

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.12.68>

Куликова Дарья Леонидовна

**Литературная кинематографичность в романе "Пищеблок" Алексея Иванова**

Цель исследования - определить особенности использования кинематографических техник в романе А. В. Иванова "Пищеблок". В статье исследовано привлечение образов и мотивов ужасов, развитых в кинематографе и переосмысленных Ивановым, описаны техники кино: монтаж, смена повествовательных планов, цветовая образность. Научная новизна заключается в описании жанровой природы "Пищеблока" как киноромана, то есть литературного произведения, ориентированного на интермедиальное восприятие. В результате доказано, что А. В. Иванов обращается к кинематографу как мотивному субстрату ужасов, что позволяет на фоне традиции кино сформировать свою модель вампирского мира.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2020/12/68.html](http://www.gramota.net/materials/2/2020/12/68.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 12. С. 340-344. 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/2/2020/12/](http://www.gramota.net/materials/2/2020/12/)

**© 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)

<https://doi.org/10.30853/filmnauki.2020.12.68>

Дата поступления рукописи: 13.11.2020

**Цель исследования** – определить особенности использования кинематографических техник в романе А. В. Иванова «Пищеблок». В статье исследовано привлечение образов и мотивов ужасов, развитых в кинематографе и переосмысленных Ивановым, описаны техники кино: монтаж, смена повествовательных планов, цветовая образность. **Научная новизна** заключается в описании жанровой природы «Пищеблока» как киноромана, то есть литературного произведения, ориентированного на интермедиальное восприятие. **В результате** доказано, что А. В. Иванов обращается к кинематографу как мотивному субстрату ужасов, что позволяет на фоне традиции кино сформировать свою модель вампирского мира.

**Ключевые слова и фразы:** А. В. Иванов; хоррор; интермедиальность; кинороман; мир вампиров.

**Куликова Дарья Леонидовна**

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
dasha0kulikova@yandex.com

## Литературная кинематографичность в романе «Пищеблок» Алексея Иванова

### Введение

**Актуальность** исследования обусловлена повышенным интересом к образцам беллетристики как срединного поля литературного процесса, в частности к литературе ужасов. Творчество А. В. Иванова, популярного современного русского писателя, привлекает внимание исследователей и критиков разнообразием жанровых экспериментов. Интерес к кинематографической стороне прозы писателя подогревается также появлением экранизаций его произведений, в связи с чем исследователи говорят об «интермедиальном» прочтении его текстов [11, с. 30].

Чтобы достичь цели исследования, необходимо выполнить следующие **задачи**: выявить, какие именно техники используются автором; определить круг мотивов, которые заимствуются из кинематографа; дать им интерпретацию.

В ходе работы над статьей были использованы сравнительно-сопоставительный и структурно-описательный **методы исследования**.

**Теоретической базой** исследования послужили работы И. А. Мартыановой, Т. Н. Марковой, Т. Г. Волошиной и других, посвященные литературной кинематографичности.

**Практическая значимость:** материалы статьи в дальнейшем могут быть использованы в процессе преподавания гуманитарных дисциплин, в частности истории и теории литературы, спецкурсов и спецсеминаров по теоретическому и историческому изучению современного литературного процесса. Полученные результаты могут быть использованы как учебно-методические материалы в учебниках и пособиях по теории интермедиальности, современной культуры, киноведения и литературы.

### Киножанры в литературе

Кинороман – жанр, который существует одновременно в кинематографе и литературоведении, в последнем случае под ним понимается произведение, написанное по законам киносценария, но не обязательно предназначенное для киноадаптации. Зачастую под этим термином понимается кинороман 20-30-х гг. XX в., который буквально принимал функции романного повествования с экрана для широких масс, однако современный кинороман претерпел изменения. В настоящей статье роман А. В. Иванова «Пищеблок» будет рассмотрен с точки зрения этого жанра.

Практический смысл настоящего исследования заключается в возможности применения интермедиального подхода для описания произведений ужасов как литературы, находящейся на стыке кино и литературы, создания компендиума мотивов, заимствуемых в литературе из кино.

«Литературная кинематографичность остаётся одной из доминант русского текста во многом потому, что для него актуальна кинометафора жизни» [1, с. 11]. Т. Н. Маркова оценивает эту особенность современной беллетристики как влияние киноиндустрии на книжный бизнес, который провоцирует появление литературных текстов, изначально ориентированных на перевод в экранную версию, где «динамичное чередование сцен» удерживает внимание зрителя [5, с. 133]. Отчасти в этом можно заподозрить и Иванова, большая часть книг которого была с большим или меньшим успехом экранизирована. Однако анализ приемов кинематографа в «Пищеблоке» наводит на мысли о значительной игре с киноконтекстами, выполняющими не только развлекательную, но и смыслообразующую функцию.

Феномену литературной кинематографичности посвящены работы И. А. Мартыановой, которая в качестве определения этого феномена заявляет «характеристику текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [7, с. 9]. Т. Г. Можяева описывает композиционные и языковые особенности кинематографического текста: «Кинематографическая проза – повествование с четко фиксированным и известным

читателю носителем точки зрения» [9, с. 19]. Некоторые из положений Можяевой вызывают сомнения (в частности, постулат «отсутствия мотивировок сюжета» и самоустранения автора-повествователя) и не находят подтверждения в изученном нами материале, однако ее мысль об организации повествования с подвижной точкой зрения и смешением временных потоков заслуживает внимания.

Т. Г. Волошина развивает идеи Мартяновой и Можяевой и поясняет, что на лексическом уровне кинематографичность выражается в том, что используется «конкретно-предметная лексика – существительные, обозначающие части тела человека» [2, с. 30], «лексика, придающая повествованию сенсорный характер (лексика, обозначающая чувственное восприятие, тропы)» [Там же].

Мартянова отмечает, что киносценарий как адаптация литературного текста для экранной версии должен соответствовать ей: «Объективными требованиями, диктуемыми моделью киносценария, являются изменение объема текста-первоисточника, усиление в нем динамического и риторического начала, модификация его дейктической системы, трансформация композиции приемами литературного монтажа» [8, с. 117]. С нашей точки зрения, уже в литературном произведении Иванов стремился следовать законам киносценария, этим объясняется и предельная визуальная конкретность образов, и небольшой объем текста, и усиление динамики, и особенности композиции. Все эти черты будут рассмотрены нами ниже.

Можно говорить о том, что кино не просто заимствует жанры, традиционные для других искусств, но и само выступает донором жанровых форм, в частности, для литературы. Диалогия Иванова «Тобол» названа романом-пеплумом, пеплум – жанр, специфичный для кино, посвященного историческим, античным или библейским сюжетам, снятого с большим количеством общих планов и массовых сцен. Точно так роман «Пищеблок» оказывается кинороманом, но на этот раз в жанре подросткового «ужастика». Для следования законам этого кинематографического жанра писатель обращается не только к приемам, характерным для кинематографической прозы, но и к клише жанра, к особому образному языку хоррора.

Роман Иванова может расцениваться как произведение, содержащее элементы хоррора: об этом говорит и система образов, и структура произведения. Однако разговор о хорроре в современной литературе неизбежно требует ремарки, касающейся отношений между кино ужасов и соответствующей книжной «промышленностью»: XX век породил массовое кино ужасов, которое и дало толчок формированию рынка поп-хоррора. Одним из поводов обращения к кинематографическим техникам может быть стремление обеспечить коммерческий успех и книги, и ее будущей экранизации, однако «кинематографичность... относительна, она не является залогом успеха его экранизации» [6, с. 140]. На наш взгляд, литературная кинематографичность в первую очередь рождает особый эстетический эффект.

### **Вампир как персонаж кино и литературы ужасов**

Согласно концепции Ноэля Кэрролла [12, р. 140], обязательным компонентом хоррора является наличие «монстра» или монструозного существа. Основой повествования у Иванова оказывается сюжет «вампирической эпидемии», охватившей пионерский лагерь летом 1980 года. Образ вампира, упыря, или «пиявца», как поименовано это существо в романе, возникает не случайно. Несмотря на наличие прецедентных «вампирических» текстов русской литературы, таких как знаменитый «Вурдалак» А. С. Пушкина или «Упырь» А. К. Толстого, наиболее полное развитие образ обрел именно в кинематографе начала XX в. Кино как массовое искусство сформировало и закрепило в общественном сознании образ, который переживает повторные ретрансляции до настоящего времени в игровом или ином ключе. Граф Дракула был обязан своей популярностью одноименному роману Брэма Стокера (1897), хоть и не все киноверсии этого персонажа были связаны с литературным источником. Известно более десятка фильмов о графе Дракуле, однако наиболее важен с точки зрения интермедийных взаимодействий фильм Тода Броунинга 1931 г. «Дракула» с Белой Лугоши, в котором был сформирован образ вампира, впоследствии растиражированный массовой культурой. С аллюзиями на Стокера или без оных вампир стал образом-маркером фильма ужасов, и обращение Иванова именно к этому персонажу наводит на мысль о формировании в романе «Пищеблок» особого рода вампирической вселенной, подобной тем, что создавались в кинематографе.

Вампир у Иванова внешне не напоминает Носферату – ни бледности, ни определенного наряда, ни длинных ногтей. Образ Дракулы в кино XX века сексуализируется, особенно в киноверсиях Тода Броунинга, Френсиса Форда Копполы (Дракула Брэма Стокера, 1992), Стивена Соммерса (Ван Хельсинг, 2004). Иванов не использует этот мотив сексуальной привлекательности вампира, однако внешность персонажа, в конечном итоге оказавшегося Черным Стратилатом, маркируется героями как обаятельная. Так думает про него при первом знакомстве подросток Валерка Лагунов: «Вроде, добрый. Серые волосы коротким ёжиком, короткая белая щетина бороды и усов, резкие морщины. Костлявый, немного сутулится, но крепкий. <...> Голос у него был густой и красивый» [3, с. 48]. Разумеется, отдельного описания заслуживает у Иванова взгляд вампира: «Печальные глаза Серпа Иваныча словно бы видели всё на свете. В них таилась бездна, будто он, Валерка, смотрел в телескоп, проваливаясь в высокую пропасть ночного неба, только в той пропасти не было мерцающих звёзд – один лишь чёрный дым. Наверное, дым Гражданской войны» [Там же, с. 50].

Иванов конструирует свой механизм работы вампиризма: «темный стратилат», князь вампиров, кусает людей, делает их вампирами, или «пиявцами», они, в свою очередь, пьют кровь следующих членов пищевой цепи – «тушек». «Пиявцы» выступают как промежуточные звенья между кровью жертв и стратилатом, они осознают свою вампирскую природу даже днем, но впереди каждого ждет неминуемая гибель: в «свою луну» стратилат выпивает своего пиявца, и тот уже более не нужен ему, «как пустая бутылка». В вампирском

клише есть инновация: вампир погибает от голода, если не может напиться крови в «свою луну» – ночь, в которую был обращен. Иванов упоминает вполне традиционные способы борьбы с вампиром: сжигание живьем, осиновый кол в сердце, смерть от святой воды. Отметим, что эти штампы были рождены в лоне западноевропейской культуры (основанной на католичестве или, напротив, на протестантстве), в которой появление сюжета о борьбе с вампиром было закономерным. Неслучайно, что вампиризм, тесно связанный с комплексом религиозных представлений, у Иванова накладывается на идеологическую основу, формировавшую интеллектуальную реальность советского режима. Как и положено жанру ужасов, в упрощенно-условной форме глобальные противоречия эпохи выражаются в столкновении конкретных героев.

### Кинематографические приемы в «Пищеблоке»

Кинороман конструируется за счет использования кинематографических техник, и обращение к ним нельзя не отметить у Иванова. К ним следует отнести технику монтажа, смены повествовательных планов, «зримости» на уровне деталей, создающих эффект «кадра» из текста. Динамика повествования во многом достигается за счет частой смены повествовательных планов: в качестве субъектов точек зрения выступают молодой человек, студент-практикант на должности водителя, Игорь, и мальчик-подросток Валерка. Разница в их восприятии создает объемную полностальгическую картину жизни пионерского лагеря в 1980 г. Содержательный анализ частей и глав романа даёт ясную картину авторской стратегии. Первая часть, «След вампира», как и последующие, состоит из 12 глав. В первых двух главах фокальным персонажем выступает Игорь Корзухин: он впервые направляется в пионерлагерь «Буревестник», где ему предстоит проходить педагогическую практику. 3-я и 4-я главы изменяют повествовательную перспективу за счет перехода точки зрения ко второму фокальному персонажу, пионеру Валерке Лагунову. Внутренняя фокализация, передача одному герою полномочий «даёт ему больше экранного времени» – в данном случае эта кинометафора помогает пояснить смысл этого приема в тексте. Внутренняя фокализация не только открывает доступ к зрительным ощущениям героя – в кино мы бы получали информацию только через этот канал, но в литературе мы еще и сталкиваемся с разной речевой природой двух миров, к которым принадлежат персонажи, – мира детей и мира взрослых. Дети так активно говорят присловьями, словно автор намеренно вставил в вампирскую историю сборник детского фольклора. Мир детей подчиняется бытовой магии и иррациональным законам, прописанным в фольклоре; именно в этом мире допустима сама мысль о существовании вампиров, именно взгляд ребенка готов увидеть сверхъестественное наяву. Мир взрослых в большей степени подчинен формальности и не сразу признает ирреальное.

По мысли Д. Комма, «фильм ужасов – не то, что показывается, а то, как показывается» [4, с. 9]. Это наводит на мысли о значимости «технологии страха», которая выражается в особой организации кинематографического и литературного текста ужасика. В первой части книги планы парно чередуются, смешение происходит в 12-й главе, которая завершается интригующим эпизодом первого столкновения со сверхъестественным (Валерка наблюдает, как его сосед по палате кусает другого мальчика). Композиционно финал первой части отмечает первый этап складывания сюжета хоррора: столкновение с пугающим, не вписывающимся в материалистические представления о мире. Далее следует «склейка»: следующая часть романа «отвлекается» от вампирской темы и, оставаясь на точке Валерки, развивает сюжет взаимоотношений между подростками в лагере. В этой части парное чередование глав с разными повествовательными перспективами не выдерживается: в общей сложности повествование переходит на сторону мальчика в восьми главах из двенадцати. И снова в двенадцатой главе звучит финальный аккорд части: осознание, что вампиров в лагере много. В третьей части Игорь и Валерка равномерно «делят» текст между собой, и план переходит от одного к другому в каждой новой главе. Эта частая смена перспектив ускоряет развитие сюжета, который было начал вязнуть в описании пионерских будней. В четвертой части герои часто делят между собой «кадр», в связи с чем внутренняя фокализация комбинируется с нулевой. Аналогичная ситуация наблюдается в последней, пятой, части.

Монтажные «склейки», которые наиболее заметны на стыке глав романа, однозначно можно считать литературным «клиффхэнгером». «Клиффхэнгер – один из ключевых приемов для создания саспенса». Клиффхэнгер (букв. «висящий над скалой») – сюжетный прием, основанный на завершении повествовательного фрагмента ситуацией, представляющейся неразрешимой при заданных условиях. Термин применялся в киноведении и обозначал «любой финал эпизода, в котором персонаж оказывается в затруднительном положении до выхода в свет следующего эпизода» [10, с. 287]. Примером клиффхэнгера у Иванова можно считать финал 8-й главы «Орлята учатся стучать»: план Валерки и Игоря висит на волоске, пищеблок, который должен был стать ловушкой для стратилата, заперт, ключ во время драки Гельбич выбросил, а Валерка без очков не может его найти. Герой в конце главы оставлен беспомощным перед врагом, зритель испытывает волнение и нетерпение узнать, каким образом эта проблема будет разрешена. Именно это состояние тревоги, интенсивные эмоции, которые испытывает зритель или читатель, характеризуют жанр «триллер», в первую очередь ассоциируемый с кинематографом. Однако Иванов как автор литературы, претендующей на развлекательность, использует киноприемы указанного жанра.

Кинопоэтика предполагает усиление визуальной изобразительности, передачу информации через фиксацию зрительных образов. Эти образы в литературе можно уподобить крупным и общим планам, созданным средствами естественного языка. Обратимся к эпизоду, изложенному в прологе к роману. В нём автор повествует об обычной ночи в пионерском лагере, когда вожатый перед сном напугал мальчишек историей про гипсовую горнистку, которая оживает и охотится на своих обидчиков. Фильмы и романы ужасов предполагают,

что на этапе экспозиции произойдет первое поверхностное знакомство с непознанным, мистическим и опасным. Такое знакомство у Иванова действительно происходит, именно ему посвящено выстраивание «общего плана», в который входит существо, задуманное как пугающее: «По аллее шла девочка примерно того же возраста, что и мальчик, который укрывался за акацией. При каждом движении эта девочка странно подрагивала всем телом, будто в ней что-то ломалось. Белая блузка. Белая юбка. Белый пионерский галстук. Белые руки и ноги, белое безглазое лицо, белые каменные косы. Это была гипсовая горнистка. Она казалась роботом, но роботов включало электричество, а горнистку оживила тьма. Горнистка искала тех, кто убил её барабанщика. Искала, чтобы тоже убить» [3, с. 8]. Единственными маркерами цвета в данном фрагменте были слова «тьма» и «белый», что позволяет сделать предположение о том, что читатель должен представить этот «кадр» черно-белым. Примечательно, что существо, которое появилось в прологе, не станет истинным источником опасности в романе, этот визуальный образ может отсылать к вампирской эстетике лишь косвенно (белизна гипса и представление о бледности вампиров, боящихся солнечного света, которое Иванов игнорирует). Образ ожившей гипсовой горнистки – ловушка, которая должна положить начало созданию загадочной атмосферы и тревожного ожидания, характерного для саспенса. Эффект только будет усилен за тот счет, что опасность будет исходить вовсе не от указанного существа, ожидание читателя будет разрушено, и это поспособствует выстраиванию занимательного сюжета.

Еще одним клише является эротический подтекст питья крови, который у Иванова появляется, но в целомудренных пределах подростковой повести: «В одной такой тени, как в чёрной коробке, укрывалась скамейка, и Валерка замер в листе, потому что на скамейке сидели пацан и девчонка. Похоже, они целовались. <...> Трудно было что-либо различить во мраке, пока слабый отсвет звёзд не очертил запрокинутое лицо девчонки и линию плеч пацана. Эти двое вовсе не целовались. Девчонка безвольно полулежала на скамейке, навалившись на спинку и вытянув ноги, а пацан как-то хищно сгорбился, прижимая к своим губам девчонкою руку. Валерка услышал отвратительное чмокание – такое же, как в том сне, когда Лёва пил кровь у Славика Мухина» [Там же, с. 145]. Другой пример изображения акта вампиризма через взгляд всевидящего ока камеры происходит на людной веранде дачи Серпа Ивановича, когда не видит «никто»: «Никто из телезрителей на веранде не видел, как с последнего места Серп Иваныч наклонился к девушке-вожатой, что сидела впереди, и, похоже, что-то ласково зашептал ей на ушко. Лицо девушки исказил испуг, потом его сменило недоумение, и, наконец, девушка, зажмурившись, тихо улыбнулась» [Там же, с. 79]. «Никто» – это всевидящий взгляд автора, который позволяет читателю взглянуть на нечто пугающее, что должно заставить нас испытать тревогу при мысли о масштабах вампирской эпидемии; «никто» – это всевидящее око камеры, которое покажет зрителю акт питья крови вампиром. «Неприметность» зла для героев у Иванова в какой-то момент превращается в привычность зла, и это позволяет говорить о том, что Иванов обращается к кинохоррору как мотивному субстрату не только для создания развлекательного произведения, но и чтобы использовать монстров-вампиров как метафору зла – и нравственного, и социального, и политического.

### Заключение

В результате мы можем сформулировать *выводы* произведенного исследования. Нами были продемонстрированы следующие доказательства кинематографичности романа А. В. Иванова «Пищеблок». Во-первых, доказано использование языковых приемов литературной кинематографичности, направленных на создание конкретно-визуального образа, а также особого рода организации повествования и комбинирование точек зрения. Во-вторых, рассмотрено привлечение мотивов и образов, характерных в первую очередь для киноужастиков (вампиры с особенностями их внешнего облика, жилья, манерой поведения). В-третьих, можно так интерпретировать обращение к кинотексту в романе: Иванов обращается к традиции изображения вампиров, сложившейся в популярном искусстве, чтобы за счет этого творческого эксперимента выйти на уровень нравственного обобщения. В *перспективах дальнейшего исследования* – изучение других работ А. В. Иванова через призму интермедальности, рассмотрение литературной кинематографичности в триллерах Иванова и выявление других киножанров, к которым мог обращаться автор. Изучение триллера и хоррора как жанров кино в их влиянии на литературные тексты в будущем сможет открыть закономерности этого явления. Кроме того, этот параметр может быть изучен и в связи с другими образцами современной литературы.

### Список источников

1. Асеева О. А. Феномен литературной кинематографичности в современном литературном процессе // Вестник Ульяновского государственного технического университета. 2010. № 3. С. 8-11.
2. Волошина Т. Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах // Филология и проблемы преподавания иностранных языков: сб. науч. тр. / гл. ред. В. И. Шувалов. М.: МПГУ, 2010. Вып. 7. С. 29-34.
3. Иванов А. Пищеблок. М.: Редакция Елены Шубиной, 2018. 416 с.
4. Комм Д. Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. 224 с.
5. Маркова Т. Н. Кинематографические приёмы как проявление формотворчества современной прозы // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 132-135.
6. Мартыянова И. А. Кинематографичность литературного текста (на примере современной русской прозы) // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 1. С. 136-141.
7. Мартыянова И. А. Киновек русского текста. СПб.: Сага, 2001. 224 с.
8. Мартыянова И. А. Киносценарный диалог с классической русской литературой // Мир русского слова. 2016. № 4. С. 111-117.

9. **Можаева Т. Г.** Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этувд): автореф. дисс. ... к. филол. н. Барнаул, 2006. 22 с.
10. **Рудницкая Ю. К.** Поэтика киноромана эпохи нэпа: транспонирование приема (на примере романов М. Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде» (1923-1924), В. Иванова и В. Шкловского «Иприт» (1924-1925)) // Уральский филологический вестник. 2014. № 5. С. 278-299.
11. **Синявская О. Ю.** «Трехмерная модель чтения»: интермедийный образ эпохи 90-х в творчестве Алексея Иванова // Медийные процессы в современном гуманитарном пространстве: подходы к изучению, эволюция, перспективы: материалы V Научно-практической конференции / под ред. Я. В. Солдаткиной, А. А. Роговского, И. Б. Чернявского. М.: Спутник+, 2020. С. 23-30.
12. **Carroll N.** The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart. L.: Routledge, 2003. 272 p.

### Literary Cinematography in Alexey Ivanov's Novel "Food Unit"

**Kulikova Daria Leonidovna**

*Lomonosov Moscow State University*

*dasha0kulikova@yandex.com*

The research aims to identify peculiarities of using cinematic techniques in the novel "Food Unit" by A. V. Ivanov. The article studies involvement of horror images and motifs developed in cinema and reinterpreted by Ivanov; describes film techniques: editing, change of narrative perspectives, colour imagery. Scientific novelty of the work lies in defining the genre nature of "Food Unit" as a film novel, i.e. a literary work oriented towards intermedial perception. As a result, it is proved that Ivanov taps into cinema as a medium for horror motifs, which allows him to create his own model of the vampire world against the background of the cinematic tradition.

*Key words and phrases:* A. V. Ivanov; horror; intermediality; film novel; vampire world.

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.12.69>

Дата поступления рукописи: 12.11.2020

*В статье рассмотрены семантические варианты мифологемы «дерево» в романе югорского писателя П. Бахлыкова «Медвежья падь». Цель – выявить функциональные особенности мифологемы как одной из доминант содержательной организации художественного пространства романа. Научная новизна обусловлена тем, что анализ произведения П. Бахлыкова в указанном аспекте предпринят впервые. Полученные результаты показали, что семантическая структура образа дерева в романе позволяет реконструировать мифопоэтическую концепцию мироустройства, восходящую к архетипическим основам мировоззрения русского и хантыйского народов, населяющих Сибирь.*

*Ключевые слова и фразы:* П. С. Бахлыков; роман «Медвежья падь»; мифологема; Мировое древо; Древо жизни.

**Куликова Ирина Михайловна**, к. филол. н., доц.  
Сургутский государственный университет  
*kim0153@mail.ru*

**Мальцева Ирина Всеволодовна**  
Сургутский естественно-научный лицей  
*irina\_ysevolod@mail.ru*

### Семантическое наполнение мифологемы дерева в натурфилософии П. С. Бахлыкова

#### Введение

П. С. Бахлыков принадлежал к числу тех мастеров слова, кто стремился философски осмыслить бытие человека в мире. Его «концепция сущего» во многом совпадала с натурфилософией представителей русской «деревенской прозы». Его творчество пересекалось с мотивами произведений крупных этнических писателей. Этих художников сближали общая проблематика, ориентированная на традиционные, природные начала бытия, вырабатываемая поэтика, система персонажей. Художественная структура их текстов во многом основывается на совмещении символики архетипов и мифологем с реалиями конкретного этнографического ландшафта, что позволяет «разомкнуть» границы локального пространства и придать ему общечеловеческий ценностный статус.

Натурфилософское понимание мира присуще творчеству П. Бахлыкова в целом – его публицистике, живописи, поэзии и прозе. В «концентрированном» виде его мировоззренческая система нашла отражение в романе «Медвежья падь» – единственном художественном произведении, которое так и осталось, по существу, неисследованным. *Актуальность* предпринятого исследования во многом обусловлена современными научными исканиями: возникновением филологической регионалистики, основной задачей которой