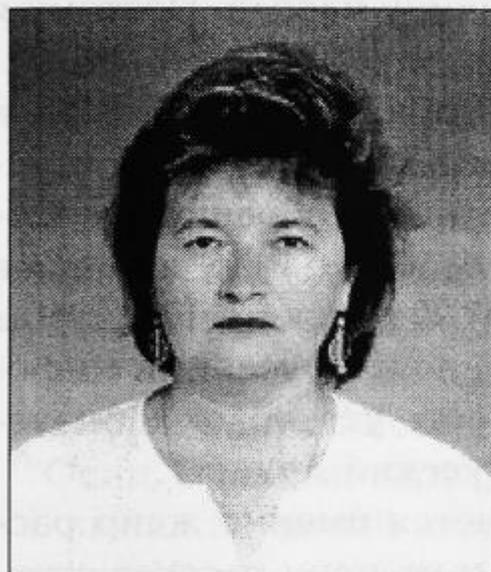


12. Янин В. Л. Предисловие // Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М., 1990. Кн. 1. С. 5-11
13. Ершов П. П. Сузге. Стихотворения, драматические произведения, проза. Иркутск. 1984. С. 90.
14. Дмитриев И. Ермак // Русская историческая поэма. М., 1984. С. 35-36.
15. Киреевский П. В. Собрание народных песен. Тула, 1986. С. 174-175.
16. Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22-х томах. М., 1982. Т. 10. С. 98-104
17. Костомаров Н. И. Ермак Тимофеевич // Костомаров Н. И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. М., 1990. Кн. 1. С. 521-533.
18. Мамин-Сибиряк Д. Н. Зимовье на Студеной. Рассказы, очерки. Свердловск, 1978. С. 230-249.



**ОЛЬГА КОНСТАНТИНОВНА
ЛАГУНОВА** —
доцент кафедры русской литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук

УДК 894.5.

**КУЛЬТУРА ПРОЗЫ И СТИХА
КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ НАРОДОВ
СЕВЕРА ЗАПАДНОЙ СИБИРИ
(Е. Айпин, Ю. Вэлла)**

АННОТАЦИЯ. Целостные художественные тексты коренных малочисленных народов Севера Западной Сибири выражают глубину и оригинальность культурных российских этноконтактов, столь подробно и системно впервые представленную автором статьи через анализ еще не исследованных произведений.

Integral belle — letre texts of aboriginals of Western Siberia North which express the depth and originality of Russian ethnic contacts in culture are represented by the author of this article in details and by precise systematic analysis of the texts never studied before.

I

Недавно в Москве издан том избранных произведений Е. Айпина, в который вошли роман "Ханты" и книга "Рассказы разных лет". В новой редакции программный рассказ "Русский Лекарь" был помещен автором в первый выпуск окружного альманаха "Эринтур". Именно о рассказах писателя последнего времени хотелось бы поразмышлять, потому что они открывают нам нового Еремея Айпина.

В конце 80-х годов в публицистическом манифесте "И уходит мой род" художник говорит о себе как о "призраке": "Я говорю с вами из Нижнего

мира. Я — тень, мираж, привидение. Я есть — и меня нет. Вы меня слышите — и не слышите. Почему? Да потому, что мне в этом году стукнуло сорок и я, подобно многим своим сородичам-ровестникам, однажды — а может быть, и дважды или трижды — уже уходил в Нижний мир, умер. Почему?! Почему мои сородичи преждевременно ушли в мир иной? Быть может, потому, что они лишились жизненного пространства, им не осталось места на земле. Для жизни. Для дыхания. Для радости и горести... Кончилась земля предков" [1, стр. 127]. Далее он приводит страшные цифры вымирания хантыйского народа, но здесь же риторически возвышает голос против логики цифр: "Но я против здоровой логики цифр! Они говорят: вы уйдете, покинете Землю! И довольно скоро. Но мне не хочется верить в это. Не хочется верить в кончину моего рода. В кончину Земли. В кончину народа. Поэтому я взялся за перо и написал эти строки" [2, стр. 141].

Позицию художника можно определить как противочувствие смерти и жизни. Это противочувствие зовет к Слову, которое может стать поступком, делом, в котором нравственность и действие слиты и обращены к Общей Жизни, а значит, и ко всем. Иначе говоря, это особое Слово, имеющее мифофольклорные качества. К кому оно обращено? К русским. Но, чтобы быть понятым русским, Слово должно быть соотнесено и с русскими мифофольклорными реалиями. Эта сложная соотнесенность установок и значений определяет внутреннее устройство рассказа "Русский Лекарь".

Почему для выражения этой сложности выбирается именно жанр рассказа, "малый жанр"? Да потому, что в "эпизоде или их цепи рассказ стремится вскрыть главное противоречие, которое определяет сущность человека и его времени. Рассказ старается вычленив это противоречие из массы малых и больших стычек, проверить и доказать его решающее значение для всей жизни. Короче говоря, цель рассказа — в одном-единственном миге собрать, понять и объяснить всю жизнь. Для этого требуется предельная концентрация изображения при максимальной емкости художественного смысла. И все носители жанры в рассказе работают на эту задачу" [2, стр. 66]. Носителями жанра являются субъектная, пространственно-временная, интонационно-речевая организация художественного мира и ассоциативный фон, заданный системой сигналов [2, стр. 24-26].

Ассоциативным фоном рассказа "Русский Лекарь" выступает сказка. Е. Айпин прямо дважды в тексте адресует читателя к ней: "Так вот идем. Напарник мой спрашивает — я отвечаю, такие рассказы — сказки рассказываю"; "Такие сказки нам напевали..." [5]. О сказке сигнализируют форма передачи "истории" из уст в уста, от старшего к юному (что фиксируется сноской к названию произведения) и вариативность ее воспроизведения в тексте. О сказочности свидетельствуют начало и финал рассказа: "И среди русских есть тарэм" — "Но во мне и в наших землях он оставил о себе добрую память!". Сказочность создается изначальной заданностью и одномерностью характеристики героя как последовательно положительного: "выносливый, стойкий, мужественный с оттенками прилагательных "благородный", "справедливый", "достойный". Эта характеристика затем полностью подтверждается фабулой рассказа. Сказочность создается немотивированностью, загадочностью явления положительного русского героя в мир хантыйской жизни. Он зачем-то хочет пройти землю, узнать ее, претерпеть испытания.

Целевая неясность устремлений героя в сочетании с его настойчивостью и комплексом "тарэмных" качеств придают фигуре Русского Лекаря эпичес-

кую обобщенность. Она закрепляется отсутствием конкретного имени, отчества и фамилии у героя, везде именуемого просто Лекарем. Это отсутствие особенно ощутимо на фоне конкретного имени, отчества и фамилии рассказчика, аналогичных упоминаний членов семьи Осипа, других ханты, а также любимой Лекаря Галинки.

Как изначальная ситуация, так и фабула рассказа очевидно сказочны. Русский воин, победитель в войне с немцами, приходит на чужую землю и просит у чужого народа знания-испытания. Он достойно проходит его, обретает необходимое знание и уезжает. В своей земле воин получает награду-возвышение. Однажды он возвращается посланником в чужую землю, уже почти завоеванную русскими, помогает своей властью бывшим узнаваемым испытателям и вновь уезжает, но уже навсегда, оставив в чужих сердцах и чужой завоеванной земле добрую память.

В череду испытаний Русского Лекаря автор вплетает разговор о войне между хантами и "красными русскими". Время от времени разговор этот завязывает рассказчик Осип. На логические аргументы в нем, реакции Лекаря весьма сдержанны. И только когда рассказчик под конец (в 6 главе) употребит зримый болевой прием — зафиксирует внимание Лекаря на зверском убийстве уже приговоренных судом к тюремному заключению одиннадцати ханты листовничными дубинками, русский воин тяжело вздохнет: "Осип, с такими варварами и я бы с тобой пошел воевать!.." Здесь очевидна аллюзия на самый известный сердечный пробив в русской культуре — разговор Ивана и Алеши Карамазовых в трактире о слезинке дитяти. Это соотношение войны глобальной и ее конкретных жертв объединит через боль отца, теряющего своих детей на войне, русского Лекаря и рассказчика — ханты. Оно и послужит той общей породняющей точкой, своеобразным человеческим итогом путешествия-испытания. Породнение будет подготовлено формулой "мой спутник - мой напарник - мой Лекарь", которая по ходу произведения наполняется все более прочувствованным смыслом.

Путешествие-испытание занимает в рассказе Е. Айпина семь дней (глава "Ночь и день седьмой). И это, безусловно, не случайно. Напомним, что согласно Книге Бытия, "совершил Бог к седьмому дню дела Свои, которые он делал, и почил в день седьмой от всех дел Своих, которые делал. И благословил Бог седьмой день, и освятил его, ибо в оный почил от всех дел Своих, которые Бог творил и созидал. Вот происхождение неба и земли при сотворении их, в то время, когда Господь Бог создал землю и небо" (Кн. Бытия. Гл. 2; 2 — 4). Иначе говоря, само поведение Лекаря и рассказчика в их путешествии, как и само путешествие, богоугодны, освящены Богом. Так мотивированы эпическая сказочность и человеческая гармония происходящего.

В последней главе "Зима" Е. Айпиным задан разрыв времени: "Прошло два или три года. А может, и больше. Точно не помню". И хотя в ней "ничего хорошего" рассказчик не ожидает, но сказочное появление Лекаря во главе комиссии все же спасает его, выступает как награда за те семь библейских дней сотворения мира, что провели они когда-то вместе. Это были действительно единственные дни сотворения мира Богом и конкретными людьми на фоне веками дрящущейся "войны" народов. Такова логика пространственно-временной организации рассказа Е. Айпина.

Тема войны в сознании читателя будет все время точно прорывать библейские дни сотворения мира. Создан писателем этот эффект через систему сносок в рассказе. Как только герои приходят в новое пространство,

Е. Айпин в сноске сообщает читателю, во что оно превратится за гранью этих дней мира. Единый страшный образ войны, уничтожения, антихриста рисует последовательная система сносок в рассказе. По сути, она представляет самостоятельный и единый текст со своим сюжетом и доступна лишь кругозору автора, но не героя и рассказчика.

Система сносок параллельна описанию семи дней мира, напрямую не нарушает их эпической гармоничности и самодостаточности. Там сознание рассказчика эстетически завершает сказочный образ Лекаря взглядом со стороны на него и единством с миром родной Земли, всезнанием окружающего на фоне узнавания окружающего русским. Так субъектная организация текста достаточно сложна, многоуровнева, ценностные границы обозначены и напряжены: Лекарь — рассказчик — автор. То же можно сказать и о пространственно-временной организации и ее слоях: библейский (в названии глав); мифосказочный (в фабуле); послевоенный (в сюжете); шестидесятые годы (в сноске — когда услышана "история"); семидесятые-восемидесятые (в системе сносок). Символично и двупланово название рассказа. С одной стороны, Лекарь обладает особой силой (знание), но он не хитр, не пользуется своими преимуществами перед "пациентом", не пускает их в ход, не ищет выгоды. С другой стороны, он сам приходит к "пациенту" за опытом — знанием, сам выступает в роли "не лекаря", то есть его багаж недостаточен, чтобы лечить другого в широком смысле этого слова. Тем самым традиционные функции сказочных лекарей подвергаются переосмыслению, снимаются. Вместе с тем, название несет шлейф сказочности, ожидания чего-то чудесного и таинственного, что может и должен открыть нам герой.

Анализ рассказа свидетельствует, что Е. Айпину удалось воплотить в многосоставный художественный мир то противочувствие "здравой логики цифр" и нежелания верить в уничтожение родной земли и ее законных хозяев, чем дышит публицистика хантыйского прозаика второй половины 1980-1990-х годов. Пройдя через опыт социального многоязычия романа ("Ханты, или Звезда Утренней Зари"), писатель сумел изнутри насытить жанр рассказа почти романским содержанием, своеобразно романизировать рассказ. И это определило прорыв Е. Айпина в новое качество художественности, очевидное, например, в написанном после "Русского Лекаря" рассказе "Осень в твоём городе". Здесь соотношение были и воспоминания о ней в силу ситуации Он — Она переворачивается в почти сказочную историю, полную духовной и чувственной любви, заполняющей и переполняющей пространство и время жизни, становящейся ее оправданием и наградой (4).

Е. Айпин вышел к форме высокого лиризма, удерживающего и эпический взгляд на предмет. Лиризм цементирует рассказ изнутри, помогает художнику "собрать, понять и объяснить всю жизнь".

II

Культура стиха ненецкого поэта Юрия Вэлла связана во многом с ощущением языковой ситуации, в которой формировался сам художник. Он полагает, что ситуация не уникальна, а наоборот, типична, и потому его слово должно быть понятно новым поколениям ненцев. Вот как об этом Ю. Вэлла пишет в предисловии к книге "Вести из стойбища" (5): "Проживая на границе двух округов, дети лесных ненцев в школе-интернате живут вместе с хантыйскими детьми, а воспитатели и учителя у них русскоязычные. Поэтому мое поколение и особенно те, кто сейчас учится в школе, с детства

пользуются двумя, а чаще тремя языками — ненецким, хантыйским и русским. Таковы условия жизни. Но утратили мы свой метафорический язык сказок и песен. Если еще, слава богу, говорим на своем языке, то, увы, знаем только бедный повседневный"; "Но сказки мы все равно слушаем. Моя бабушка изобрела для этого новый способ. Она сначала поет часть сказки традиционно, а чтобы мы поняли, о чем идет речь, пересказывает содержание на разговорном языке. Потом снова поет и опять переводит на обыденный язык, как и для инородца. Такой пересказ она называет "пешей речью". Я застал сказки и песни бабушки только в такой форме, и поэтому, наверное, творчество мое — это смесь прозы со стихами. Трезвые прозаические куски как бы дополняют, разъясняют более эмоциональные поэтические строки. Поэтому, наверное, творческий мой язык — это ненецко-хантыйско-русский язык в ненецко-хантыйско-русской форме. Но на каком бы языке, в какой бы форме мой герой не изъяснялся, понятия любви, добра и зла, справедливости, ностальгии, измены, сложные взаимоотношения человека с человеком, человека с окружающим миром — все это также присуще ему, жителю моего стойбища". В этих суждениях важно то, что художник ощущает такой необычный язык как свой, а не абстрактно национальный. Он понимает своего лирического героя именно как образ "современного ненца", в сознании которого традиционные понятия (добро, зло, справедливость) естественно связаны с менее традиционными (любовь, ностальгия, измена), а определяющим качеством отношений становится сложность, одна из центральных категорий словесности Нового времени (6). Показательно то, что Ю. Вэлла специфическое сочетание в своем творчестве прозы и стиха выводит из самой формы контакта со старшими поколениями, из единственно доступного современным ненцам канала непосредственного общения с культурной памятью народа.

Если говорить о его поэзии, то Ю. Вэлла чаще всего пишет международным свободным стихом. Эта форма является фундаментом современного европейского стихосложения (7) и все более завоевывает территорию русской поэзии (8). Данные факторы придают поискам Ю. Вэллы и наднациональный колорит, делают его опыты понятными и близкими носителям других культур. Попытаемся дать анализ одного из таких произведений:

ПИСЬМО

*"Мне иногда кажется, что я уже живу
в твоём дальнем селе..."*

(Из письма)

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 1. Да, действительно, | 14. Вдоль нашей улицы немногочисленной |
| 2. Ты уже живешь в селе моем белом, | 15. В самый конец села. |
| 3. Где над каждым домом | 16. А улица |
| 4. Дым из трубы столбом | 17. Холодная и белая, |
| 5. И по самые окна сугробы. | 18. Как дорога дальняя, |
| 6. Топишь печь звонкими поленьями | 19. Как дорога в другой конец зимы. |
| 7. И чайник пузатый | 20. Там, возле другого крыльца, |
| 8. На белую ставишь плиту. | 21. Дочь моя |
| 9. Для кого? | 22. Олененка-лакомку |
| 10. Выходишь на крыльцо заснеженное, | 23. Рыбой сушеной кормит. |
| 11. Скрипучее, | 24. Не завидуй. |
| 12. Незаслеженное, | 25. На губах твоих |
| 13. Из-под ладони смотришь | 26. Снежинки белеют, не тают уже. |

- | | |
|----------------------------------|---|
| 27. Иней пушистый | 38. Улица — |
| 28. К ресницам твоим прирастает. | 39. Это не расстояние через всю страну. |
| 29. Ежишься на ветру, | 40. Однажды |
| 30. На плечи плотнее натягивая | 41. И твой сын у крыльца твоего |
| 31. Непослушно сползающий | 42. Будет играть с олененком. |
| 32. Пестрый гагарий тянт. | 43. Однажды |
| 33. Не мне, | 44. И он впряжет добрых оленей |
| 34. А себе признайся: | 45. В отцовскую нарту... |
| 35. Не меня ли ожидаешь? | 46. Я еще не забыл, как делать нарты |
| 36. Не мне ответь, | 47. И как плести тынзян для оленей. |
| 37. А себе. | |

Само обращение Ю. Вэлла к письму как теме и форме свидетельствует о глубинном освоении личностной современной культуры ненецким поэтом. Письмо подразумевает индивидуальный, закрытый от чужих глаз контакт двух людей, достаточно отрешенный от окружающего и закрепленный в слове, не в звуке, а в букве. Слоговая наполняемость строки в данном стихе изменяется в диапазоне от 13 до 2, что дает возможность для широкого смыслового и эмоционального маневра.

Как и во многих других произведениях, Ю. Вэлла создает напряжение между эпиграфом и дальнейшим текстом. Эпиграф указывает на некое реальное событие, которое стоит за стихом и в то же время обнаруживает факт его пересоздания в другую реальность — поэтическую. Он указывает и те главные условия, в которых будет существовать лирический герой: отношения Я — Ты, кажимость, попытки сознания преодолеть границы пространства, спонтанность таких попыток, устойчивость пространственной разделенности действующих лиц, понимание невозможности ее преодоления. При этом в эпиграфе программируются как бы импровизационно возникающие созвучия близстоящих слов, столь характерные для последующего текста: мНе — иНога; каЖется — уЖе — Живу; жиВу — тВоем; даЛЬ-нем — сеЛе.

Начальные строки стиха создают эффект прямого и адекватного ответа "автору" письма, приведенного в эпиграфе (кажется — действительно). В них повторяются элементы эпиграфа, сохраняются "законы" звукового строения: Да — Действительно, уЖе — Живешь, сеЛе — бе-Лом; моЕМ — белОМ; где — наД — каждыМ — ДоМоМ — ДыМ, тру-Бы — столБом.

Фабула произведения достаточно традиционна — два любящих друг друга сердца, живущие в разных семейно-бытовых пространствах и остающиеся им верными. Направленность фабульной развертки — "а счастье было так возможно, так близко". При внешней ясности, выраженности чувств лирического героя стихотворение не только конструктивно, но и тематически развивается как попытка сдержать порыв, приглушить его, что только усиливает эффект возможного взрыва. Не исключено, что это своеобразный эстетический аналог ненецкой мужской ментальности. Во всяком случае подобные лирические признания в русской поэзии носят более открытый, эмоционально аффектированный характер.

Лирический сюжет выстроен через перебив повествовательных фрагментов вопросительно-побудительными конструкциями (9; 24; 33-37), а также сложноорганизованным лейтмотивом улицы — дороги (16-19; 38-39). Вопросительно-побудительные конструкции по слоговому объему меньше пове-

ствовательных. Это усиливает ощущение их эмоциональной и смысловой нагруженности на повествовательном фоне.

Многозначность лейтмотивных фрагментов создается за счет метафоризации предметного ряда (дорога в другой конец зимы) и сопряжения пространственных обозначений (улица — страна, улица — дорога — даль). Эта многозначность особенно ощутима на фоне развернутых повествовательных отрезков, заполненных точными предметными рядами (село, дом, дым, окна, сугробы, чайник, плита, крыльцо, улица, ладонь, олененок, рыба, губы, снежинки, иней, ресницы, ветер, плечи, тянт, сны, нарта, тынзян). Предметные ряды сопровождаются многочисленными эпитетами, большинство из которых не имеет переносного значения и поэтому не осложняет, а наоборот, подчеркнуто объективизирует, как бы успокаивает восприятие картины (плита белая; крыльцо заснеженное, скрипучее; улица немногочисленная, белая; рыба сушеная; иней пушистый; тянт пестрый, гагарий, сползающий; нарта отцовская).

Однако за этой подчеркнутостью, объективностью сознательно скрыта эмоциональная напряженность лирического героя. Она закрепляется последовательной постпозицией прилагательного по отношению к существительному. Ряд эпитетов имеет оттенок многозначности, осложненности (село белое, поленья звонкие, чайник пузатый, крыльцо незаслеженное, другое, улица холодная, дорога дальняя, олени добрые), но и они сохраняют материальные качества определяемого слова. Причем однажды как бы невзначай эпитеты рифмуются (заснеженное — незаслеженное), что прорывает видимую объективность и приоткрывает эмоционально-образную суть происходящего, его поэтическую перспективу. Зримость и достоверность изображения обостряется при передаче предметного ряда адресацией к аппарату человеческой чувствительности: слух (звонкие поленья, скрипучее крыльцо), осязание (холодная улица, снежинки на губах тают, иней прирастает к ресницам, ежишься на ветру, тянт плотнее натягиваешь на плечи). Чистота переживания образно поддерживается сплошным белым цветом предметно-природного ряда, лишь единожды нарушаемым (пестрый гагарий тянт).

Принципиальная для смысла стиха оппозиция-связка Я-Ты все время фиксируется, зримо поддерживается в читательском сознании через местоименные формы: ты, селе моем (1); для кого (9); там, возле другого крыльца (20); дочь моя (21); на губах твоих (25); к ресницам твоим (28); не мне (33); себе признайся (34); не меня ли ожидаешь (35); не мне ответь (36); а себе (37); твой сын, у крыльца твоего (41); и он (44); я еще не забыл (46). Очевидно, что их употребление нарастает к финалу стихотворения. Это выдает беспокойность лирического героя, которая дополнительно закрепляется уменьшением количества строк на одно предложение в повествовательных фрагментах от начала к концу произведения. Слоговой минимум в строке (2-3 слога) выделяет опорные слова текста (строки 9, 21, 33, 37, 38, 40, 43): для кого, дочь моя, не мне, о себе, улица, однажды. Если за композиционную границу принять 24 строку (она симметрично делит 47 строчный стих пополам, к тому же синтаксически выделена побудительным построением), то повествовательные предложения до нее будут объемом в 5, 3, 6, 4 строки, а после нее в 2, 2, 4, 3, 3, 2 строки.

Эффект замедленности, вечности, нескончаемости переживания в его светло-трагических обертонах акцентирован глагольными формами, которые в повествовательных фрагментах употреблены в настоящем неактуальном абстрактном времени (согласно А. В. Бондарко): живешь, топишь, ста-

вишь, выходишь, смотришь; кормит, тают, прирастает, ежишься. И только в финале время меняет характер, обнаруживая умозрительность событийного ряда: будет играть, впряжет, не забыл, как делать и как плести. Показательно, что лейтмотивные фрагменты вообще лишены глагольных форм. Состояние вечной соединенности-разделенности Я-Ты закреплено повторением мужского и женского начал в новом поколении (дочь моя — твой сын), их параллельной связи с олененком (олenenка-лакомку рыбой сушеной кормит — будет играть с олененком).

Переход стиха в финальную фазу фиксируется наличием самой длинной строки (39 — 13 слогов), опоясанной минимально короткими строками (по три слога), то есть максимальной амплитудой слогового колебания. В финале время вечности, повторяемости дробится (двоекратная анафора однажды-однажды). Этот действенный прорыв отнесен к возможностям нового поколения. Оно одолеет ту дорогу, которую лирический герой и его возлюбленная могут пройти лишь в своем сознании. Тема преемственности поколений, неотрывности переживаний лирического героя от действий выросших детей достаточно развернута (отцовская нарта — я не забыл, как делать нарты и плести тынзян) и своеобразно "завершает" переживание. Она приносит в него иллюзию какого-то разрешения ситуации, бытийно определившей жизнь двух любящих людей, но так и не соединивших свои судьбы в быту.

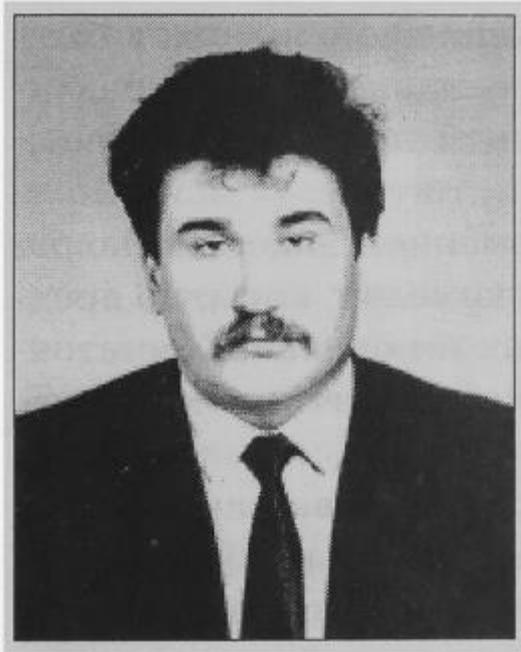
Это ключевое несовпадение быта и бытия как философская проблема стиха мотивирует обилие предметного наполнения произведения и стертость, свернутость, затемняемость эмоционально-духовных проявлений, драматизм их сопряжения. Отсутствие строфического деления, монтаж трех типов фрагментов усиливают образ сложности личностного сознания лирического героя — "современного ненца".

Напомним, "особенность чистой лирики именно в том, что предметная реакция героя недостаточно развита и не принципиальна, автор как бы соглашается с ее познавательной-этической стороной, не входя в ее принципиальное рассмотрение, оценку и обобщение, и формальное завершение совершается безболезненно легко" (9). Этот механизм лирического завершения обеспечивает свободу, гибкость, всеохватность индивидуального проявления поэта в стихе, его самореализацию. Но Ю. Вэлла в лирическую раму вплавляет развернутые эпические фрагменты. Эпичность создается за счет того, что соединение героев реально невозможно, а значит, оно отделяется абсолютной дистанцией от настоящего и будущего. Экзистенциально заданное желание для обоих превращается в общее предание, без слов понятное и хранимое. Тем самым и предметно, говоря словами переписки Гете и Шиллера, явление становится "абсолютно прошлым". Это предание неразруσιμο, вечно, опорно для личности в ее каждодневном бытии (10). Таким образом, Ю. Вэлла пользуется типичной этнопоэтикой (термин В. Н. Захарова) коренных народов Севера Западной Сибири.

Анализ стихотворения "Письмо" свидетельствует о виртуозном владении автором техникой международного свободного стиха, его музыкальной сопряженностью тем внутри текучей формы с большой словесной массой. Творя на русском языке, языке межнационального общения народов России, поэт обнаруживает глубинные возможности творческого взаимопроникновения русской и ненецкой культур в индивидуальном сознании.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айпин Е. Д. И уходит мой род // Народов малых не бывает. М.: Молодая гвардия, 1991.
2. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск: Ср.-Урал. кн. изд-во, 1982.
3. Эринтур. Вып. 1. Ханты-Мансийск, 1996. С. 112, 160. В "Избранном" Е. Айпина 1995 г. начало и финал рассказы иные. Но хронология изданий указывает на направленность авторской воли, за которую мы должны принять вариант альманаха как более поздний. Далее текст рассказа цитируется по альманаху "Эринтур".
4. См.: Айпин Е. Д. Клятвопреступник. Избранное. М.: Наш современник, 1995. С. 168-171, 429.
5. Вэлла Ю. К. Вести из стойбища. Свердловск: Ср.-Урал. кн. изд-во, 1991. С. 3, 5-6.
6. Лотман Ю. М. Русская поэзия 1800-1810-х годов // История русской поэзии: В 2-х т. Т. 1. Л.: Наука, 1968. С. 191.
7. Гаспаров М. Л. Очерки истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. С. 248-266.
8. Овчаренко О. А. Русский свободный стих. М.: Современник, 1984. С. 144-188.
9. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / фрагмент первой главы // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 18.
10. Указанные черты эпоса выделены М. М. Бахтиным / Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Худ. лит., 1986. С. 401-402.



**СЕРГЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ
КОМАРОВ —**
доцент кафедры русской литературы
филологического факультета,
кандидат филологических наук

УДК 882. 09.

**НОВАЯ РУССКАЯ КОМЕДИЯ
(ОПЫТ ОБОСНОВАНИЯ ПОНЯТИЯ)**

АННОТАЦИЯ. В статье обосновывается ввод понятия "новая русская комедия" в связи со сменой классической эпистемы современной, показывается системность носителей жанра на новой стадии его существования.

This article states the introduction of notion New Russian comedy (due to the change of classic episystem for modern one. The systematic existence of genre vehicles on the new stage is gemost rated.

Понятие "новая русская комедия" в научно-критической литературе отсутствует. Предлагая ввести его в оборот, мы руководствуемся рядом соображений. Во-первых, очевидно, что русская литература XX века развивает-