

Параскева Елена Владимировна

### **МОТИВ ДОМА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЁВА**

Статья посвящена исследованию специфики функционирования мотива дома на материале как самых ранних повестей "зنانьевского" периода творчества И. С. Шмелёва, так и более поздних, в которых проявились черты неореализма и воздействие импрессионистической практики ("Распад", "Человек из ресторана", "Стена", "Росстани" и др.). В статье прослеживаются особенности структурно-семантической нагрузки мотива дома и его динамика в системе мотивов произведений. Утверждается, что понятие "дом" осмысливается Шмелёвым феноменологически, что этот мотив получил в прозе писателя роль одной из смысловых и сюжетных доминант, которая выполняет структурно-моделирующую функцию и соотносится с героями-актантами.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2017/6-2/11.html](http://www.gramota.net/materials/2/2017/6-2/11.html)

Источник

### **Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 6(72): в 3-х ч. Ч. 2. С. 41-45. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2017/6-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2017/6-2/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [phil@gramota.net](mailto:phil@gramota.net)

3. **Ахмадиев Р.** Суть и суд жанра: монография. Уфа: Китап, 1997. 128 с.
4. **История башкирской литературы:** в 6-ти т. Уфа: Китап, 1996. Т. 6: Современная литература (1966-1994 гг.). 710 с.
5. **Кильмухаметов Т. А.** Драматургия и драматурги. Уфа: Башкирское кн. изд-во, 1986. 296 с.
6. **Кильмухаметов Т. А.** Поэтика башкирской драматургии. Уфа: Китап, 2008. 488 с.
7. **Сибгатов Ф. Ш.** Духовная литература башкирского народа. Уфа: Гилем, 2015. 152 с.

**THE STUDY OF HEROIC DRAMA GENRE BASED  
ON THE NOVEL BY FLORID BULYAKOV “SHAYMURATOV-GENERAL”**

**Nasyrova Aliya Akhatovna**  
*Bashkir State University, Ufa*  
*aliya2031@bk.ru*

The article is devoted to the analysis of heroic drama of the national writer of the Republic of Bashkortostan, playwright Florid Bulyakov “Shaymuratov-General”. The author emphasizes the special importance of the role of emotional experiences, anxiety of the protagonist, because they reveal the ethical and psychological basis of his heroism. The play is interesting because it is supplemented by events and facts from the historical past, as well as images and characters that represent the humanistic views that are drawn to our contemporaries.

*Key words and phrases:* heroic drama; historical play; patriotism; national Bashkir drama; spiritual endeavor; psychology of heroism; literary description; F. Bulyakov.

УДК 821.161.1119| XX в.

*Статья посвящена исследованию специфики функционирования мотива дома на материале как самых ранних повестей «знаньевского» периода творчества И. С. Шмелёва, так и более поздних, в которых проявились черты неореализма и воздействие импрессионистической практики («Распад», «Человек из ресторана», «Стена», «Росстани» и др.). В статье прослеживаются особенности структурно-семантической нагрузки мотива дома и его динамика в системе мотивов произведений. Утверждается, что понятие «дом» осмысливается Шмелёвым феноменологически, что этот мотив получил в прозе писателя роль одной из смысловых и сюжетных доминант, которая выполняет структурно-моделирующую функцию и соотносится с героями-актантами.*

*Ключевые слова и фразы:* И. Шмелёв; система мотивов; неореализм; мотив дома; нарратология.

**Параскева Елена Владимировна**

*Сургутский государственный педагогический университет*  
*afina-tiras@yandex.ru*

**МОТИВ ДОМА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. С. ШМЕЛЁВА**

Для И. С. Шмелёва, в полной мере осознававшего современные философско-эстетические поиски, важнейшей составляющей которых явился синтез – в частности, взаимопроникновение достижений реализма и модернизма, бытового и бытийственного, – естественным стало осознание вечных вопросов феноменологически. Категория «феномен» наиболее полно отражает отношение Шмелёва к понятию «дом». В этой связи дом для Шмелёва и в начале творчества, и в годы эмиграции вмещает в себя глубокое и многоаспектное понятие, в котором высокие значения национальной традиции и родового гнезда, памяти и преемственной связи с верой и наследием предков контаминированы с личными воспоминаниями о доме родителей и житейскими реалиями торгово-промышленного Замоскворечья, с представлениями, полученными писателем за годы чиновничьей службы.

В «Распаде» (1906) дом становится пространством, где эпоха глубинных исторических толчков периода первых русских революций затрагивает базовые элементы жизни. Поэтому в размышлениях о времени перемен писатель концентрируется в пространстве Дома-двора, который был гнездом для семьи заводчика Хмурова. Судьба всех героев вращается вокруг Дома, за пределы которого повествование, собственно, и не выходит, что соответствует и одной из важнейших установок новых людей эпохи капитала – желанию любой ценой утвердить себя в качестве новой константы русской жизни, а значит, утвердить и расширить мир своего Дома. Для погибающей семьи Захара Хмурова, история которой перекликается с судьбой родных самого писателя, их дом – закрытый и увядающий мир, наполненный старыми правилами, не вызывающий любви и сожаления у людей, живущих в нем. Это мир, который и отцу, и сыну хочется разрушить и переделать, отсюда и реализация в искажённом виде семантики дома, так как «в новой прозе художественный эффект достигается не в результате следования канонической норме, а вследствие её нарушения» [1, с. 13].

В повести нет ни одного подробного описания дома, но есть разрозненные воспоминания рассказчика о семейных, никому не интересных «редкостях» в шкафу, о крыльце «с разъехавшимися ступеньками» [4, с. 188], от которого гонят посетителей даже на Пасху. Такой Дом – не корень и защита для его обитателей, а манифестация

распада и дискретности жизни целого поколения, свидетельство всеобщей энтропии, охватившей Дом как символ патриархальных отношений. Духовные связи между членами семьи дяди Захара утеряны, и всё это, по замыслу писателя, не вследствие революционных толчков, а результат отказа от православного взгляда на жизнь.

Мысли о неизбежном уничтожении патриархального Дома и ложном направлении героев в поисках преобразующей жизни силы реализованы в трёх мотивных векторах, с которыми мотивная доминанта дома вступает в семантически продуктивные сочетания. Во-первых, мотив страха, отражающий психологическое состояние всех обитателей дома Хмуровых, и характерно, что страх не связан у Шмелёва с житейскими реалиями, а передаёт растерянность современника перед онтологическими вопросами. Во-вторых, сюжетный архетипический мотив, восходящий к истории блудного сына (дядя Захар, Алексей и Коленька), определяющий повествовательное движение и высокую конфликтность, основанную на истории духовных блужданий, столкновений отцов и детей, истинного или ложного возвращения в Дом Отца своего. Наконец, топос дома в повести формируется сочетанием мотивов окна, уединённого места и сада. Окно утрачивает традиционное значение точки перехода: с его помощью создаётся система порогов и границ и утверждается состояние отчуждения Хмуровых и от людей (так, окно – иллюзия защиты от страха перед миром), и от природы (оно не пускает мир природный в жизнь семейства, так как нет возможности объединить раздробленный семейный круг с гармоничной цикличностью природы). Подобная функция окна очевидна в кульминационном эпизоде – сцене похорон Алексея, когда бессмысленность революционного терроризма навсегда прячет героя за окном: «Его привезли в горбатом ящике... и со стеклом в головах. <...> ...он заперт в ящике <...> он глядит в стекло закрытыми глазами» [Там же, с. 201]. В целом ряде значимых эпизодов дом, окно и сад контаминируются с семантикой мотива уединённого места. Последний особенно важен для развития любовной линии, для значимых у Шмелёва ситуаций воспоминания или молитвы. Способность обособляться получает в повести положительный оценочный вектор: тот, кто стремится к уединению, склонен к духовным поискам, не принимает дисгармонии существующего миропорядка. Мотив сада получает в повести инверсионное решение: вместо рукотворной красоты как знака созидания и упорядоченного быта – «Четыре берёзы, с поломанными сучьями <...> Изрытые курами кучи сухой земли, ободранные кусты...» [Там же, с. 176], а традиционная семантика сада как места любовного уединения, мечты и красоты вступает в противоречие с историей взросления Коли, с печальной любовью Настеньки и Алексея. Попытка молодого поколения семьи раздвинуть границы своего замкнутого пространства приводит к разрушению Дома Хмуровых. Итогом падения становится совмещение пространства Дома и кладбища: «Здесь наш другой двор, постепенно переползающий сюда на вечный покой...» [Там же, с. 214]. Дом как знак ушедшей эпохи, дом, о котором некому сожалеть, – так Шмелёв в начале творчества видит закономерность процессов, связанных с распадом патриархальной среды. На смену прежнему статическому характеру приходит идея Дома зыбкого, изломанного распадом. Этот процесс связан для Шмелёва не с внешним давлением времени перемен, а с созданной внутри семьи порочной практикой, в основе которой страх, обрядовость, но не вера. В результате, сами Хмуровы – главные могильщики родного Дома и сада.

В знаменитой повести Шмелёва «Человек из ресторана» (1910) поиски блудного сына Скороходова и его детей осложнены тем, что важнейшая исходная точка, Дом, к которому заблудшему нужно вернуться, духовно возрастая, изначально отсутствует. Скороходовы всю жизнь пребывают в ситуации бездомья. Абсолютно своего, родного пространства нет: герои Шмелёва, находясь в состоянии блуждающей души, бездомны и в прямом социальном смысле, и, часто, в духовном. Утрата дома как «символа единства рода, образного воплощения неразрывной связи между предками и потомками» [7, с. 139] эксплицирует драматизм поисков маленького человека Шмелёва.

Дом представлен в нескольких «лицах» в повести. Прежде всего, это чужое место, но не родной очаг – вот основная ситуация, характеризующая домашний мир Скороходовых. Кульминацией отрицания дома, где они живут, становится страх, который испытывают члены семейства в убогом флигеле после самоубийства несчастного жильца – Кривого. Этот дом играет роль иллюзорной «раковины», в которой Скороходов надеется спрятаться от сложностей жизни, при том, что дом – чужой, и по нему ходят чужие люди, что сближает его семантику с постоянным двором, домом у дороги, что соответствует традиции изображения сомнений, поисков блудных детей в эпоху порубежья. Такой дом не способен защитить, это, по сути, отрицание дома, поэтому двери и пороги как традиционные точки проникновения возникают в пространстве флигеля как предчувствие конфликта, поворота в судьбах персонажей, а всё, что живущие здесь видят из окна, их унижает, свидетельствует о социальном дне, о психологическом кризисе. Так, знаком незащищённости и болезни становятся открытые форточки, но любимая Луша всё равно задыхается, матери не хватает воздуха, который она может получить лишь внутри семьи, от родных, но нет понимания между отцами и детьми, а одиночество Скороходова-отца, потерявшего всех родных, – в замёрзших окнах комнатки, где никто не празднует Рождество. Враждебность мира и неготовность обитателей этого дома к диалогу с жизнью возникают во всех эпизодах, где есть окно, становящееся точкой враждебного вмешательства и точкой излома героя, неспособного выдержать испытания и вернуться к истине. Так, Кривой живёт в комнате с окном на грязный задний двор и перед самоубийством стоит, упиравшись лбом в стекло, закрывающее от него желание жить; а разбитые Черепяхиных окна – знак его безумия и окончательного отделения от людей. Ещё одним символическим окном выступает в повести стекло от шкафа в кабинете директора училища, раздавленное Скороходовым. Отец, защищая сына, делает попытку прорваться к душе, к сочувствию, и маленький человек напоминает, что «я брат твой!», но тщетно, и ему остаётся только заплатит за раздавленное, но не поддавшееся стекло.

Во-вторых, есть Дом-мечта, и значит, в мире мечтаний, в которых удобно спрятаться, нет места живой жизни, философия которой привлекала Шмелёва в эти годы. Все мечты героев устремлены к обретению дома, но его понимание у членов семьи различно, и даже мечта становится пространством разделения. Для старшего поколения дом – это идиллическое пространство ограждения от внешнего мира, достатка и покоя, символами чего становятся тихая жизнь, сад и куры: «И садик бы развёл, берёзок бы насажал, и душистого горошку, и подсолнухов...» [5, с. 149]. Для младшего поколения дом – это либо выстраивание некоего нового мира, ломающего ценности прежней жизни (символично, однако, что Николай так и не выучился на инженера-строителя), либо утверждение себя во внешнем мире исключительно с Золотого тельца, но в обоих случаях, как и у родителей, речь идёт о выдуманном, миражном доме. Этот мираж разрушается постепенно: проиграны деньги на бирже, покинули отца дети, умирает любимая Луша, и герой в конце повести даже не мечтает о доме, так как нет родных душ, которые могли бы его наполнить. На смену Дому-мечте приходит «пустое место»: «И сколько потом ночей протомился я... <...> ...всю-то жизнь ждал – вот будет... вот устройсь... И дождался пустого места» [Там же, с. 228-229].

Дом-ресторан, где и прошла жизнь Скороходова, яркий, переполненный мишурой, – абсолютно враждебное пространство унижений и страха. Этот дом утратил функцию упорядоченного и защищённого мира, это пространство падения, о котором Скороходов говорит: «а у нас – ад» [Там же, с. 122]. Топос этого дома неустойчив как пространство игры и маскарада, поэтому он варьируется либо в предельно замкнутых «номерках» и узких «проходах», где человек сдавлен системой, переступающей и через заповеди Декалога, и через заветы Нагорной проповеди, либо это пространство будто без стен, отсюда и залы, где напоказ маски, но не лица, где обилие окон и зеркал, создающих только иллюзию света. Здесь пересекаются судьбы, как на открытом перекрёстке, поэтому искажается важнейшая задача дома: оградить, защитить, помнить. Художественный мир в «Человеке из ресторана» отличается особой сценичностью, камерностью, что определяется не только орнаментальностью, субъективно-лирическим принципом повествования, но репрезентирует жёсткие границы и социального, и духовного существования того, кто остался человеком без имени, «из ресторана». Скороходов-старший большую часть повествования не выходит за пределы закрытого пространства, что формирует его восприятие мира как явления, находящегося за пределом его возможностей, живущего вне или за горизонтом от героя. Так, оказавшись без работы, в тяжёлый и несправедливый день увольнения Скороходов едва ли не впервые в жизни гуляет по городу, но расширения и обретения нового пространства для человека из ресторана всё равно не происходит, а главной дефиницией состояния героя становятся чувства стыда и ненужности, так как для мира Скороходов – функция, а ей своего пространства не нужно. Только духовное возрастание и возвращение героя к православному восприятию кардинально меняет понимание локуса Дома: из единицы, рассматриваемой в системе бинарных оппозиций (правда-ложь, семья-одиночество, своё-чужое), из точки ограничения, сужения человеческой воли и свободы Дом становится пространством освобождения Духа, возвращения к жизни. Доказательство – появление в доме Скороходова младенца, внучки Юльки. Ребёнок получает светоносную божественную характеристику – «Вот у меня и стал свет в комнатке» [Там же, с. 231] – и возвращает жизнь в дом Скороходова.

Все эти дома формируют в повести сложный синтез, ядром которого является семантика «онтологического бездомья, в которое ввергает себя человек, отказавшись от Бога и пытаясь строить мир на иных основаниях» [3, с. 133], семантика скитальчества, что соответствует и архетипу возвращения, и представляет собой редукцию евангельской притчи о блудном сыне. Парадоксальное сцепление дома и бездомья приводит к необходимости пройти трудный путь испытаний и искушений. Блудный сын Яков Скороходов возвращается, но у его возвращения два вектора. Во-первых, в финале повести он вновь принят в ущербное пространство лже-Дома, в ресторан с круговым бессмысленным движением посетителей, находящихся без света, но в окружении зеркал. Однако именно это фабульное решение оттеняет глубину второго, истинного обретения Дома, к которому теперь устремлены духовные помыслы героя, чтобы в итоге развенчать лже-патриархальную систему его прежних мечтаний. Чудесное спасение сына Колюшки манифестирует важнейшую мысль христианской антропологии: у веры, милосердия и любви к ближнему нет объяснения, всё это даётся не за что-то, а есть состояние возрастающего человеческого духа. Именно так происходит переворот в душе героя, его истинное возвращение в Дом Отца моего.

В повести «Стена» (1913), появившейся в период наибольшего воздействия на поэтику Шмелёва импрессионистической практики, состояние кризиса, а не событие создаёт художественную канву. Система мотивов в повести направлена на изображение этой разобщающей черты между людьми, разрушения человеческого и национального бытия, отрезанного от гармонического и природного. Именно дом стал отражением этого противоборства и центром выражающей его мотивной системы, которую возможно схематично представить как систему координат, где на одной линии имплицитно сходятся библейские сюжеты о грехе и гордыне человеческой (строительство Вавилонской башни и история Содома и Гоморры), а на другой с помощью мотивов реализуются орнаментальные признаки характерности и поэтичности, «удваивание» мира в поиске соответствий между предметным и внутренним состоянием человека, внешним и внутренним в космосе и в человеке. Последнее положение вообще актуализируется при описании мотивов в повестях и рассказах Шмелёва 1910-х гг. – наиболее ярко, на наш взгляд, в таких как «Волчий пережат», «Поденка», «В усадьбе», «Пугливая тишина», – так как в них функционируют преимущественно те мотивы, которые призваны либо синтезировать миры его персонажей с природно-космическим началом, либо обнажать несостоятельность современника перед живой жизнью. Именно эта задача приводит и в «Стене» к возникновению двойственной

семантики дома-сада, как будто в повести функционируют две усадьбы. Дом в повести – это и прощание с уходящей стариной помещичьих усадеб, но и позорная память о барстве диком, «незадачливое какое место» [6, с. 148], где даже камень утрачивает архетипическую статику. Дом – проклятое место возник как наказание за накопленные грехи многих поколений хозяев и рабов. Так, один из бывших хозяев Тавруевки строит на крови своих крестьян огромную оранжерею, чтобы гулять по ней с возлюбленной-итальянкой. Возникает мотив сада-оранжереи, но сада не как естественного продолжения возделанного и гармоничного пространства дома, а как закрытого, чуждого, насильственно созданного, а потому абсолютно не защищённого от реалий жизни пространства, и потому те, кто находится в оранжерейном мире, не способны укорениться и дать продолжение рода, живут в страхе и умирают от страха перед жизнью. Удивительны экзотические растения в этом саду, но чужие они в Тавруевке. Собственно, сама история создания оранжереи и судьба прекрасной итальянки являются подтверждением этой новой, неестественной природы дома и сада, а значит, и их нежизнеспособности. Невиданная оранжерея-сад должна была продемонстрировать силу человека-строителя новой Вавилонской башни, но в итоге – гибнут в этом райском саду, созданном насилием над рабами и волей хозяина, и невинный младенец, и мать. Человеческий райский сад оказывается бессмысленным и трагическим заблуждением, окончательно разобщающим стеной и крестьян, и хозяев.

Искусственному саду противостоит свободная, дикая и обречённая на уничтожение красота сада уже заброшенной усадьбы. В данном случае семантика сада смыкается с традиционным представлением о живой естественной красоте, побеждающей смерть и противостоящей условностям цивилизации. Таким образом, в «Стене» сад как окультуренное пространство потерян, так как утратил себя в следовании за ложными целями человек-созидатель. Носителем красоты и гармонии становится максимально отделённый от человека природный континуум. В этом отклонении от столь значимой для мотива сада связи с мифологемой дома содержится трагическое противоречие, проявляющееся в том, что сад теряет знаковую доминанту рукотворной красоты и труда, а получает вместо этого в контексте повествования семантическую двуплановость: помимо природной красоты и силы, сад – пространство насилия (пьяная драка), смерти (нападение собаки, неизбежная вырубка), потери связи с родом и создающим трудом (на страже сада и дома – негодяй, развратник и бездельник Пистон, провоцирующий постоянное воровство).

Дом, утративший признаки родового центра, покоя и благополучия, теперь стоит «пустой и скучный», «с чёрными рядами окон» и «пятнами сырости» [Там же, с. 100]. Его пространство приближено к семантике никому не нужного, опустошённого места, и это угасание пустоты эксплицируется в мотиве окна (балкона), утрачивающем традиционную семантику рубежа, так как окна в доме либо раскрыты настежь, либо разбиты.

Смерть в доме без окон побеждает жизнь. Симптоматично, что дом становится свидетелем смерти младенца, и не похороненный младенец стирает границы между миром живых и смертью, свидетелем насилия над женщиной, пьяного позора развлекающихся господ либо унылого рабского труда тех, кто пришёл его разрушить. Чувство неизбежного угасания-умирания при нарастающей греховности сопровождает героев в пространстве усадьбы, поэтому люди не только грабят чужой дом, но сад и дом предстают в апокалиптическом свете: «...ударил гром. Вспыхнул весь сад ярче дня и вышел из тьмы не в живом свете солнца, а в холодном огне и громе. ...мёртвые деревья, ямы и кучи – всё искореженное и изрытое. И высокий чёрный человек, всматривающийся из темноты к освещённому балкону» [Там же, с. 181]. Согласимся с тем, что «такая этическая категория как “грех” имеет для русского национального самосознания чрезвычайное значение, являясь одним из архетипических понятий» [2, с. 95]. В позорное прощание барина со своим домом и старой жизнью втянуты все, и разрушение своего дома как разрушение вертикали земное-небесное, где дом – это центр мироздания, есть основная дефиниция происходящего в Тавруевке. В свете такого мировидения проданный на кирпичи дом обнажает жестокий кризис личности, утратившей связь с миром, и представляет одну из самых мрачных картин современности в дореволюционном творчестве Шмелёва.

Противоположное наполнение получает мотив Дома в знаменитых «Росстанях» (1913), где и доходным домам, ставшим гордостью капиталистов Лаврухиных, и их счастливому семейному дому в шумной Москве противостоит дом в Ключевой, куда возвращается в старости на покой разбогатевший Данила Лаврухин. В «Росстанях» дом в тихой и несуетливой Ключевой живёт и умирает с хозяином, но возрождается вновь и вновь, и непобедима живая жизнь в повести, потому что бесконечен и постоянен круг жизни-смерти, примиряющей всех: «...новые дворы встали, повыгорели и повыверли старье» [6, с. 9]; «было всё хорошо теперь, а будет... и будет тоже всё хорошо. Слава тебе, Господи... слава твоему солнышку!..» [Там же, с. 11]; «...забылось как-то, что Данила Степаныч стал крепко богатым... а Семён Морозов всё тот же <...> ...и оба идут к одному, равные и покойные...» [Там же, с. 13]. Последний Дом умирающего Лаврухина – это чаша, которую герой стремится наполнить жизнью, и сад, который он стремится успеть вырастить. Поэтому в этом вновь обрётённом родном доме Лаврухин ищет и вспоминает родных, хочет быть защитником для сироты Ванюшки; дом становится главным даром людям уже после смерти богача, и именно он наполняет героя пониманием сопричастности и своего места на земле. Но семантика этого дома парадоксально вступает в сочетание с мотивом дороги, ведь росстани – перекрёсток дорог. Так, сам Лаврухин постоянно ходит и ездит, он ждёт, когда на дороге появится автомобиль детей и внуков, готовится к неизбежному переходу, и по этой же дороге несут его к погосту. Возникает взаимодействие противоположных топосов дома и дороги как свидетельство ускорившегося движения жизни. Мир нового века, окружающий Ключевую, динамичен, в системе жизни начались тектонические сдвиги, и человек стоит перед лицом неясного стихийного движения, в котором светлый мир старой деревни выглядит уходящим. Так в гармонии «Росстаней» появляются тени, пророческие о наступающем

кризисе, о будущем расколе в русском мире: то вспомнятся героям-старикам суэта и беды и прошлых лет, и нынешняя неустроенность детей, то украдут деньги в доме умершего.

Таким образом, дом остаётся необычайно востребованной категорией в поэтике Шмелёва, который представляет мир своих героев как мир их домов. Стратификация мотивов в дореволюционном творчестве писателя позволяет видеть их моделирующую функцию и высокую роль в авторском дискурсе, в реализации нарративной составляющей художественного текста. Мотив дома получает одно из доминирующих значений при создании художественного пространства персонажей, в динамике повествовательного движения, формируя направление семантического притяжения или отторжения для большинства мотивов, организующих сюжетную и мотивную систему повестей и рассказов этих лет.

*Список источников*

1. **Бальбуров Э. А.** Мотив и канон // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: сюжет и мотив в контексте традиции. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. Вып. 2. С. 6-20.
2. **Климова М. Н.** Миф о великом грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / под ред. В. И. Тюпы. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. Вып. 1. С. 86-97.
3. **Проскурина Е. Н.** Мотив бездомья в произведениях А. Платонова 20-30-х годов // Вечные сюжеты русской литературы: («блудный сын» и другие) / под ред. Е. К. Ромодановской, В. И. Тюпы. Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. С. 132-140.
4. **Шмелев И. С.** Собрание сочинений: в 12-ти т. М.: Сибирская Благозвонница, 2008. Т. I. 1895-1910. 509 с.
5. **Шмелев И. С.** Собрание сочинений: в 12-ти т. М.: Сибирская Благозвонница, 2008. Т. II. 1910-1912. 637 с.
6. **Шмелев И. С.** Собрание сочинений: в 12-ти т. М.: Сибирская Благозвонница, 2008. Т. III. 1913. 638 с.
7. **Энциклопедия символов, знаков, эмблем** / сост. К. Королев. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. 608 с.

**THE MOTIVE OF HOME IN I. S. SHMELYOV'S PRE-REVOLUTIONARY CREATIVE WORKS**

**Paraskeva Elena Vladimirovna**  
Surgut State Pedagogical University  
afina-tiras@yandex.ru

The article is devoted to the research of the specificity of functioning of the motive of home by the material of both the early novels of the “znaniye” period of I. S. Shmelyov’s creativity and later works, where the features of neorealism and the impact of impressionistic practices (“Collapse”, “The Man from the Restaurant”, “The Wall”, “Rosstani” and others) can be seen. The peculiarities of structural-semantic load of the motive of home and its dynamics in the system of motives of these works are presented in the research. It is ascertained that the notion “home” is comprehended by Shmelyov phenomenologically, and the motive received in the writer’s prose the role of one of semantic and plot dominating ideas. This role performs the structural modeling function and corresponds with the characters-actants.

*Key words and phrases:* I. Shmelyov; system of motives; neorealism; motive of home; narratology.

УДК 821.161.1

*В статье затрагивается вопрос об особенностях жизнетворчества М. И. Цветаевой: способности поэта слушать и вслушиваться, триединствах, воплощенных в жизнетворчестве через образы поэтического сознания, положении уникального «я» поэта – над-мирности, умении отвечать на события, факты, встречи, открытия, о сложной взаимосвязи слова, звука и смысла. Попытка постижения ее сложного художественного мира приоткрывает читателю и исследователю духовный облик поэта, величие которого – в сопряженности с божественным началом.*

*Ключевые слова и фразы:* М. Цветаева; жизнетворчество; над-мирность; триединства; «миро-слушанье»; слово; оппозиции.

**Радь Эльза Анисовна**, д. филол. н., доцент  
Башкирский государственный университет (филиал) в г. Стерлитамаке  
Elza\_rad@mail.ru

**«ВЕРНО УСЛЫШАТЬ – ВОТ МОЯ ЗАБОТА»:  
ТРИЕДИНСТВА В ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ**

*Опубликовано за счет внутривузовского гранта СФ БашГУ (проект В17-61).*

М. И. Цветаева – самый яркий и искренний поэт XX в., искренний в своей открытости, откровенности, интимности, совестливости, исповедальности. А. А. Саакянц отмечает: «Цветаева... была по натуре абсолютно,