенный человек, пусть и из легенды Ювана Шесталова «Гнев тайги». Звали его Тасманом, и был всё-таки не «обыкновенным», как указано выше, а умевшим увидеть чудо, на что оказывается способен «не всякий человек. А лишь тот, в ком доброе сердце, мудрый ум, чистые руки. А в руках которого хоть капля напрасной крови – не видать ему волшебного царства, где белки с соболями играют, где собаки с волками дружат, лоси и медведи не дерутся, в реках пляшут рыбы, а над таёжными озёрами день и ночь плывёт лебединый лепет, не молкнет чаек звонкий смех, и гусиный гогот, и утиный свист» [9, 91].

Принципиально важный момент в понимании героя проявляется в данном случае в авторском осознании того, что быть героем – это не обязательно быть способным поражать менквов или женщин-людоедов, других врагов своего рода, побеждать в противоборстве со злыми духами. Достаточно обладать способностью видеть и слышать мир, в котором ты живёшь, быть готовым общаться с этим живым миром: «На ветвях кедров узорчатыми чашечками висят рябчики, а на вершинах лиственниц каменными идолами глядят краснобровые глухари. И бобры плотины строят, учат мастерству бобрят. Выдры с гор катаются, и так же, как в краю манси, в прозрачную таёжную речку ныряют.

Росомахи там не воруют, не рычат, не скалят зубы. Увидишь кустарник ветвистый, подойдёшь поближе – оживёт кустарник ветвисторогим оленем. Увидишь корягу, чёрную корягу, подойдёшь – и чудо свершится: перед тобой живой медведь. И он тебя не тронет. Как в старину улыбнётся и восвоеси зашагает. Каких только зверей и рыб не увидел Тасман! Сказочного вида звери, причудливые птицы, волшебные рыбы...» [9, 91].

Итак, не каждый персонаж литературного произведения является героем. Таковым выступает лишь тот, в котором есть своё ярко выраженное индивидуальное, личностное, в котором есть поведение, проявление характера или воли, влияющее на развитие действия, на общий смысл произведения.

Литературный герой – явление двусоставное, представляющее собой единство *внешнего* и *внутреннего*. Составляющими элементами внешнего облика литературного героя являются: портрет, возраст, род занятий (профессия), история жизни (или прошлое).

Что представляет собой портрет героя? Это – описание (иногда даже просто упоминание) его лица, фигуры, сообщение ряда отличительных особенностей: вытянутое или круглое, сонное или постоянно улыбающееся лицо, худое, упитанное, обрюзгшее или подтянутое тело.

Есть в мансийской литературе своеобразие относительно портретной характеристики героев. Авторы словно бы избегают подробно говорить о том, как внешне выглядят герои: здесь сказыв-

вается народный обычай, не позволяющий акцентировать внимание на внешнем облике человека. Так, в «Празднике трясогузки» А. М. Коньковой появление бабушки Околь не сопровождается описанием того, как она выглядела. Главное, на что обращает наше внимание автор, заключается в том, сколько появляется у неё забот в связи с приближением весенних праздников, чтобы в «празднество в честь Трясогузки... радость ребят не омрачилась, не вызвала обиды и зависти к другим» [12, 30]. Её беспокоила и погода, чтобы на завтра не помешала детскому веселью: «Может, зима прокрадётся меж облаков да завалит праздничную площадь снегом. Вдруг старуха Зима поссорится с молодой Весной?...» [12, 30].

Читатель узнаёт о том, как талантливо бабушка Околь «радовалась птицам, словно увидела их впервые в жизни», как «ласково» и «с поклоном» здоровалась с окружающими. И только когда она посылает молитву «верхнему богу – Торуму», когда «Мать Матерей торжественно начала отдавать поклоны Небесному Богу», появляются первые портретные детали: окружающие начинают замечать: «Лицо бабушки часто изменялось: то становилось радостным, то горестно-печальным...» [12, 32].

Принципиально важно и то, что «бабушка Околь в играх детей знала толк и замечала, что не видели другие», и снова появляется деталь, характеризующая внешность героини: «наблюдая за игрой, она улыбалась. Улыбка была неописуемо прекрасна» [12, 36].

Словно бы внешность, пусть и очень значимого, дорогого для окружающих человека, не столь важна, сколь важно то, как она совершает священнодействие, отдаёт поклоны и совершает молитву, как понимает игры детей и умеет рассказывать сказку «о доброй птице, которая приносит нам на своих крыльях весну-красну и ломает лёд на реках» [12, 37].

В сказке Ю. Шесталова «Внук» внешность старика, живущего в крепости, охарактеризована предельно лаконично: «Голова у него, как у медведя, косматая. Да только это не медведь, а человек, проживший на земле долго-долго» [10, 120]. О бабушке можно узнать, что «хотя голова у неё белая как снег, она не холодная

и не сварливая» [10, 120]. О внешности девушки, которая выходит «из нар, покрытых звериными шкурами» и которой принадлежит в сказке значительная роль, как совершающей таинство, не сказано ничего, потому что главное – это то, как «из большого котла, что висит над огнём в чувале, она черпает горячую воду и наливает её в деревянную лохань с семью ушками. Потом подходит к внуку, снимает его широкий богатырский пояс, кольчугу, саблю, лук, стрелы. Когда сняла она последнюю, нательную кольчугу, душа его замерла, жизнь угасла. Стал он мёртв, как камень. Мыла она его горячей водой, долго мыла. Потом положила на мягкую постель, в соболиное гнездо своё уложила...» [10, 127]. Важен также и результат – те изменения, которые произошли с внуком благодаря её таинствам.

В повести «На берегах Малой Юконды» автор-повествователь признаётся, что в детстве у неё и у её сверстников «никто не вызывал такого страха, как Костя-шаман», а причина заключалась в том числе и во внешнем облике его, который «был страшно уродлив. Его лицо походило на лицо большого деревянного идола: плоское, как блюдо, с узкими глазами, с жёлтым цветом кожи, изъеденной оспой; нос приплюснутый, с ноздрями, плотно приросшими к верхней губе, переносицы у него не было совсем; под подбородком, как мешок, отвисал зоб (по поверьям, в зобу у него жила лягушка). Когда он разговаривал, то гнусавил, и его зоб издавал странный шум с присвистом. Одно ухо у него было сморщенное и маленькое, как пельмешек, а другое – большое и оттопыренное. Видимо, сама природа исковеркала его и отдала народу для устрашения. Перед камланием он наедался мухоморов и, пьянея от них, дико прыгал; на поясе звенели гвозди, медные побрякушки и медвежьи зубы. А когда приходил в экстаз и начинал вызывать духов, брызгал изо рта пеной и издавал страшные звуки...» [7, 25]. В данном случае внешний облик, по мнению рассказчицы, соответствует тому, какую вредоносную, зовущую к отсталой и беспросветной уродливой жизни, исповедует герой, о котором она вспоминает.

Приведённые примеры наиболее характерны для мансийской литературы относительно портретной характеристики героя. Од-

нако в этой литературе есть и примеры более развёрнутого описания внешности. К примеру, когда рассказчик в повести Ю. Шесталова «Мой новый дом» вспоминает о своей детской влюблённости, он не может не отметить тех внешних черт своей симпатии, которые были для него особенно дорогими и привлекательными: «...И я на неё посмотрю. Полнобуюсь на её розовато-снежные щёки с ямочками, на ушко, в котором есть дырочка для серьги, на её чуть вздёрнутый носик. А она иногда просто посмотрит на меня задумчиво загадочными глазами, и хотя даже не улыбается, но в душе моей вдруг какая-то волшебная птица замашет крыльями. И, сидя за партой, я лечу вместе с этой белой Сказкой далеко-далеко, в загадочно-волшебное царство, где ласково, светло, высоко» [21, IV, 184].

Мансийская литература богато населена охотниками, которые выступают и в роли главных героев, и в роли персонажей. Среди них встречаются старые и молодые, опытные и фартовые, отменные и торопливые, рассказчики и следопыты, с собаками и без, штатные и потомственные... Однако авторы как-то солидарно не дают почти никаких описаний внешности, если только такие детали не связаны со своеобразием образа жизни, поведения охотника в тайге, на промысле. Так, можно узнать, что «жизнь в лесу и работа охотника-промысловика накладывает отпечаток на человека, на его характер, и даже на походку. Если у моряков она раскачивающаяся, вразвалку, то и охотника можно узнать по походке. У охотника она неторопливая, спокойная, а главное, лёгкая и бесшумная. Охотник в лесу чувствует себя частью своего леса...» [12, 237].

Повесть Ольги Кошмановой «Лесбег» включает всего лишь одну деталь портретной характеристики охотника, дающую представление о том, какой должна быть походка настоящего охотника в тайге, потому что главное – не во внешности, а в способности почувствовать «себя частью своего леса», понимать, насколько твоя судьба «связана с лесом», не брать «больше, чем надо для пищи, для сегодняшнего дня», зря не «губить ни дерево, ни куст, ни рыбу, ни птицу», «даже веточку с куста или дерева» [12, 237–238].

Из повести Пантелеймона Кирилловича Чейметова «Два охотника» можно узнать о том, чем могут быть встревожены охотники, как и рыбаки, в связи с погодными изменениями. Есть указание на возраст одного из них: «Старшему, манси Трофиму, было лет шестьдесят». О втором известно только то, что «Василий впервые попал в тайгу» [7, 427]. В повести упоминается всего лишь одна деталь, свидетельствующая о внешности героев: «Охотники были одного роста». Есть ещё и деталь, указывающая на манеру ходьбы: «Шли они, переваливаясь с ноги на ногу...» [7, 427]. И всё это опять-таки потому, что повесть рассказывает о том, как можно и как нельзя вести себя в тайге, что необходимо знать о жизни в ней. И главное – совместный поход в тайгу двух таких разных охотников завершился тем, что теперь они знают, по их собственным словам, что могут обеспечить «хорошую жизнь для нас и для таких вот, как они, – показал он на детей», и всё потому, что «наши руки теперь крепко сжаты. Ты меня не бросишь, и я никогда не отстану» [7, 436].

Род занятий или профессия героя (иногда и персонажа) дают возможность показать его частью социальной среды, определить степень его полезности в обществе, показать то, насколько гармонично ощущает себя герой в роли охотника или рыболова, строителя или земледельца. Герой литературного произведения может быть представлен и через рассказ о его прошлом, о происхождении, об истории семьи, а также сведениями о родителях, месте проживания. Введение такой информации позволяет вписать жизнь и судьбу героя в исторически-конкретную действительность.

Отмеченное выше имеет отношение к внешнему облику героя, его внутренний образ представлен, прежде всего, его мировоззрением и нравственными принципами, убеждениями, которые раскрываются в высказываниях, мыслях, поступках. Этот внутренний облик может раскрываться через описание склонностей и привязанностей, через указание на предмет и сущность веры героя. Внутренний облик литературного героя является главным показателем его ценностных ориентиров в отношении к окружающему миру и к себе. Именно через изображение внутреннего

мира писатель придаёт смысл самому существованию этого литературного героя. Принципиально важной составляющей внутреннего облика литературного героя выступает его сознание и самосознание.

Героя литературного произведения представляют читателю не только его мысли, рассуждения, симпатии и антипатии, чувства и эмоции, но и способность осознавать свой собственный процесс мышления, свои привязанности, эмоции, анализировать собственную деятельность и её результаты. Изображение писателем таких способностей и склонностей к самоанализу позволяет сделать частью внутреннего облика героя его личностную самооценку, сделать составной частью этого героя его способность видеть и оценивать, характеризовать самого себя.

Героиня рассказа «Мы есть...» Светланы Динисламовой, размышляющая о том, что такое Родина, сначала «мысленно... витала в облаках», а затем ощутила, как «сердце переполнялось радостью и гордостью за свой край, хотелось кричать во весь голос: “Это моя родина!” Но в какой-то момент она подумала, что родина не может и не должна быть такой необъятной. Ведь она даже не знает названия мест, мимо которых проезжает, не знает людей, населяющих деревни, посёлки и одинокие стойбища. Тогда Люба поняла, что родина должна быть маленькой, уютной и привычной, и она решила, что это посёлок Сосьва и дом, в котором прошло детство» [4, 47].

«Философские размышления о родине», как называет их сама героиня, видимо, не случайно приходят к ней «на лекции по родной литературе». В её внутреннем мире родина и эстетически ценное на родном языке оказываются неразрывно связанными, что свидетельствует о гармонии этого мира, о восприятии окружающего в его единстве и последовательности.

И поэтому такой выразительно запоминающейся, образной становится история человечества и каждого народа в ней, как большого, так и малого, в размышлениях героя романа-сказания Г. К. Сазонова и А. М. Коньковой «И лун медлительных поток...». В развёрнутой метафоре история предстаёт как «Человеческая Река», у которой своё бурное гремящее движение, с обрушениями

и ломками, с многими ручейками и большими реками «больших и малых народов». И все их вбирает в себя Большая Река, становясь «многоязыкой, многоглазой, многоголовой» – человечеством, живущим «уже Большими Законами» [7, 239].

В этой метафорической формуле: человечество – это Большая Река, включившая в себя многие реки и ручейки, есть, на первый взгляд, простое и в то же время необычайно ёмкое, а главное, образное представление о человечестве, которое носит в своём внутреннем мире герой! И такое представление характеризует его как человека, способного понимать закономерности существования, движения и всего человечества, и каждого отдельно взятого народа, племени. С другой стороны, размышления Максима Картина свидетельствуют о том, насколько органично в его внутреннем мире образное видение мира окружающего: он видит гармонию существования и отношений между разными народами как художник, для которого исторический процесс человечества – это Большая Река, вбирающая в себя «речки и речушки», становящаяся многоязыкой, многоглазой и многоголовой.

Выразительно характеризующими внутренний мир героя выступают и его размышления о том, как живёт, какое место занимает в этой Большой Реке его родной народ: «...“Мы, манси земель Конды, пелымцы, манси Юконды, живём, как остров, среди других народов”, – размышлял Максим Картин, побывав на великой реке Ас – Оби, среди сургутских и ваховских остяков. Он побывал у назымских и казымских, кодских и березовских ханты, видел ненцев, поднимался по Сосьве – Тахы и жил немного на земле сосьвинских манси. “Почему мы, манси Конды, белые, светлые, а люди сосьвинских земель, народ Тахыт-Махум, темнолики, узкоглазы и плосконосы? Кто они, откуда? Ведь они тоже называют себя манси. Мы родственники, братья мы, из единого племени или это другой народ?”» [7, 239].

Герой повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» Венька в своём топонимическом увлечении и стремлении найти «ту речку “Белую”, и озеро “Иру”, на берегу которого стоит вышка, поставленная его отцом» [21, V, 178], уходит в размышления: «Говорят, если у человека есть мечта – то удача рано или поздно придёт

к нему. Но одной мечты, наверно, мало. Всякая мечта и вера должны опираться на что-то реальное. Уверенность приходит к геологу в результате глубокого изучения известных уже материалов, анализа их, сопоставления с другими районами и, конечно же, в научном предвидении...» [21, V, 178].

Довольно лаконичные размышления героя позволяют реально представить внутренний мир человека, в котором органично с мечтой и верой сочетается уверенность в необходимости глубокого изучения, анализа имеющегося материала для получения нужного результата. Внутренняя убежденность, таким образом, оказывается не менее важной, чем научно обоснованный подход. А это – одно из самых надёжных качеств человека, которое помогает ему осуществлять свою деятельность в окружающем мире, преодолевать трудности, решать актуальные задачи.

Герой-повествователь

Одной из системообразующих черт мансийской литературы является обращение авторов значительной части произведений к образу героя-повествователя. Эта особенность отмечена в своё время С. С. Динисламовой, которая в связи с творчеством Ювана Шесталова утверждает, что с его именем «связано возникновение лирической прозы в молодых литературах Севера, Сибири и Дальнего Востока», и связано, в первую очередь, тем, что в его прозе «организующим смысловым и композиционным центром служит герой-повествователь. Через него сообщаются читателю события и поступки персонажей, фиксируется ход времени, изображается облик действующих лиц. При этом сам автор является главным участником событий. О герое-повествователе можно говорить как о лирическом герое – художественном “двойнике” автора-писателя» [5, 23].

Ярким примером того, как образ героя-повествователя выступает в качестве организующего смыслового и композиционного центра, является повесть Ювана Шесталова «Синий ветер каслания». У него есть возможность описывать и объяснять как свои собственные дела и поступки, так и поведение окружающих, он оказывается единственным героем повести, который воспринимает и воспроизводит и живущих с ним в одном мире, в одном

пространстве, и ход времени, и оказывается способным давать этому времени наиболее развёрнутую и последовательную характеристику. Всего лишь один эпизод из этой повести, но очень выразительный и охватывающий сложные, противоречивые стороны жизни в восприятии и воспроизведении героя-повествователя: «...И я задумался о другом. Вот передо мной лежат люди, которые, может быть, каждое утро испытывают эти же ощущения и не замечают их. И не философствуют. А я почему-то философствую и возмущаюсь. А они нет. Разве они не люди? Нет, они такие же, как я и все. Мечтают, ненавидят, радуются, плачут, поют песни, любят, страдают, восторгаются... Я пришёл к ним не с луны ведь. Во мне течёт та же кровь, что у них. Мой детский язык впервые пролепетал те же слова, что и они произнесли впервые. На одном языке нам пели песни наши матери. Мы – люди одного племени. Так почему меня возмущает этот чум, этот холод, это неудобное, промозглое утро?..

Бег моих хмурых мыслей прервал внезапный плач ребёнка. Серая шуба с потёртым орнаментом зашевелилась, и вынырнула лохматая голова Окры. Она наклонилась к ребёнку. Но голос самого маленького человека уже возвестил всем остальным обитателям чума наступление нового дня» [22, 29].

В сборнике рассказов Маргариты Анисимковой «Невероятные приключения Ерофея Анямова»¹ все произведения объединены образом одного героя-повествователя, имя которого указано в заглавии. С его слов читатель узнаёт, что он может «назвать себя самым сильным человеком в Югре», потому что при всей своей, на первый взгляд, общности («Я, как и все мои сородичи, живу среди лесов, многочисленных болот, озёр и рек...»), он сумел, по собственному уверению, помочь мудрому шаману «повернуть каменные горы» [13, 1, 49]. Результатом стало то, что по всем расщелинам потекли реки, и люди стали ходить к своим братьям в гости. Без каких-либо уверений в подлинности истории о том, как, преодолевая каменную преграду, «целых семь дней я не пил и не ел, поворачивая горы», без настаивания на том, что

¹ В издании 2012 г. (Ханты-Мансийск, «Новости Югры») сборник выходил под заглавием «Невероятные приключения вогула Ерофея Анямова».

так и было на самом деле, Ерофей Анямов в своём повествовании выступает сказочным героем или наследником самого барона Мюнхгаузена, главного героя сочинения немецкого писателя Рудольфа Эриха Распэ.

Из рассказов этого героя можно узнать, что он человек скромный, но любознательный. Однако главная ценность того, о чём он рассказывает, заключается в том, как повествователь оценивает, например, свою встречу с осетром, как представляет своё восприятие происходившего в природе, когда он плыл беззаботно на своём обласке, и было жарко, а рыба вокруг играла и плескалась: «...Вдруг, откуда ни возьмись, на небе показались тёмные облака. Загремел гром, засверкали молнии, и обрушился ливень. Река сразу вышла из берегов, волны закружили облас и понесли меня к расщелинам скал. Я и глазом моргнуть не успел, как очутился на просторах могучей Оби. Держусь за край обласа, думаю: волны захлестнут облас, а я плавать не умею» [13, 1, 51].

Далее – опять история эдакого мансийского барона Мюнхгаузена: «Вижу: по середине реки плывёт большущий осётр, поболее моей лодки. Раскрыл он рот и вмиг проглотил её. Я, конечно, не испугался, оказавшись на скользкой спине рыбины, схватился за крепкие плавники осетра и стал ладонью хлестать его по выпученным глазам, пинать пятками по бокам. Осётр, видать, рассердился и начал нырять: то ко дну спустится, то наверх всплывёт. А рыбы в Оби великое множество – хватают меня за ноги, за штанины, одна даже хапнула за руку. Я кричу осетру: “Вези меня на Манью-реку!”, а он будто не слышит. Носится вдоль и поперёк реки и вдруг как фыркнет! Брызги полетели во все стороны, у меня шапка с головы слетела, и изо рта осетра мой облас вылетел. Я от радости стал бегать по спине осетра, да, изловчившись, прыгнул прямо в облас – и скорее домой!» [13, 1, 51–52].

Фантазия героя-повествователя распространяется не только на истории о повороте каменных гор и осетрах, пляшущих стерлядках и о том, «как гуси чум перетаскивали», но и на реальные исторические события, с реальными участниками. Ерофей Анямов «помнит» то время, когда «война уже шла к концу», и уже

«немецкий рейхстаг полыхал»: «...Все жили ожиданием – увидеть поднятое над рейхстагом Знамя Победы!

Глаза у меня всегда были зоркие. Я первым увидел, как карабкаются с этажа на этаж под градом пуль наши бойцы со знаменем в руках. Нащупав в кармане клочок волос, срезанный ножом возле правого уха, сплёл из них еле заметную волосяную нить и, размахнувшись, набросил её на купол рейхстага, а другой конец попал в руки солдату. Схватившись за мою волосяную дорожку, боец быстро перелез на этаж, а другой конец бросил товарищу. И так по невидимому канату из моих волос рядовые солдаты Егоров и Кантария добрались до купола и водрузили там красное полотнище – Знамя нашей Победы! Громкоголосое: “Ура-а-а!” содрогнуло воздух, пальба орудий изрешетила небо» [13, 1, 77].

Каждый новый рассказ рисует образ любознательного и «скромного» человека, который постоянно оказывается участником самых разных событий и происшествий, но все они объединены одним – невероятностью, фантастическим элементом происходящего. То, что в повествованиях Ерофея Анямова можно назвать фантастикой, не является для Маргариты Анисимковой самоцелью, фантастика позволяет автору раскрыть характер человека, который ни при каких обстоятельствах не может согласиться со сложностью и даже безвыходностью положения. Он всегда находит, пусть фантастическое, невероятное, но решение. И такое неизменное нахождение выхода создаёт модель поведения человека, который никак не желает быть жертвой обстоятельств и никогда такой жертвой не бывает. В этом кроется главный смысл того, с какою выдумкой, с какой изящной простотой ведёт свои невероятные рассказы герой-повествователь. При этом он никогда не выступает, точнее сказать, не выдаёт себя за простого наблюдателя, он – всегда активный участник событий, он – действующее лицо.

Портрет

Портретом (фр. *portrait*) в литературном произведении является изображение внешности героя или группы персонажей: лица, фигуры, одежды, манеры держаться. В старофранцузском языке слово портрет (*portraire*) означало «воспроизводить что-либо

черта в черту». В литературном произведении портрет выступает в качестве одного из важнейших приёмов художественной характеристики, посредством которого писатель раскрывает характеры героев, придаёт им типические черты, выражает авторское отношение к ним.

Характер, как и функция портрета в художественном произведении, может быть самым разнообразным. Самый простой тип портрета – это копия с реально существующего человека. Такой портрет можно определить как натуралистический. Однако чаще всего писатели обращаются к портрету психологическому, т. е. такому, который даёт возможность через внешность героя раскрыть его внутренний мир. Пример такого психологического портрета находим в повести Ювана Шесталова «Синий ветер каслания».

Герой-повествователь несколькими выразительными деталями рисует портрет своего одноклассника: «Ларкин – мой ровесник. Но сегодня он выглядел старше. Узкий длинный нос, кажется, стал ещё длиннее. На покато и узком лбу сплелись чуть заметные морщинки. Подперев правой рукой щеку, он как-то безразлично глядел на пляшущие языки огня. Глаза его напомнили мне взгляд усталого оленя...» [22, 40].

И такой лаконичный, но выразительный портрет отличается от того, который запомнился повествователю с детских времён: «Мне он тогда нравился: глаза его были такие острые, – кажется, летят на тебя маленькие невидимые стрелы, вот-вот уколют» [22, 40].

Есть и причина того, почему так изменился портрет одноклассника: в своё время, сообщает повествователь, «наши пути разошлись. В каком-то классе Ларкин отстал, рыбачил, служил в армии. Как одного из самых выносливых, повидавших жизнь, привыкших к трудностям, комсомольская организация направила его в оленеводство» [22, 41]. Так в художественном тексте проявляются две закономерности, связанные с психологическим портретом героя. Во-первых, изображение его внешности уже несёт в себе элементы характеристики, сообщающие пусть самые начальные, но сведения о характере, возможной манере поведения

и т. п. А во-вторых, жизненные испытания делают героя привычным к трудностям и, как следствие, меняют характерные черты его портрета: появляются «чуть заметные морщинки», безразличным случается взгляд, а глаза напоминают «взгляд усталого оленя».

Благодаря портрету писатель не только рисует внешний облик персонажа, создаёт представление о том, как он выглядит, но имеет возможность выделить его типичные черты характера, выразить своё отношение к нему. Такие возможности открывает изображение внешности героев: выделение, подчёркивание особенностей фигуры, лица, манеры одеваться, обращение к своеобразию движений и жестов, манере вести себя в одиночестве и с окружающими. При этом важно отметить и ту особенность, что портрет в художественном произведении является только одним из средств характеристики, употребляемым в композиционном единстве с другими средствами. Под такими можно понимать развитие сюжетного действия, обращение к мыслям и настроениям героев, диалоги, описания открытого (пейзаж) и замкнутого (интерьер, обстановка) пространства и т. д.

В портрете писатель может уходить от необходимости воспроизведения чисто внешних деталей подробностей, обращаясь непосредственно к характеристике объекта описания. Такой пример можно встретить в поэме-повести Николая Садомина «Здравствуй, друг!». Герой Василий Адин, недавно похоронивший погибшего на войне сына, увидев на клубной сцене карикатурный портрет Гитлера, пытается создать свой словесный портрет этого преступника. А в самом портрете отсутствует то, что можно назвать описанием, портретными деталями:

«Сын Духа болезни – холера, зараза!
Тайс-тайс! (ешь-ешь), чёрный Гитлер-смертонос!
Ишь, захотел сожрать наших сыновей.
Хоть я мужик горбатенький, но удалой.
Вот, на-ка, возьми и выкуси!
Возьму, как это гнилое яйцо,
Раздавлю своими крепкими руками» [7, 228].

Есть горячее желание дать уничижительную характеристику «смертоносу» и «пожирателю» детей, есть и портретная деталь, относящаяся, однако, не к «герою» песни на языке манси, а к самому исполнителю: «горбатенький, но удалой».

В повести Матрёны Вахрушевой «На берегах Малой Юконды» дан выразительный портрет шамана, который приведён выше в разделе «Герой». В описании внешности шамана уже есть объяснение тому, почему он вызывал страх у той, которая повествует о своей жизни и жизни своего родного края: уродство внешнего облика, в котором выделяется лицо, походившее на «большого деревянного идола», оно было жёлтого цвета и изъеденное оспой. Шаман был наделён уродливым зобом, разговаривая, он «гнусавил»... И в результате уже только портретное описание шамана позволяет автору-повествователю сделать такое заключение: «Видимо, сама природа исковеркала его и отдала народу для устрашения...» [7, 25].

Юван Шесталов в повествовательное пространство «Синего ветра каслания» считает необходимым включить портрет оленевода, который внешне вроде бы даже и не соответствует образу героя-оленевода, сложившемуся в сознании рассказчика и его земляков: «<...> “Самый большой человек, охраняющий оленей, приехал!” – поёт поляна.

А я большого человека и не вижу. Вижу только оленей. У них бока колышутся, как мехи старой гармошки. Отвисли красные длинные языки, – видно, долгую дорогу пришлось осилить.

Но где же он, этот человек? Разве тот, что в объятиях пастухов?.. Да он вовсе не большой, не выше карликовой сосенки. К тому же это и не оленевод, а обыкновенный горожанин: одет в короткое модное пальто коричневого цвета. Очки с роговой оправой... Какой он оленевод с такими глазами: очки упадут в снег, если бегут нарты, и он слепой, как сова днём! Настоящий оленевод, наверно, уже в чуме. Приезжего я где-то видел. Но когда, где? Взгляд... Знакомый и незнакомый. Где я ощущал на себе этот взгляд? В памяти возникает чёрная доска, чёрная парта, серые глаза...» [22, 63].

Узнаваемые внешние, портретные черты пробуждают в героеповествователе воспоминания о том, как «учились и жили в од-

ной школе-интернате. В восьмом классе сидели на одной парте...» [22, 62].

Такой портрет от противного, в котором подчёркнуто несоответствие тому, каким должен быть настоящий оленевод, только акцентирует внимание читателя на тех чертах, которые характерны для оленевода в первую очередь. Последнее становится ещё более очевидным, если вспомнить, что в повести Шесталова уже был портрет оленевода, который можно обозначить как *коллективный*, то есть *портрет людей конкретной профессии, рода занятий*. В одном небольшом эпизоде писателю удаётся представить сразу два коллективных портрета: и оленевода, и оленя:

«<...> Знаешь ли что-нибудь об оленеводах?

Олень... Словно дерево ветвистое растёт на его голове. Глаза его смолистые, ласковые, как у доброго человека.

В них нет ни высокомерия, ни лжи, ни укора. Свет их тёплый и ясный. Они греют оленевода в пургу, дают ему крылья, – и он летит на своей нарте, словно вьюга.

Оленеводы бывают разные. Одни мужественные, как сказочные герои, другие трусливые, как слабые плотвички, мелкие рыбёшки. Таких мало, потому что каслание – кочевье оленеводов – дорога длинная, трудная...

Я был в такой дороге. Кочевал с оленеводами от Оби до Урала. Далеко от Оби до Урала: не семь раз поставишь на пути тёплый чум, а больше; не семь болот надо перейти, а больше; не в семи озёрах придётся попить воды, а больше; не семь дум передумаешь, а больше; не семь раз испытаешь себя, а больше!..» [22, 10–11].

Обращение к тому, кто такой оленевод, позволяет автору представить проникновенный, наполненный тёплым чувством, напоминающий лирическую песню образ оленя как такового. И, конечно же, в центре внимания – оленеводы, которые «бывают разные», что не мешает созданию общего представления о том, каковы они есть и должны быть. И тогда ещё более интересным становится то, насколько конкретный представитель той или иной профессии или рода занятий соответствует коллективному образу, который уже сложился.

В повести Андрея Тарханова «Капитан Деткин» снова встречаем коллективный портрет тех же оленеводов, однако среди них нет «разных», «трусливых» и «слабых». Видимо, потому, что в этом коллективном портрете читателю представлены не некие общие рассуждения о том, кто такой оленевод и каким он бывает, а конкретные представители данного рода занятий, профессии, которых видел рассказчик: «Выглядели оленеводы живописно: у всех непромокаемые короткие куртки из оленьей кожи, отороченные беличьим мехом; на старинных – с медными пряжками широких ремнях – ножи в деревянных ножнах и амулеты – медвежьи клыки и когти; ноги одеты в легкие, удобные для ходьбы бродни. В таких броднях охотник к любому зверю бесшумно подойдет...» [20, 168].

В связи с портретом логично вспомнить о сущности и роли в художественном тексте такой категории, как деталь. Сделать это можно, обратившись к такой портретной детали, как глаза. В процитированных выше эпизодах встречались глаза, которые напоминали «взгляд усталого оленя», которые по воспоминаниям повествователя в прошлом, в детские времена «были такие острые», напоминавшие «маленькие невидимые стрелы». И такое писательское обращение к детали заставляет читателя задуматься над тем, что же произошло в жизни героя, если со временем его глаза стали принципиально другими. Самое минимальное обращение к глазам как портретной детали позволяет представить героя иным во втором описании, когда глаза его свидетельствуют о принципиально ином отношении к жизни по сравнению с тем, какое было в детстве.

В другом случае рассказчик сомневается в том, что с такими глазами (в очках) человек вообще может быть оленеводом.

В третьем случае частью портрета оленя становится описание его глаз, которые были «смолистые, ласковые, как у доброго человека».

В разных произведениях, у разных авторов в портретах людей и животных такая деталь, как глаза, выполняет важнейшую роль, давая самые начальные представления о том, каков герой или его питомец из животного мира, предвосхищая то, что узнает чита-

тель в будущем о его внутреннем мире. С помощью этой и других деталей писатель формирует характеристику персонажей, обращает внимание на то, как их глаза связаны, а может быть, наоборот, с понятием духовности, они ассоциируются с живыми существами или исключительно с предметами.

Примеров может быть значительно больше, и все они в той или иной степени есть свидетельство того, что портрет в литературном произведении выступает как средство раскрытия внутреннего мира героя, может свидетельствовать о некоторых чертах характера, склонностях, привычках. При этом необходимо иметь в виду, что портрет является одной из сторон художественного образа, а потому он включает в себя те основные моменты, которые существенны для персонажа, героя художественного текста в целом. В портрете, как и во всём образе героя (оленевода, рыбака, воина, оленьего доктора, учителя и т. п.), существуют и общие типические черты и индивидуальные.

Пейзаж. Интерьер

Слово пейзаж пришло из французского языка (paysage – образовано от pays – страна, местность), а в искусстве стало обозначением изображения картин природы. В литературном произведении пейзаж выступает в качестве одного из содержательных и композиционных компонентов художественного произведения и предполагает не только описание природы, но и вообще любого незамкнутого пространства внешнего мира.

Изображение пейзажа имеет свои функции в художественном произведении, определяемые в том числе и в первую очередь тем, к какому типу культурного сознания (классицизм, романтизм, реализм и т. п.) относится данное произведение, каковы его жанрово-родовые признаки, в каком стиле оно написано. Изображение картин природы в художественном тексте призвано произвести на читателя яркое, запоминающееся впечатление, близкое тому, которое испытал автор. Такое впечатление есть свидетельство того, как относится автор к описываемому предмету (страна, местность), какую роль в его жизни, в его миропонимании играет такое описание.

Если в живописи пейзаж может иметь самостоятельное значение, что подчёркнуто в том числе выделением специального жанра, в котором воспроизводятся картины открытого пространства, а потому пейзаж трактуется как законченное художественное произведение, то в литературе он обычно не имеет самостоятельного значения и включается в общую систему образов произведения.

Анализ того, как пейзаж присутствует в мансийской литературе, позволяет увидеть своеобразие того пространства, которое народ манси считает своей родиной, с одной стороны. А с другой, характер изображаемого пейзажа открывает возможности наиболее верного определения эстетических предпочтений народа, понять то, насколько элементы ландшафта, попадающие в поле зрения созерцающего, соответствуют его повседневным хозяйственным нуждам.

Пейзаж может выступать предметом симпатии или антипатии героев, как свидетельство его вкусов и предпочтений, отношения к окружающему миру. Матрёна Вахрушева в автобиографической повести «На берегах Малой Юконды» включает в повествование элементы пейзажа с целью рассказать о красоте родного края, о том, каким запомнился он со времён детства: «Берега Малой Юконды обрывисты. На одном берегу – тёмная тайга, а на другом – песок белый, как снег, и цветут цветы. Шиповник. Черёмуха. Княженика. Рябина. Брусника.

Весной прилетают утки из тёплого края.

Осины шелестят, шелестят, шепчут что-то нам, когда с Малой Юконды дует тихий ветер.

Речные потоки пенятся, несутся, куда ни погляди, шумят, а там, где пороги, грохочут, как гром. Но зато какая тишина на озёрах! Озеро на языке народа манси называется “тўр”. Курсель-тур, Сальпатылям-тур. В светлых водах – ельцы, язи, шуки, окуни <...>» [7, 22].

Для таёжного человека пейзаж, в котором нет шиповника, черёмухи, княженики, рябины, брусники, в котором «в светлых водах» не плещутся «ельцы, язи, шуки, окуни», не представляет интереса, такой пейзаж не обладает и эстетической привлекательностью. Элементы пейзажа присутствуют и в признании любви

к осеннему виду родной природы: «...Любила я осень, когда осины роняют багряный лист на жёлтую траву, и все уходят в лес собирать бруснику.

Днём в густом бору только и слышишь свист ветра, плеск воды в озере, лай собак, да ещё слышишь, как аукают девушки.

– Ау! – кричит одна.

– Ау! – кричит другая.

А эхо разносит их голоса во все концы тайги.

На берегу озера, где набегают на песок и плещут волны, стояло несколько шалашей. Помню, как горели костры вечером перед шалашами, девушки пели песни, парни плясали, старики и старухи рассказывали сказки» [7, 23].

Пейзаж произведений мансийской литературы редко обходится без исторического экскурса, в котором отражается своеобразие жизни народа, его представление о том, что такое гармония жизни, как это хорошо видно в процитированном выше отрывке из автобиографической повести Матрёны Вахрушевой.

В пейзаже автор может особо выделять какую-то принципиально важную его часть, предмет или явление. Юван Шесталов в «Сказке в синий полдень» акцентирует внимание на лиственнице: «Вот высокая лиственница, пристроившаяся каким-то чудом над самым обрывом, вытянув корявые ветви к небу.

Будто что-то нашёптывает. Из-под её корней, местами повисших над жёлтым обрывом, брызжет ручеёк, на лету рассыпаясь на сияющие звонкие капли. Точно это чьи-то слёзы.

Если присмотреться к этому крутому обрыву, то можно заметить, что земля движется. То скатится случайно сорвавшаяся песчинка, то глыба целая с шумом летит в пучину бурлящей внизу реки. То весь обрыв приходит в движение, будто с криком выходит из-под земли мамонт» [13, 1, 14].

Писатель делает особый акцент на том, что составляющие элементы выглядят одушевлёнными: лиственница вытягивает свои «корявые ветви к небу», ручеёк брызжет и рассыпается каплями, словно чьими-то слезами, «земля движется», «обрыв приходит в движение», напоминая этим выходящего из-под земли мамонта. За этим одушевлением неодушевлённого – сформировавшееся

в далёкой древности мирозозерцание, в основе которого лежит понимание мира как проявления божественных сил, которые живут в земле и деревьях, воде и в животных.

Поэтому перед нами – не просто «высокая лиственница», в ней есть нечто чудесное, ибо она «каким-то чудом» вытянула «корявые ветви к небу». Более того, повествователь слышит, как лиственница «будто что-то нашёптывает»: она живое существо, способное общаться с человеком. Такое впечатление только усиливается указанием на то, что капли брызжущего из-под её корней ручейка похожи на слёзы. Пейзаж видится повествователю не только живым, движущимся, но и историческим, в котором сохранилась память о том, как по этой земле ходили мамонты.

В противовес пейзажу «Сказки в синий полдень» в повести Шесталова «Тайна Сорни-Най» поселковый пейзаж теряет свою одушевлённость, перестаёт напоминать о языческой культуре народа: «Теперь этот посёлок как оазис в однообразии северного пейзажа, с ржавыми болотами с проблесками чистой воды, негустой тайгой.

Ровные ряды домов. Бетонированные улицы. Сосны... Этот городской посёлок без окраин больше похож на дом отдыха.

А когда-то здесь был островок тайги. На месте глухариного тока теперь асфальтированная площадь. Еле заметная таёжная тропинка превратилась в улицу Надежд. На месте медвежьей берлоги теперь Дом культуры. В его светлых и просторных залах отдыхают после работы люди... А медведь поплёлся дальше в урман...

Нелегко было строить этот посёлок. На глухариный ток, вокруг которого начиналось строительство, первые строители ходили через болото и протоптали “тропинку мужества”. Нередко ночью, когда землю окутывала темень, чуть свернёт человек в сторону – и увязнет в трясине.

– В дерево одели нашу “тропинку мужества”, – как-то сказала жена, проходя по деревянному тротуару, – не додумались бы одеть ещё в бетон! <...>» [21, V, 199].

Созданный руками человека поселковый пейзаж в том месте, которое герой помнит как место «чистой воды» с «негустой тай-

гой», с таёжной тропинкой и глухариным током, превратился в улицы, деревянные тротуары, и во всём этом нет той одушевлённости, которая была характерна для урманного места.

В рассказе Светланы Динисламовой «Мы есть...» городской пейзаж также лишён какой бы то ни было одухотворённости, намёка на его одушевлённость, а то и сакральные приметы: «За окном – зимний ночной город, справа – в голубом свечении здание Югра-Классик, впереди – УВД с улыбающимися счастливыми детьми на огромных баннерах, слева – военкомат. У светофора, несмотря на поздний час, десятки машин, ожидающих движения и движущихся. Как спасительную соломинку взгляд выхватил ещё движение: клубящийся из трубы котельной дым и трепет разноцветных флагов близ автостоянки. За окном привычный реальный мир» [4, 57–58].

Городской пейзаж в приведённом примере в привычной реальности мира существует сам по себе, вне отношений с человеком, с его настроениями и мыслями. Пейзаж города статичен, чему никак не мешают движущиеся машины, а «спасительной соломинкой» выступают только клубящийся из трубы котельной дым и трепещущие разноцветные флаги – всего две единицы пространства, в которых есть движение, возвращающее наблюдателя к тому, что характерно для мира естественной природы. Всё остальное в этом мире городского пейзажа, в силу своей статичности, воспринимается как равнодушное к человеку.

Авторы мансийской литературы предпочитают пейзаж природный, нерукотворный, который наполнен предметами, явлениями, деталями, неизменно одушевлёнными, наделёнными признаками живых существ. Такими, к примеру, предстают элементы пейзажа в лирике Анатолия Брусницина (стихотворение «Югра»):

Здесь ветра то нежны, то суровы,
То гладят, то рвут на куски,
Ночами здесь ухают совы
От обиды иль от тоски.
Здесь туманы встают пеленою,
От глаз пряча летний пейзаж,

А лес вырастает стеною,
Словно эпоса древнего страж.
Здесь доселе отважные боги
И землю, и люд берегут,
На реках раскинув пороги,
Скрывая в болотах Угут.
Здесь вода точит берег веками,
Вымывая зернистый песок,
Испарившись, придёт облаками,
Громом встревожив висок [7, 18].

Одним из главных достоинств родного пейзажа, в котором «ветра то нежны, то суровы», для лирического героя является то, что он словно бы участвует в жизни человека, оберегая одно из самых важных культурных его достижений – древний эпос, стражем которого выглядит вырастающий стеною лес. Это – пейзаж, в котором есть своё мирозерцательное начало: «и землю, и люд берегут» те самые «отважные боги», которым поклоняется народ издревле.

Мансийская литература, особенно лирика, словно бы не хочет знать, что такое пейзаж в чистом виде, как простое описание окружающего пространства. Эта литература интересуется, прежде всего, тем, как живёт родной пейзаж, какими делами, думами и заботами. И это всегда пейзаж, в котором слышатся разные голоса, разные настроения, словно бы за реками и озёрами, деревьями и животными, птицами и ветрами стоят боги и духи, объекты народных верований. Эту особенность можно наблюдать в лирике Светланы Динисламовой:

Ветви тонкие берёзы
Налетевший ветерок
Рвёт, выкручивая впрок,
Чтобы золотые листья
Подхватить и враз во мгле
Разнести по всей земле.
Шепчет ветерку берёза:
«Листьев мне оставь хоть часть,

Мне без них совсем пропасть.
В них – краса моей всей жизни,
Пусть любят, пока
Всем видны издалека.
Ведь не зря хорошела,
Пору осени ждала,
Чтобы радость вдруг прошла.
Захочу – и покружусь,
Захочу – в наклоне грустном
Листья погружу искусно.
Ветер, мне озорничать,
Верь, с тобою так приятно,
Но без листьев как стоять, неопратно?» [4, 124].

Приведённые, а также множество других возможных примеров свидетельствуют о том, что пейзаж в мансийской литературе не трактуется, за редким исключением, только как описание некоего открытого пространства, он почти всегда имеет свою психологическую значимость, он – одно из средств изображения внутренней жизни персонажа, героя, лирического героя. С точки зрения понимания смыслового ядра художественного произведения принципиально важен тот аспект, по которому пейзаж в литературном тексте является не просто фиксацией каких-то явлений и процессов, каких-то деталей и подробностей открытого пространства, но выступает в качестве показателя, свидетельства понимания природы, отношения к ней человека.

Для героя произведений мансийской литературы природный пейзаж обычно является местом постоянного пребывания или тем, которым оно было в прошлом. Такой пейзаж может выступать пространством противоборства или сотрудничества человека и природы, стороной, в которой герой ощущает гармонию или чувствует себя дисгармонично. Отношение к природе, которое проявляется в том, как видит пейзаж автор или его герои, может быть продиктовано сиюминутным настроением, а может отличаться неизменным постоянством, может быть продиктовано профессией или социальным происхождением.

Героиня рассказа Светланы Динисламовой «Летняя пора» видит красоту окружающей природы не только в свете повседневных потребностей таёжного человека, стоящих перед ним задач, решение которых помогает выживать в суровых условиях, но и в соответствии с принятым у народа манси мирозерцанием, верой в своих богов и духов: «<...> Этот год для смородины урожайный. Ветви, отяжелевшие от ягод, лежат на траве. Восторгаюсь каждым кустом, ветвью, гроздью, ягодкой, думаю, что такой красоты и такого богатства нет нигде в мире <...> Ищу поддержку в небесах, ведь кто-то должен знать о существовании такого чуда. Пролетело несколько птичек, высоко в небе парит коршун, где-то кричат чайки-халеи. Всех их не интересует куст смородины. Но ведь есть ещё кто-то невидимый, дарующий всем жизнь. Он наблюдает за всем, что происходит на земле, знает всё о каждом. Для него все равны – люди, звери, птицы, растения... Вдруг, почувствовав на себе его взор, с благодарностью и признательностью улыбаюсь ему в пространство, обещаю быть всегда хорошим человеком. Я знаю, что основное наше предназначение – сеять добро, в первую очередь, – дарить добро своим ближним. Я живу в добре. Нас любят родители» [4, 21–22].

Эпизод примечателен тем, что при всей своей эстетической значимости, восторге от того богатства, которое проявляется в каждом растении, каждой детали окружающего мира, пейзаж является для автора-повествователя ещё одним свидетельством справедливости доставшегося ей в наследство мирозерцания народа манси. В этом мирозерцании утвердилось убеждение в том, что для человека всегда есть поддержка в небесах, того невидимого, который дарует всем жизнь. И надо уметь быть благодарным ему, в том числе и посредством того, чтобы «быть всегда хорошим человеком», что означает «сеять добро... дарить добро своим ближним».

Особую ценность представляет пейзаж Светланы Динисламовой тем, что рождает в душе автора-повествователя «мысли о взаимоотношении человека и растений». Примером служит куст смородины: «Он радостно отдаёт свой урожай, ведь его ветви, когда мы собираем ягоды, освобождаются от тяжёлой ноши и куст вы-

прямяется. Человек, наполняя свой берестяной туесок – совтик, тоже радуется, ведь ягоды полезные и вкусные» [4, 22]. Нельзя не заметить того, что куст смородины «радостно отдаёт свой урожай», радостью наполнено и то, что совершает человек, собирающий ягоды. Пейзаж и осознание себя в нём в качестве активно действующего, помогающего растениям рождают в сознании человека и другие мысли, связанные с родными, близкими людьми, например, с мамой: «Так думаю я, торопливо собирая смородину. Торопливость у нас от мамы. Рядом с ней невозможно делать что-то медленно. Мы трудимся так, словно куда-то очень спешим. Но при этом в собранных ягодах не должно быть соринки, на выкошенных полях не должно быть травинки, в сетях не должно оставаться даже самой маленькой рыбки. Благодарность за усердие получаем в виде радостного маминого или отцовского взгляда» [4, 22]. Воспоминания о маме и её манере работать становится характеристикой всего народа, который трудится так, словно куда-то очень спешит, чтобы правильно с умом и чисто собрать то, что даёт окружающая природа, что таится в пейзаже, таком красиво гармоничном и таком полезном для нужд человека.

Герои литературного произведения могут каждый по-своему подходить к пониманию природы, её красоты и ценности, а единство взглядов и трактовок связано с общностью интересов, дел и повседневных забот.

Изображение пейзажа способствует созданию психологического настроения восприятия текста, помогает раскрыть внутреннее состояние героев, подготавливает читателя к изменениям в их жизни. Элементы пейзажа в мансийской литературе обычно составляют психологический, эмоциональный фон развития сюжета.

* * *

Описание *интерьера* также выступает в качестве одной из закономерностей художественного творчества. Термин пришёл из французского языка (*intérieur*) и является производным от латинского *interior* – *внутренний мир* (латинское слово *intra* означает *внутри*). Изначально термин относился к теории архитектурной композиции, им обозначают вид изнутри на какой-либо

объект. Со временем термин стали употреблять и относительно литературного произведения.

Основываясь на том, что картина мира, которая складывается в конкретном художественном произведении благодаря сознанию писателя, – это преображённая по художественным законам логики реальность, которую мы изначально определили как «вторую реальность», принципиально важным моментом оказывается осознание того, насколько эта вторая реальность многопланова и разнообразна. Она состоит из множества знаков, собранных в единую систему. Персонажи и герои в этой системе являются наиболее крупными и показательными знаками, единицами словесно-художественного мира. Именно они дают возможность возникновения и развития событий, из которых, в конечном счёте, складываются сюжеты. Пониманию сущности того, что представляют собой персонажи, герои, какую роль в их трактовке играют портреты, способствует обращение писателя к интерьеру как ещё одному элементу изобразительности или художественной предметности. Обычно интерьер связан непосредственно с персонажем: его действия и поступки, описание их внешности (портрет), психологические мотивы поведения существуют в художественном тексте либо в пространстве пейзажа, либо в окружении предметов, составляющих то, что принято называть интерьером.

В романе Геннадия Сазонова и Анны Коньковой «И лун медлительных поток...» интерьер избушки соответствует её предназначению: «<...> Возле большой избы Мирон срубил мань-кял – небольшую избушку, стены и пол которой Апра-синья затянула выделанной мягкой и гладкой берестой, – то была избушка женщины, куда она уходила рожать, отдохнуть перед родами, побыть наедине в чистоте и радости материнства. Вся избушка была забита разными травами от любой хвори – от припадков, острого живота, поноса, судороги, от икоты, от тоски, когда человек перестаёт любить жизнь, когда у него вдруг затухают глаза и он гниёт на корню, как берёза среди болота – стоит белеет береста, а внутри труха и гниль...» [7, 272].

Такой интерьер даёт представление о том, как народ манси может относиться к рождению новой жизни: перед появлением

её женщине необходимо отдохнуть в специальном замкнутом пространстве, побыть наедине в чистоте и радости материнства. Интерьер небольшой избы специально приготовлен для этого: выделан «мягкой и гладкой берестой», наполнен «разными травами от любой хвори». Интерьер в данном случае выполняет роль дополнительной характеристики не просто героя, героев как представителей одной семьи, а целого народа, который заботится о том, как, в каких условиях в этот мир придёт новая жизнь.

Описание интерьера жилища манси может выступать в качестве показателя бытовой культуры народа, особенным образом приспособленной к условиям таёжной жизни. Так, в поэме-повести Николая Садомина «Здравствуй, друг!» есть описание интерьера, которое сообщает важные подробности быта и условий жизни северного народа, которые необходимо было преодолевать, в том числе и за счёт формирования именно такого внутреннего пространства жилища: «<...> Само время года подсказывало моим предкам, какие дома строить зимой, весной и летом. Летом тепло, жара, москиты и мухи, поэтому летние бревенчатые дома они строили беспотолочными и без мха, с очагом посередине пола, а на крыше прорезали дырочку-дымоход. С двух сторон очага, вдоль дома, между двумя брёвнами параллельно друг над другом клали по три перила (слеги), на которых на тальниковых тонких палочках подвешивалась юкола для вяления и копчения. В часто чадающее и прокопчённое помещение почти не залетали насекомые» [7, 232].

И в этой же поэме-повести есть выразительный пример того, как реагировал таёжный житель на интерьер сооружения, которое было для него новым, неизведанным внутренним пространством. Герой определяет его как «чум белокаменный чудной», и понятно, что речь идёт о православном храме. Герой поэмы-повести вспоминает, как после разгрузки купеческой баржи они с товарищем оказались «поневоле» в Тобольске:

<...> На Иртыше в божьем русском городе.
На горе-то чум белокаменный чудной!
А божий дом? С золотым куполом-копъём!
Внутри на нас смотрели золотые идолы.

Откуда-то сверху пели песни небесные ангелы [7, 229–230].

То, как выглядит для таёжного жителя «божий дом» снаружи, представляет свой интерес, однако нас более интересует видение внутреннего убранства, когда лики святых на иконах становятся «золотыми идолами».

И если у героя Николая Садомина интерьер божьего дома вызывает скорее непонимание, то герой Ювана Шесталова, рассказывающий о том, что представлял собой его «новый дом», воспроизводит интерьеры школы-интерната с гордостью: они отличаются в лучшую сторону от того, к каким интерьерам он привык, и этот факт вызывает в нём радость. Описание интерьера оказывается возможностью рассказать о том, как герой почувствовал необходимость новой жизни, в других, лучших условиях, с каким удовольствием он воспринял эти новые условия жизни: «И стал я жить в школе-интернате.

Школа-интернат – особый дом. Хороший дом. Самая большая комната называется классом. Класс высокий, светлый. В два ряда стоят парты. Парты пахнут краской. Блестят. В углу класса шкаф. В нём книги, тетради, карандаши. На партах чернильницы с синими чернилами. Они лучше синих карандашей пишут. Карандаши у меня были и раньше. А вот чернильницы такой не было. Теперь есть. Хорошо. Перед партами стол учителя. На передней стенке висит чёрная доска. На ней пишут мелом. В сторонке от классной доски стоят большие классные счёты. На простенке между окнами портрет. Ленин. Смотрит с улыбкой. Ждёт, наверно, когда мы все всему научимся» [21, IV, 180].

Писателю удаётся очень точно психологически передать восприятие нового для героя интерьера, создать ощущение непосредственности его восприятия. Однако в постижении нового для него интерьера герой, как его сверстники, остаётся таёжным жителем, выросшим среди тех, кто привык добывать себе пищу охотой: «Ребята бегали по классу, пока не было учительницы. Каждый выбирал себе парту то рядом с окном, то подальше, как охотники выбирают скрадовку для охоты...» [21, IV, 180].

Или в другом случае, когда он описывает интерьеры спальни и столовой: «В школе-интернате много комнат. Классы, библио-

тека, спальни. В спальне кровати стоят рядом. Они покрыты цветными одеялами, как осенний лес листьями. Под одеялами матрасы, а не олени шкуры. Белые как снег простыни. Чисто, тепло, хорошо. Одна из комнат называется столовой. В два ряда вытянулись большие столы. На них будто только что выпал снег. Это скатерти белые. То ли от них светло, то ли от окон больших. Много света. На столах стоят тарелки, лежат ложки, ножи, вилки. Ребята едят все вместе. Всем вместе есть хорошо! Вкусно. Весело» [21, IV, 180].

Цветные одеяла в спальне напоминают герою осенний лес, покрытый листьями, а простыни своей белизной схожи со снегом, как и белые скатерти на столах в столовой. И даже то, что на кроватях – матрасы, а не олени шкуры, звучит, как замечание человека, привыкшего жить в других условиях, других интерьерах.

Насколько приведённые описания интерьера контрастируют с тем, что можно прочесть в повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най»: «В избушке было темно и сыро. В небольшом отверстии, заменявшем окно, торчала грязная тряпка. У стены стояла рама с прокопчёнными стёклами. Кто-то снял её. Чёрная пасть чувала – этого древнего очага манси, полукостра полупечи, зияла в углу избушки, рядом с низкой дверью, в которую даже Сергей, несмотря на свой средний сибирский рост, входил нагибаясь... Золотые тучи огня оживили лесную избушку, осветили её тёмные углы. В одном из её углов валялся перевёрнутый низенький столик, в другом – скамеечка, тоже низенькая, маленькая, будто детская...» [21, V, 196].

Истоки современной художественной культуры манси, которые лежат в мифологическом сознании, позволяют существовать в его современной литературе такому уникальному в своём роде явлению, как совмещение пейзажа и интерьера. Такое изображение, как правило, присутствует в художественных текстах, которые обращаются к описанию, осознанию того, что можно или нужно понимать в качестве места жительства богов и духов. Герой Ювана Шесталова («Тайна Сорни-Най») вспоминает о том, как в детские годы представлял себе урман местом жительства лесной богини Миснэ: «В детстве и ранней юности кедровый ур-

ман всегда навевал на Сергея какое-то волшебное состояние. Ему чудилось, что он в жилище лесной богини Миснэ. Над головой – высокий шатёр. Раскидистые ветви с густой сизо-зелёной хвоей закрывают небо. Но деревья, как благородные великаны, стоят на почтительном расстоянии друг от друга. Кедровники лишь издали кажутся непроходимой чащей. Под ветвистыми кронами – просторный шатёр, где гуляет ветер, как добрый носитель свежести. Здесь нет сырости и удушливости кондовых смешанных лесов с непроходимыми чащами и завалами.

Кажется, по кедровому бору прошла лесная хозяйка и прибрала всё кругом в ожидании желанного и дорогого гостя...» [21, V, 66–67].

Кедровый урман – это открытое пространство, однако представления героя о богине Миснэ, о том, что у неё должно быть своё жилище, трансформируют лесной пейзаж в интерьер помещения, в котором есть своя крыша в форме шатра. В этом жилище богини свежо и нет удушливости, всё ею прибрано, отсутствуют завалы. И главное заключается в том, что самый настоящий урман воспринимается как жилище в форме высокого шатра, как индивидуальное личное пространство.

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ОЦЕНКИ (ПОНИМАНИЯ) ЕДИНИЦЫ ПРОСТРАНСТВА *МИР* В МАНСИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Аксиологические категории являются основным структурным элементом выражения оценки в художественном тексте. Такая оценка может быть прямо выражена *абсолютными* аксиологическими категориями («хорошо»/«плохо», «красиво»/«безобразно»), которые являются антонимичными или взаимно определяемыми. Лирический мир Ювана Шесталова наполнен хорошим:

Хорошо.

Олень – хорошо.

Собака – хорошо.

Солнце светит – хорошо.

Вода журчит – хорошо... [21, II, 313].

Другое дело, что лирический субъект поэта знает и о плохом в этом мире, знает о том, к чему может привести плохое:

<...> Плохой характер

Превратит тебя в зверя... [21, II, 313].

Примечательно, что в качестве хорошего характеризуется мир окружающий, внешний, а возможная отрицательная характеристика относится к миру внутреннему.

Суждение о предмете с помощью аксиологической категории означает, что трактуемый объект ценен, а его отсутствие тоже ценно, но негативно, или объект, в зависимости от обстоятельств, условий восприятия субъектом, может быть оценён как хороший, так и плохой. У Валентина Дёмина («Оленевод и охотник») один из героев решает построить новый дом, потому что старый «со всем плохой» [7, 57].

Словно бы в противопоставление у Ювана Шесталова новый дом – «школа-интернат – особый дом. Хороший дом» [7, 458]. Писатель обращается к повтору этой фразы, делая её лейтмотивом повествования под названием «Мой новый дом».

Одни и те же явления и предметы могут характеризоваться аксиологическими категориями в качестве как положительных, так и отрицательных, в зависимости от условий и потребностей использования. Последнее было подмечено в своё время ещё Сократом в беседе со своим учеником Аристиппом: «– Так и навозная корзина – прекрасный предмет?» – спросил Аристипп. – «Да, клянусь Зевсом, – отвечал Сократ. – И золотой щит – предмет безобразный, если для своего назначения первая сделана прекрасно, а второй – дурно». – «Ты хочешь сказать, что одни и те же предметы бывают и прекрасны, и безобразны?» – спросил Аристипп. – «Да, клянусь Зевсом, – отвечал Сократ, – равно как и хороши и дурны: часто то, что хорошо от голода, бывает дурно от лихорадки и, что хорошо от лихорадки, дурно от голода; часто то, что прекрасно для бега, безобразно для борьбы, а то, что прекрасно для борьбы, безобразно для бега: потому что всё хорошо и прекрасно по отношению к тому, для чего оно хорошо приспособлено, и, наоборот, дурно и безобразно по отношению к тому, для чего оно дурно приспособлено» [8, 61].

А для Фридриха Шиллера обращение человека к аксиологическим категориям для номинации хорошего и плохого, красивого и безобразного связано, в первую очередь, с внутренним миром самого человека, качествами его характера, потому что «красота есть состояние нашего субъекта, ибо чувство является условием, благодаря коему мы можем иметь представление красоты. Она есть форма, ибо мы её созерцаем, но в то же время она есть жизнь, ибо мы её чувствуем. Одним словом, красота одновременно и наше состояние, и наше действие» [23, 341].

Помимо абсолютных аксиологических категорий широко используются *сравнительные*, когда присутствует указание на то, что один объект хуже или лучше, предпочтительнее, удобнее другого. Из двух хороших вещей одна может быть лучше другой. При этом из того, что одна вещь предпочитается другой, не вытекает, что первая является хорошей, а вторая плохой. Понятия «лучше» и «хуже» дают градацию рассматриваемых явлений, и они взаимно определимы: первое лучше второго или наоборот.

«Молчание хорошо, чистота лучше!» [7, 66], – уверена героиня эссе Светланы Динисламовой «С волками жить...». А героиня повести Ольги Кашмановой «Лесбег» признаётся: «Вот, так и смотришь, где лучше болото, где легче вывозить, где мох длиннее» [7, 144].

В стихотворении Андрея Тарханова «Следопыт пришёл» последний

Ведёт тропу к кедровой куще
Через болота и ручьи. Он чувствует –
там угоды лучше,
Обнимет он мечты свои [20, 87].

Его лирический герой хорошо усвоил, что

Развилки дорог – это муки.
Грозил разореньями вал.
Искал я надёжного друга,
Всех краше подругу искал [20, 88].

Роль аксиологической категории выполняет прилагательное «красивая» в сравнительной степени, лирический субъект увлечён вполне объяснимым человеческим стремлением – в окружающем мире среди красивых найти ту, которая краше. Помимо сравнительной аксиологической категории в процитированной строфе присутствует абсолютная, выраженная существительным «муки». Использование его – это оценка развилок дорог, как той единицы пространства в этом мире, в которой человек оказывается перед необходимостью принимать решение.

В стихотворении «Волшебный декабрь» встречается использование уже не одной сравнительной категории, которую можно считать аксиологической. Речь идёт о красоте России и о сладости воздуха как мёда в морозном зимнем месяце:

И говорю я: краше нет России
И нету троек – кроме нас – нигде!
Морозный воздух, он хрустально-синий,
Он слаще мёда в милом декабре! [20, 219]

Кстати, определение морозного воздуха как «хрустально-синего» можно также воспринимать как абсолютную аксиологическую категорию характеристики.

Сравнительные аксиологические категории могут характеризовать объекты как равноценные, и *равноценное* при этом номинируется как не выделяющееся ни в худшую, ни в лучшую сторону. В «Рассказе о себе» Михаила Казанцева повествователь вспоминает эпизод, когда учитель рассказывал ученикам «о большевиках, которые все вместе, все заодно, и борются, чтобы на земле не было ни бедных, ни богатых, а все бы одинаково хорошо жили» [7, 90].

Плодотворно употребление сравнительных категорий в случае необходимости выяснения героями или авторами их сопоставимой ценности. Мирона в романе «И лун медлительных поток...» Г. Сазонова и А. Коньковой в долгой дороге «не покидала тревога: как отец откупится от людей Тахы, велика ли в них память о Волчьем Глазе? Примут ли они дары или потребуют жизни? За жизнь Великого Шамана – жизнь главного шайтанщика, главного хранителя капища? Можно ли их совместить, равноценны ли они?...» [7, 266].

А в повести Ю. Шесталова «Тайна Сорни-Най» герой пришёл к выводу, что техника, несмотря на якобы изменение почвы, всё равно тонет: «...Вон трактор среди трёх чахлах сосёнок ворочается. Думал, раз уж деревца – так земля под ногами. Всё равно жижа. Вон он уже начинает вязнуть окончательно» [21, V, 161].

Таковы два типа аксиологических категорий, к которым обращается человек для вынесения своих оценок. В художественном тексте активно бытование как абсолютных, так и сравнительных аксиологических категорий, и самое главное заключается в том, что формы их выражения, в отличие от бытовой речи, разговорного языка, необычайно разнообразны и зависят, в первую очередь, от таланта, одарённости художника слова.

В обыденной речи человек может дать характеристику дождю как *хорошему* или *надоевшему*, *холодному* и *неприятному*, а художественный текст даёт ему оценку: «Упругий дождь хлещет в стекла...» [7, 31] (Матрёна Вахрушева «На берегах Малой

Юконды»), когда упругость дождя, а также то, что он «хлещет», не сулят человеку комфортного пребывания в открытом пространстве, эти его качества неприятнее, нежели когда он, к примеру, «моросящий». Однако (вспомним Ф. Шиллера) для лирического героя Валентина Молоткова (стихотворение «Стыгинский туман») разбушевавшаяся непогода обладает своим положительным началом:

Разбушеввалась непогода,
И тучи с севера пошли.
И грянул гром средь небосвода
Над грудью трепетной земли.
И дождь полился. Эх, чудесно!
Сверкнула молния в глаза... [7, 173].

Обращение к теме бытования аксиологических категорий оценки мира в литературе манси невозможно без учёта того, что в качестве основы мирозерцания народа выступают традиционные для него представления о триедином строении мира, состоящего из трёх уровней: верхнего, среднего и нижнего. Верхний мир предназначен для обитания богов и высших духов, нижний является местом обитания могущественных духов подземного мира, в который уходит человек по окончании его жизненного пути, а средний мир – это место жизни человека.

В таком строении мира уверен сказитель Светланы Динисламовой (рассказ «Сказ о Большом Человеке»), когда, к примеру, даёт характеристику заглавному герою: «Недавно от нас навсегда ушёл Большой Человек. Он и вправду – очень большой. Его душа вмещала в себя весь мир от земли до запредельных небес и нередко витала в таинственном и непостижимом космосе...» [4, 86].

«Запредельные небеса» – это и есть тот самый Верхний мир. В таком мире, который был «низко и высоко, близко и далеко, на небе и на земле. В Верхнем мире, в небесных летних избушках жили-поживали Солнце и Луна. Брат и сестра» [7, 111] – герои легенды «Старший брат» Анны Митрофановны Коньковой.

А в её же легенде «Вожак Ивыр» «мудрый Вындыр» разъясняет манси, которые не верили в то, «что злая смерть одолела

такого умного. Сильного человека»: «– Не вернуть нам Ивыра. Его душа белым, чистым облачком поднялась в небеса. Там, в небесах, Ному Торум с радостью встретил его бессмертную душу. Смотрите, Ивыр даже мёртвый желает нам добра: крепко закрыл глаза, никого не хочет высмотреть мёртвыми глазами, не хочет никого из нас взять с собой. Доброgo – надо по-доброму отправлять в Нижний мир» [7, 127].

И великолепное объяснение, которое есть в поэме Николая Садомина «Здравствуй, друг!»: «<...> Дерево берёт пищу от земли, а воздух – от животных и человека. Оно живёт на свете тысячители лет, а человек в Среднем мире – один век. Так он, разумное существо, во многом вечен. Его Дух после его смерти продолжает жить в Верховном Заоблачном или в Нижнем мире, вновь может вселяться также в Среднем Подсолнечном мире в душу и тело своих детей, внуков, племянников. Поэтому для умершего манси прямо на дёрне земли строят домик, высотой в три-четыре бревна, с крышей из бересты или тёса, с дверцей (к̄атас – “с дырочкой для руки”»)» [7, 220].

Мифологическое сознание мансийского народа имеет вполне сложившиеся представления о том, как построены Верхний и Нижний миры, кем они заселены. Однако это сознание никогда не берёт на себя смелость рассуждений на тему о том, что необходимо для того, чтобы эти миры как-то преобразовать, улучшить, гармонизировать отношения, сложившиеся в них между обитателями. Верхний и Нижний миры существуют как данность, не предполагающая в принципе подхода к ним как к чему-то, подвластному деформации с целью улучшения. Зато представления художественного сознания северного народа о том, каким должен быть Средний мир, предназначенный для жизни человека, как в устном народном творчестве, так и в оригинальной литературе, являются одними из самых главных и неизменно актуальных, принципиально важных и для авторов, и для их героев.

Аксиологический статус единицы пространства, номинированной как Средний мир, в качестве выделенного объекта в художественном тексте может быть выражен абсолютными аксиологическими категориями «хороший», «плохой», которые

используются как авторами, так героями в оценочном высказывании.

Для характеристики мира часто используются качественные определения, свидетельствующие о новых условиях жизни северных народов. День Восьмое марта – убеждена лирическая героиня Матрёны Вахрушевой – открыл «женщине манси свободной»

Дорогу к счастью и свету
В широкий новый мир [7, 21].

Аксиологическими категориями в лирическом пространстве М. Вахрушевой являются определения «широкий» и «новый».

Развитие характеристики мира, который для северного народа, и в первую очередь для женщины, открыл широкие возможности новой жизни, находим в автобиографической повести мансийской писательницы «На берегах Малой Юконды», когда рассказчица приходит к осознанию, что лодка, на которой она плывала по быстрой таёжной речке, увезла её «в чудесный мир», коим предстал «большой далёкий город» [7, 23]. Именно в этом городе, в школе, у героини-рассказчицы возникло осознание того, что мир – это не только маленькая деревушка, «что стоит на клочке земли, окружённом со всех сторон шумящими, пенящимися потоками», а это – ещё и «большой мир: моря, реки и города с большими-большими домами» [7, 23].

Расширение и развитие единицы пространства для героини повести М. Вахрушевой происходит в нескольких направлениях. Во-первых, ей открывается «мир науки», в который она попадает по окончании университета, и оценивается этот мир в тексте повести исключительно аксиологической категорией «светлый».

Будучи современницей полёта Юрия Гагарина, героиня повенному открывает для себя мир «звёзд и небесных планет».

В цитированном выше стихотворении «Я стою у окна. Потихоньку светает...» лирическая героиня Светланы Динисламовой признаётся в любви к миру: его пространство – это место, где живут её дети, и по отношению к ним «мир прекрасен и добр», в этом мире «солнце каждому светит», в этом мире ли-

рический субъект имеет все основания ощущать себя частицей Вселенной.

Определяющим мотивом стихотворения являются слова «Я люблю этот мир» (они дважды начинают поэтическую строку), и заключённое в них признание выступает в качестве аксиологической категории, предельно выразительно служащей для характеристики мира. И самое примечательное заключается в том, что мир, который любит лирическая героиня Светланы Динисламовой, узнаваем как хронотоп: в нём есть и реальное пространство, и реально различимое течение времени.

Доказательством справедливости того, что слова о любви выполняют функцию аксиологической категории, может служить и замечание в эссе «С волками жить – по-волчьи выть» о том, как волчица, оставшись одна, «подолгу наблюдала за полётом птиц, мысленно уносилась к ним в поднебесье и оттуда любовалась миром, радовалась приволью...» [7, 66].

Признание в любви к миру, как и способность любоваться им, становятся аксиологическими категориями. Как и в первом, так и во втором случае мир должен обладать теми свойствами, теми положительными качествами, которые позволяют характеризовать его как положительное, гармоничное явление. При этом в различных формулировках и определениях мансийской литературы отмечается непростота мира, в котором живёт человек. Лирическая героиня Светланы Динисламовой знает о том, что мир простирается значительно дальше того, что обозначается землёй. Даже самое полное принятие мира, как это видно в стихотворении «Я стою у окна. Потихоньку светает...», не может увести человека от размышлений о трагичности его пребывания в пространстве, которое становится чужим и грешным, ибо есть другой мир, мир рождения души:

На земле мне тоскливо и больно,
Я не здесь рождена. Но где?
Знаю лишь, там просторно и вольно,
Где-то там, на моей звезде.
Для чего я свой дом забыла?
Для чего я на грешной земле?.. [4, 102]

Пространство «грешной земли», оказывается, необходимо для того, чтобы открыть свой душевный мир любимому человеку, встретить его любовь и связать себя «навечно, / Чувством матери, чувством жены» [4, 102]. Такова замена простора и воли, которые царят «где-то там, на моей звезде». На той самой звезде, которая неизменно «зовёт она оторваться, / От земных моих дел и бед» [4, 102], однако чувство матери и чувство жены в пространстве «грешной земли» не дают умчаться по млечному пути на звезды «негасимый свет».

Как это созвучно стремлению героя повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» Сергея, который не просто хотел «познать таинственную жизнь своих предков, но и понять себя в этом сложном мире» [21, V, 85]. Другой герой этой повести поёт об окружающем его мире, «о небе, где живут высшие боги», «о земле, где рядом с настоящими людьми уживаются твари», «о воде, как о вечно льющейся, неиссякаемой жизни», «о мироздании, в котором всё одухотворено, где всё вечно, переходящее из одного состояния в другое, о слабом человеке, песчинке в этом огромном и сложном мире...» [21, V, 93]. В приведённом эпизоде утверждению сложности мира предшествует расшифровка, раскодирование того, почему это представляется герою сложным.

Ретроспективный взгляд на мир в литературе манси характеризуется, за редким исключением, аксиологическими категориями положительного порядка, даже если за этими характеристиками стоит иллюзорное представление, видение того, что было в прошлом. Например, героиня рассказа С. Динисламовой «Мы есть...» Люба «трепетно относилась к воспоминаниям о своём детстве, той поре, когда мир казался совершенным – добрым и прекрасным. В мире детства солнце светило намного ярче, дни были длиннее, травы и деревья зеленее, вода в реках и озёрах прозрачнее и чище, летние грозы мощнее и раскатистее... Всё-всё было особенным, основательным, значительным» [4, 48].

Процитированный эпизод включает в себя аксиологические категории, которые характеризуют «мир детства», и в воспоминаниях ребёнка этот мир сохранился «добрым и прекрасным». Другое дело, что восприятие ушедшего мира детства носит иллю-

зорный характер, ведь этот мир только «казался совершенным». Поэтому продолжение его ценностной характеристики, представленное обилием прилагательных сравнительной степени («длиннее», «зеленее», «прозрачнее и чище», «мощнее и раскатистее»), только усиливает ощущение призрачности того, каким «особенным, основательным, значительным» был мир в детстве, но только по представлениям юного, формирующегося сознания.

Для лирической героини Аллы Копьёвой (стихотворение «Облака купаются в воде...») край родной Конды, «чудесней» которого не встретить, – это «Мир необъяснимой красоты!», однако последняя, как аксиологическая категория характеристики, находит в лирическом пространстве своё объяснение:

<...> Над водой склоняется тальник,
От воды в тайгу бежит дорога.
Там к сосне доверчиво приник
Тонкий ствол осинки-недотроги.
Там берёзы в родинках живут,
Чередуясь с ельником туманным.
Вновь дорога выйдет на Конду,
В луг зелёный с ароматом пряным... [7, 130–131].

В уже упоминавшейся поэме Николая Садомина родной край, который номинирован как Средний мир, характеризуется определением «светлый», над которым «лазурное солнечное небо» [7, 220].

А героине автобиографической повести Матрёны Вахрушевой «На берегах Малой Юконды» пространство города, в котором ей посчастливилось учиться в педучилище, запомнилось искрящимся от снежинок, с запахами от снежных цветов и с ароматом весенних подснежников: «Как сейчас вижу зимы юности моей с искрящимися снежинками, мягкими и белыми, как песцовый пух, и будто вдыхаю я в себя неуловимые запахи снежных цветов на стёклах промерзших окон, тонкий аромат весенних подснежников, выбивающихся к свету, теплу из-под рыхло-пористого снега. Город мой, Ханты-Мансийск! И ты тоже, словно подснежник, вырос в глухой дремучей тайге...» [7, 33]. Указание на запа-

хи и ароматы, а также на искрящиеся снежинки, выполняет роль положительных категорий, которыми характеризуется пространство.

И рассказчица повести Оксаны Динисламовой «Диалог мамы с дочкой» не перестаёт восторгаться красотой родного края, одной из черт которого, как и в предыдущем примере, является искрящееся пространство: «Мороз крепчайший! Солнце еле пробивается сквозь белое марево, матово освещает искрящийся воздух, такое чувство, что от мороза лопнули снежинки и, потеряв вес, снежной крупкой повисли в воздухе. Восторгаюсь красотой! Люблю зимние дни!...» [7, 81].

Функцию аксиологических категорий могут выполнять в мансийской литературе глаголы, особенно выразительной делающие характеристику мира в сочетании с определениями, к примеру, сообщающими ярко выраженное отрицательное начало: «Когда из жизни изгоняют детские игры, то мир окоченевает в смертной и тягостной скуке порядка. Я это чувствую...» [7, 266], – осознаёт герой романа Геннадия Сазонова и Анны Коньковой «И лун медлительных поток...».

Окочение мира становится определяющим началом его характеристики, в которой в связи с этим процессом присутствуют смертельное и тягостное как качества этого мира.

В лирике Андрея Тарханова роль аксиологической категории для характеристики мира гармонично выполняет существительное: «Все звуки мира тянутся ко мне» [20, 141], – читаем в стихотворении «Взаимосвязь», и мир предстаёт не только звучащим, но и находящимся в движении.

В повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» аксиологической категорией характеристики мира также выступает глагол, несущий содержание неистовости и необузданности, яростного движения, лишённого смысла:

<...> Мир кружится в бешеной пляске.

Кружатся спутники, спортсмены, газеты.

Газеты режут о рекордах, нефти, машинах.

Лошадь дичает, живым ископаемым бродя по степи [21, V, 59].

Одна из особенностей представления, видения мира в мансийской литературе заключается в том, что его характеристика во многом зависит от того, в каком настроении, состоянии здоровья, возрасте находятся персонажи, в чьём восприятии эта характеристика представлена. Для героини романа «И лун медлительных поток...» вроде и не стареющей Апрасиньи в какие-то моменты «мир терял звуки, цвета и запахи, глохло всё вокруг неё, и внутри пустело, как озеро среди камней, с которого только-только поднялась лебединая стая, обронив белоснежные перья. В неё проникала голодная тоска, и она погружалась в её беззвучность, в немоту и не видела ничего перед собой...» [7, 274].

Окружающий мир оставался таким, как и прежде, и только сознание героини воспринимает его как теряющий звуки, цвета и запахи. Такой, утрачивающий привычные качества мир, входит в сознание героини голодной тоской, словно бы (речь идёт исключительно о восприятии мира ею одной) наполняя её сознание беззвучностью и немотой, лишая способности видеть этот самый мир. А сравнение «всего вокруг неё» с той пустотой, которая возникает на озере «среди камней, с которого только-только поднялась лебединая стая, обронив белоснежные перья», только оттеняет, лишний раз подчёркивает красоту мира с его гармонией озёр и каменных берегов, с полётами белоснежных птиц.

В повести Ю. Шесталова «Тайна Сорни-Най» среди многообразия положительных категорий, характеризующих окружающий мир, лишь в исключительных случаях встречаются такие, которые не являются положительными: «На тёмном зеркале воды лежало и светлое небо, и мрачный безжизненный лес, раскинув на сияющей глади уродливые ветви елей, сосен... Ночь... Тишина. И вдруг в этой мёртвой безжизненной тишине раздаётся пронзительный стон ггары» [21, V, 91]. В небольшом повествовательном пространстве дважды упоминается безжизненность: леса и тишины, последняя к тому же ещё и «мёртвая». Присутствуют и такие детали, характеризующие пространство, как «мрачный» и «уродливые». Однако все эти собранные вместе в ограниченном повествовательном пространстве определения не создают картину мира безжизненно-го, мёртвого, обречённого, ибо им предшествует принципиально

важная его характеристика: герой Серёжа, в восприятии которого представлено окружающее пространство, и знает, и помнит: «Там тоже всё волшебно. Особенно у лесных озёр, где ловились жирные золотистые караси. Уха из карася вкусная. Только там чуть-чуть жутковато...» [21, V, 91].

Безжизненность, мрачность и даже внешняя уродливость окружающего пространства нивелируются тем, что всё в нём было «волшебно».

Принципиально другим, не оглохшим и не потерявшим звуки, цвета и запахи, а прекрасным видится мир тем, кто, избежав опасности погибнуть в водной стихии, выбрался из неё. Так видят мир ныряльщики в романе «И лун медлительных поток...», которые укрепляли «священный летний запор» на реке, рискуя собственной жизнью: «Мужчины окружили ныряльщиков, похлопывали по плечам, поправляли на них шубы, подбрасывали сушняк в костёр, а ныряльщики с наслаждением пили свежий, настоящий на хвое воздух, и глаза их сияли, отражая солнце. Как прекрасен, как распахнут мир, как он волшебно расшит красками, как он солнечно пронизан тончайшими струями звуков!...» [7, 288].

Одно из важнейших качеств, наблюдаемое в мансийской литературе, заключается в том, что её героини оказываются способными преобразовывать окружающий мир, воздействовать на его качественные характеристики в сторону улучшения, совершенствования.

Мир прекрасен в каждой своей детали, в каждой подробности: и в свежем, настоящем на хвое воздухе, и в сияющем для глаз солнце, в красках, в тончайших струях звуков. Мансийская литература знает характеристику мира как *суетливого*, когда, к примеру, героини рассказа Ирины Тургачёвой «Обыкновенный пёс Гораций» каждое лето съезжают к морю, «чтобы отдохнуть от суеты мира и работы» [7, 411].

Авторы мансийской литературы неоднократно прибегают к определению «странный» для характеристики мира и находят такому обозначению разные причины. К примеру, для лирического героя Андрея Тарханова причина такой характеристики кроется в том, что

В странном мире за одним застольем
Пьют владыка, и поэт, и раб.
В странном мире лицемера жалкого
Люди часто носят на руках... [17, 83].

Зато героиня романа «И лун медлительных поток...» Околь, которая «искала в себе, пыталась найти, но то неуловимо ускользало, ведь она хотела сделать в жизни что-то сама, пусть крохотное, но своё», которая немного «прочитала книг, да и то божественных», не видела в мире странного, а «узнала, что мир велик, населён разными народами, что человек рождается в уготованной судьбе, и та даётся ему свыше, и что всем миром владеет божья воля – могучая, но справедливая...» [6, 327]. И, словно бы, никаких странностей.

В поэме Ювана Шесталова «Клич журавля» последнему мир видится не только *большим*, даже *великим*, но и миром «умирающей земли». Однако главное аксиологическое его содержание заключается в том, что этот мир сотворил

Торум!
Наш разум космический!
Бог,
Мир сотворивший
из света и тьмы! [21, II, 468].

Роль аксиологической категории в тексте Ювана Шесталова выполняет мифологическая формула, согласно которой мир есть результат божественного творения, и в основе этого творения – свет и тьма. Тот факт, что мир появился в результате божественного деяния, вне сомнения, наполняет его положительным содержанием, несмотря на то, что в состав аксиологической категории, помимо света, входит и тьма.

Аксиологические категории характеристики мира в мансийской литературе могут носить метафорический характер, когда мир представляется персонажам «безразличным» или «равнодушным» или, наоборот, «весь мир кажется радушным домом» [20, 171], как героям повести Андрея Тарханова «Капитан Деткин». В другом эпизоде повести героям «как никогда, мир казался

возвышенным и вечным» [20, 184]. Нет необходимости дискутировать на тему вечности мира, хотя учёные-астрофизики могли поспорить с писателями и поэтами. А вот видение мира как возвышенного выводит его характеристику в сферу метафорического мышления.

Метафорическая характеристика мира может свидетельствовать о том, что в нём неуютно, дисгармонично ощущают себя мифологические, сказочные герои и даже жанры устного народного творчества: «В жестоком мире трудно сказке / О доброте...» [18, 258], – заметил лирический герой Андрея Тарханова, однако такую качественную характеристику мира он не считает основанием для того, чтобы не петь такую сказку, удивляться видимому миру, «слышать зов сердец в смятенье; / И слушать снегиря зимы», прекрасно понимая – мир характеризуется в том числе и тем, что

в мире есть жестокость, ложь
Измены и страданья ближних.
Пожары, снегопады, дождь
И много благородных лишних... [18, 104].

И даже более того: мир, оцениваемый как жестокий, предстаёт в глазах лирического героя не только предельно реальным, узнаваемым, но и дающим надежду на его спасение:

...А в мире жестоком жируют ханжи,
А в мире жестоком парадов и лжи
Нельзя нам без мук и боренья.
Мы верим в рассветы мятежной души
И в завтрашний день вознесенья [19, 311].

В приведённом отрывке характеристика мира выстроена по принципу оппозиции, когда жестокости, лжи, изменам, страданиям... противопоставлены только благородные, но лишние, хотя их и много. А характеристика мира в повести Ювана Шесталова «Тайна Сорни-Най» хоть и созвучна тархановской, однако в ней заметно стремление найти равновесие между рождением и смертью, возвеличиванием и уничтожением, поцелуями и объятиями, похоронами и свадьбами:

Небо. Земля. Вселенная. Мир.
В мире рождаются и умирают,
Возвеличивают и убивают.
Хоронят с почестями, справляют свадьбы.
Ходят друг к другу в гости.
Пьют. Едят. Целуются.
Дерутся. Сколько целуются – столько и дерутся.
В мире устроено всё так слаженно и так всё странно.
Что Дремучему едва ли понять.
Небо. Земля. Вселенная. Мир... [21, V, 115].

В тех оппозициях, из которых, по мнению автора повести, состоит мир, есть своя странная слаженность, свой паритет между поцелуями и драками, свадьбами и похоронами. И характеристики мира в художественном пространстве Ювана Шесталова и Андрея Тарханова являются приближенными к тому, что мы понимаем в качестве реального мира, наиболее последовательно понимают и принимают диалектику существования этого мира.

Анализ конкретных примеров художественных текстов мансийской литературы, в которых присутствует попытка дать характеристику Среднему миру посредством аксиологических категорий, свидетельствует о том, что активно используются как абсолютные, так и сравнительные категории, хотя последние используются значительно реже.

Обращение к *абсолютным* категориям характерно для тех авторов и их героев, которые видят мир большим, великим и, более того, – чудесным, светлым, прекрасным и добрым. Он остаётся таковым, даже когда суетлив.

Положительное начало добавляет этому миру то, что в нём есть особое интеллектуальное пространство – мир науки.

В роли положительной аксиологической категории для характеристики мира как пространства могут выступать не только определения, но и описания, к примеру, в лирическом пространстве того, как в этом мире и кому светит солнце, как лирический субъект ощущает себя частицей Вселенной. Положительные начала Среднего мира усиливаются тем, что в нём присутству-

ет связь поколений, и последнее в таком случае выполняет роль положительной аксиологической категории. Аналогичная роль принадлежит в художественных текстах признаниям как авторов, так и героев в том, что мир отрывает им возможности радоваться приволью открытого пространства, любоваться им, любить его.

Примечательной чертой мансийской литературы является то, что даже непростота и странность, сложность Среднего мира, который является пристанищем человека, трактуются как положительное начало. В силу исконно народного, традиционного понимания мира в качестве положительных аксиологических категорий в литературных произведениях выступают такие особенности этого мира, как проживание человека совместно с животным миром, как наличие в нём воды. Роль такой категории выполняет и сложившееся за многие столетия представление человека о мироздании как об одухотворённом движении, непрекращающейся трансформации всего сущего в этом мире.

Даже ненастья мира, которые внешне лишают человека комфортного пребывания, например, в открытом пространстве, могут обладать положительным началом уже потому, что они красивы и, более того, – внешне чудесны. Они положительны ещё и потому, что обновляют этот мир.

Роль положительной аксиологической категории в литературе манси могут выполнять мифологические формулы, например, такая, по которой мир – это божественное творение, а в его основе – оппозиция света и тьмы. Эту же роль могут выполнять определения, которые носят образный, метафорический характер, при этом мир может характеризоваться как нейтральный по отношению к человеку («безразличный» или «равнодушный»), так и положительный («радушный»). Возможны метафорические характеристики мира, свидетельствующие об отсутствии в нём уюта, о его дисгармонии и даже жестокости, однако присутствие таких характеристик, в сравнении с положительными, незначительно.

При всём многообразии воплощения аксиологических характеристик мира в мансийской литературе их преобладающее количество связано с положительным началом, с видением мира как возвышенного и вечного.

Сравнительные аксиологические категории возникают в художественных текстах литературы манси в тех случаях, когда необходимо сравнить то, каким был мир в детстве по сравнению со взрослой жизнью или в разные исторические эпохи.

* * *

Таковы лишь некоторые, но самые существенные, принципиальные аспекты теоретического рассмотрения, анализа того, что представляет собой на данный момент мансийская литература.

Литература

1. Архангельский А. Избранное. М.: Гослитиздат, 1946. 160 с.
2. *Деметрий*. О стиле (пер. Н. А. Старостиной и О. В. Смыки) // Античные риторика; под ред. А. А. Тахо-Годи. М.: Изд. Московского университета, 1978. С. 237–286.
3. *Динисламова С. С.* Моё тихое счастье: сборник стихотворений на русском языке. Тюмень: Формат-72, 2021. 78 с.
4. *Динисламова С. С.* Мы есть...: стихотворения, рассказы. Ханты-Мансийск: Доминус, 2011. 128 с.
5. *Динисламова С. С.* Система художественных образов в творчестве Ювана Шесталова: образ лирического героя, образ матери Вестник угроведения. 2015. № 2 (21). С. 22–34.
6. *Кумаева М. В.* Язык мансийского детского повествовательного фольклора /// Вестник угроведения. 2015. № 1 (20). С. 26–33.
7. Литературное наследие обских угров. В 2-х томах / сост.: Е. В. Косинцева, С. С. Динисламова, Л. Н. Панченко, Л. А. Андреева. Ижевск: Принт-2, 2016. Т. 1. 564 с.
8. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики: в 8 т. Т. 2. Софисты. Сократ. Платон. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: ФОЛИО, 2000. 846 с.
9. Мансийская литература: хрестоматия для учащихся 1–4 классов общеобразовательных учреждений. Часть 2 / авт.-сост. Л. Н. Панченко, С. А. Герасимова; под ред. Е. В. Косинцевой. Ханты-Мансийск: Югорский формат, 2015. 200 с.
10. Мансийская литература: хрестоматия для учащихся 3–4 классов общеобразовательных учреждений. Часть 2 / авт.-сост. Л. Н. Панченко, С. А. Герасимова; под ред. Е. В. Косинцевой. Ханты-Мансийск: Югорский формат, 2015. 200 с.
11. Мансийская литература: хрестоматия для учащихся 5 класса общеобразовательных учреждений / авт.-сост. Л. Н. Панченко; под ред. Е. В. Косинцевой. Ханты-Мансийск: Югорский формат, 2015. 296 с.
12. Мансийская литература: хрестоматия для учащихся 6 класса общеобразовательных учреждений / авт.-сост. Л. Н. Панченко; под ред. Е. В. Косинцевой. Ханты-Мансийск: Югорский формат, 2015. 269 с.

13. Мансийская литература: хрестоматия для учащихся 7 класса общеобразовательных учреждений. Часть 1 / авт.-сост. Л. Н. Панченко; под ред. Е. В. Косинцевой. Ханты-Мансийск: Югорский формат, 2015. 90 с.; Часть 2 / авт.-сост. Л. Н. Панченко; под ред. Е. В. Косинцевой. Ханты-Мансийск: Югорский формат, 2015. 366 с.

14. Мансийская литература: хрестоматия для учащихся 9 класса общеобразовательных учреждений / авт.-сост. Л. Н. Панченко; под ред. Е. В. Косинцевой. Ханты-Мансийск: Югорский формат, 2015. 292 с.

15. Приказ Министерства просвещения РФ от 31 мая 2021 г. № 287 «Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта основного общего образования». 28 июля 2021 г. <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/401333920/> (дата обращения: 21.09.2022).

16. *Пушкин А. С.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 3. 488 с.; Т. 4. 520 с.

17. *Тарханов А. С.* Буранная Россия: стихотворения. Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2015. 240 с.

18. *Тарханов А. С.* День боренья. Стихи, поэмы. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2005. 320 с.

19. *Тарханов А. С.* Исповедь язычника: стихи и поэма / Предисл. К. Яковлева. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2001. 400 с.

20. *Тарханов А. С.* Лесные доктора: универсальная книга для детей всех школьных возрастов. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, 2008. 200 с.

21. *Шесталов Ю. Н.* Собр. соч.: в 5 т. СПб.; Ханты-Мансийск: Фонд космического сознания, 1997–1999; Т. 1. 478 с.; Т. 2. 526 с.; Т. 3. 525 с.; Т. 4. 414 с.; Т. 5. 556 с.

22. *Шесталов Ю. Н.* Синий ветер каслания. Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд. 1968. 180 с.

23. *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: ГИХЛ, 1957. 790 с.

24. *Эткинд Е. Г.* Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001. 448 с.