

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)

Филологический факультет

Кафедра литературы

**МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В ЦИКЛЕ «В ГЛУБИНЕ ВЕЛИКОГО
КРИСТАЛЛА» В. КРАПИВИНА**
Дипломная работа

Допустить к защите

Зав. кафедрой литературы

_____ Н.А. Гузь

« ___ » _____ 20 ___ г.

Выполнила студентка

Р-РЯЛР 091 группы

Балахнина Елена

Михайловна

Подпись _____

Научный руководитель:

Старший преподаватель

кафедры литературы

Алексеенко Е.И

Подпись _____

(подпись)

Оценка _____

« ___ » _____ 20 г.

Подпись _____

(Председатель ГАК)

Содержание

| | |
|---|----|
| Введение..... | 3 |
| Глава 1. История термина «мотив». Структура и особенности цикла «В глубине Великого Кристалла»..... | |
| §1.1. Жизнь и творчество Владислава Петровича Крапивина..... | 6 |
| §1.2. Творчество В.П. Крапивина. Особенности крапивинской детской литературы..... | 9 |
| §1.3. Романтический мир В.П. Крапивина..... | 16 |
| §2.1. Цикл повестей «В глубине Великого Кристалла»..... | 17 |
| §2.2. Структура пространства и времени в цикле фантастических повестей «В глубине Великого Кристалла»..... | 21 |
| §3.1. История и понятие мотива..... | 23 |
| §3.2. Мотив как категория нарративной поэтики..... | 34 |
| Глава 2. Мотивный анализ фантастических повестей цикла «В глубине Великого Кристалла»..... | 40 |
| §2. Значение выделенных мотивов в художественных произведениях и их воплощение в повестях цикла..... | 40 |
| §2.1. Значение и реализация мотива сна в повестях цикла: «Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха»..... | 40 |
| §2.2. Значение и реализация мотива Дороги в повестях цикла: «Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха»..... | 47 |
| §2.3. Значение и реализация мотива превращения в повестях цикла: «Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха»..... | 55 |
| Заключение..... | 64 |
| Список использованной литературы | |

Введение

Актуальность темы исследования. Произведения В.П. Крапивина стали частью детской массовой культуры. Его творчество на протяжении более тридцати лет привлекает большой интерес, а произведения расходятся огромными тиражами. Владислава Крапивина называют одним из самых парадоксальных авторов современной юношеской и детской литературы, создателем «педагогической» прозы, «воспитывающей», оказывающей исключительно положительное влияние на формирование и становление характера и психологических мотиваций юного читателя.

Известность к молодому писателю пришла в 1962г. с появлением его первых книг - «Рейс «Ориона»», «Брат, которому семь», положительно встреченных читателями и критикой. Значительный вклад в изучение творчества писателя привнесли работы С.Баруздина, Е.Зубаревой, В.Швейцера, А.Петуховой. Подробным образом проанализирована ранняя «реальная» проза автора, особенно характеры центральных героев. Исследователи подчеркивают серьезное, четкое представление и понимание Крапивиним особенностей детской и подростковой психологии, подкрепленное собственным педагогическим опытом.

Более 40 лет Крапивин работает в детской литературе. Им написано свыше 70 произведений для детей и подростков. Работы отмечены многочисленными литературными наградами и премиями. Книги В.П. Крапивина читает уже четыре поколения ребят.

В нашей работе проводится исследование мотивной структуры повестей фантастического цикла «В глубине Великого Кристалла».

Мотив, как феномен литературного произведения, все чаще становится объектом научного исследования. За последние десятилетия вышло несколько тематических сборников, посвященных проблеме мотива в русской литературе: (материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы (1996), (1998); роль традиции в литературной жизни

эпохи(1995)); проблеме повествовательного мотива в фольклоре и литературе (Мировое древо, № 1-6; От мифа к литературе (1993)); работы И.В. Силантьева, А.Н. Веселовского, Г.В. Краснова, Б.М. Гаспарова, Л.Н. Целковой. Объектом приведенных выше исследований выступает повествовательный мотив, его функционирование в системе художественной литературы и структуре произведения. Из всех работ по исследованию творчества Владислава Петровича Крапивина только четыре носят научный характер, остальные – публицистический.

Объект исследования: повести фантастического цикла В.П. Крапивина «Выстрел с монитора», «Гуси-гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха».

Предмет исследования: мотивная организация повестей.

Цель исследования: рассмотрение мотива превращения в повестях цикла «В глубине Великого Кристалла».

Поставленная цель предполагает решение ряда **задач:**

1. Осветить факты и принципы творческой биографии В.П. Крапивина;
2. Раскрыть историю понятия мотива;
3. Рассмотреть мотив в категориальной системе нарративной поэтики;
4. Выявить основные повествовательные мотивы произведений В.П. Крапивина в цикле «В глубине Великого Кристалла»;
5. Рассмотреть особенности функционирования выделенных мотивов в структуре художественного произведения;
6. Охарактеризовать своеобразие мотива превращения в цикле.

Теоретико-методологической основой работы явились литературоведческие исследования по теории мотива ученых разных направлений научных школ: И.В. Силантьева, А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, В.И. Тюпы, Б.М. Гаспарова, Б.В. Томашевского, О.М. Фрейденберг, Г.В. Краснова, и др. В данной работе использован метод мотивного анализа художественного произведения.

Методологическая основа работы представлена тремя методами исследования: структурно-типологическим, биографическим, сравнительно-сопоставительным.

Научная новизна исследования состоит в том, что повести фантастического цикла «В глубине Великого Кристалла» «Выстрел с монитора», «Гуси-гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха» проанализированы с точки зрения их мотивной организации.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов исследования при изучении школьной и вузовской дисциплины «Детская литература», при написании дипломных и курсовых работ, рефератов и докладов, при подготовке к урокам в школе.

Апробация исследования состоялась на научной конференции студентов филологического факультета «День науки - 2014».

Структура работы представлена введением, двумя главами, заключением, списком использованной литературы.

Глава 1. История термина «мотив». Структура и особенности цикла «В глубине Великого Кристалла»

§1.1. Биография Владислава Петровича Крапивина

Владислав Петрович Крапивин (14 октября 1938, Тюмень, Омская область) - советский и российский детский писатель, фантаст, сценарист.

Владислав Петрович Крапивин родился 14 октября 1938 года в Тюмени в семье педагогов. Он долгое время мечтал учиться в педагогическом институте, но желание самовыражения в творческой стезе взяла верх. По окончании школы Владислав поступил на факультет журналистики Уральского государственного университета, который успешно окончил. Во время обучения работал в газете «Вечерний Свердловск» и в журнале «Уральский следопыт».

В 1961 году Владислав Крапивин создал детский разновозрастный отряд «Каравелла», профилирующийся на журналистике, фехтовании и морском деле, который с успехом возглавлял более тридцати лет.

С 1960-х годов занимается творческим трудом. Первые рассказы и стихи созданы будучи еще ребенком. Первые книги молодого писателя - «Рейс «Ориона»», «Брат, которому семь» (1962), опубликованные Свердловским издательством, положительно встречены читателем и критикой. Официальный литературный стаж его начинается с рассказа «Восьмая звезда» (1959), опубликованного в газете «Вечерний Свердловск». В 1964 году Владислав Петрович принят в члены Союза писателей СССР. В 1965 году книгу писателя «Звезды под дождем» опубликовало центральное издательство «Детская литература». Именно с того момента он становится ведущим автором этого детского издательства, в котором постоянно печатается и по сей день.

В 1982 году по повести «Колыбельная для брата» на ЦКДЮФ имени Горького был снят одноименный фильм, удостоенный нескольких премий в 1982 - 1984 гг.

С 2007 года Владислав Петрович постоянно проживает в городе Тюмень. Он был избран профессором Тюменского государственного университета, в котором вёл школу литературного мастерства.

В 2008 году по повести «Трое с площади Карронад» (1979) был снят четырёх серийный телесериал – как он сам считает, лучшая экранизация его произведению.

В 2010 году вышел фильм «Легенды острова Давид» по мотивам произведения писателя «Дети синего фламинго». Сам же Владислав Крапивин отзывается о фильме скептически, критикуя некоторые ключевые моменты. Летом этого же года писатель выступил с «фантастической идеей»: снять в Тюмени детский комедийный фильм по собственной повести «Бегство рогатых викингов». Фантастичность замысла была в том, что съемки не предполагали финансирования со стороны власти, а только лишь волонтерскими усилиями. Замысел воплотился в реальность: игровые эпизоды оказались отсняты летом за пять недель. Все благодаря стараниям взрослых-энтузиастов и ребят-актеров, которые были самими собой.

Долгая творческая деятельность оказалась весьма плодотворной: выпущено более 200 изданий книг В.П.Крапивина на разных языках мира. Владислав Петрович имеет 18 премий, знаков, орденов. 15 июня 2011 года в литературно-краеведческом центре Тюмени открыт музей Владислава Крапивина, наполненный экспонатами-вещами из жизни и творчества писателя.

В.П. Крапивин имеет множество наград: лауреат премии Ленинского комсомола (1975), награжден знаком ЦК ВЛКСМ имени А.Гайдара (1983), кавалер ордена Трудового Красного Знамени (1984), имеет орден Дружбы народов (1989), нескольких медалей. В 1980 году Владислав Петрович получил звание отличника народного просвещения РСФСР. Стал лауреатом премии «Аэлита» (1983), литературной премии губернатора Свердловской области (1999), Российской литературной премии имени Александра Грина (2001). Удостоен литературной премии «Малая Урания» (2001),

литературной премии имени разведчика Николая Кузнецова (2003),
литературной премии имени Д.Н. Мамина-Сибиряка (2003), премии
«Большой Роскон» (2006). Кавалер Ордена Рыцарей Фантастики
(2003), Орден Почёта (2009), Почётный знак «За заслуги перед
Севастополем» (2010). Почётный гражданин города Екатеринбурга.

§1.2. Творчество В.П. Крапивина

Особенности крапивинской детской литературы

Андрей Ковалев в своей статье «Наверное, у каждого человека должен быть брат» пишет, что творчество В.П. Крапивина напрямую связано с детской литературой XX века, с известными именами Николая Носова, Аркадия Гайдара, Антона Семеновича Макаренко. От Н.Носова Крапивин перенял увлекательность повествования, умение видеть все глазами ребенка, детским сердцем. От А.Гайдара унаследовал гражданственность позиции, борьбы с несправедливостью и ложью. Невозможно выделить определенное направление и жанр его произведений: это и реалистические произведения и трилогии, и сказочные, и фантастические. От А.С. Макаренко «взял» создание детских коллективов и организаций, в которых осуществлял собственную педагогическую деятельность в игровой форме.

Существенным отличием творчества В.П. Крапивина от многих других писателей, в некоторой мере близких ему, является, с одной стороны, его гриновский романтизм, а с другой – макаренковский педагогизм; хотя в целом он следует по пути гайдаровских традиций. Необходимо подчеркнуть, что именно педагогические каноны и деятельность А.С. Макаренко, проецируемые в повестях, выводит творчество Владислава Петровича за пределы собственно детской литературы.

Неповторимое сочетание этих трех направлений уже само по себе признано новаторством. Автор очень тонко чувствует потребность времени, видит в подростке человека будущего. Все это в совокупности позволяет писателю умело соединять психологический реалистический анализ и романтический пафос, художественную публицистичность илирическую поэзию в прозе. Благодаря этому В.Крапивин занимает в детской литературе, и в литературе в целом, особое место.

Определяющей концепцией служило прямое взаимодействие героя с окружающей средой. В.Крапивин стремился через реальное отображение

действительности представить собственную модель, концепцию подростка, состремлением в будущее. То есть то, что «есть» и то, что «хочу видеть».

С начала 1960-х В.П. Крапивин начинает вплотную заниматься литературной деятельностью. Опубликованы наиболее известные «пионерские повести, в которых постепенно, но открыто проявлялся романтический и бунтарский дух самого автора. Такими являются: «Оруженосец Кашка» (1966), «Тень Каравеллы» (1970), «Мальчик со шпагой» (1975), «Колыбельная для брата» (1979) и ряд других. Именно эти произведения создавали авторскую концепцию детства. «Популярность писателю впервые принесли произведения на «школьную» тему, заявленную в те времена довольно нетрадиционно» [1, с. 5].

Вся жизнь Владислава Крапивина связаны с детьми, крепкой дружбой с подростками, а творчество пропитано темой детства. На это есть личные, собственные причины. Сказалось прошедшее мимо военное и послевоенное детство: острое желание продлить и компенсировать эту беззаботную пору, сохранить ее в памяти. Непознанные чувства во многом повлияли на молодого писателя в выборе детской тематики собственного творчества. Немаловажную роль сыграла семейная, педагогическая атмосфера; а позже и созданный им отряд «Каравелла». Огромная любовь и влечение к миру детства захлестывали. В это время начинается дружба Владислава с ребятами-подростками: теплое общение, совместное времяпровождение, массовые походы, занятия фехтованием привели к созданию детского клуба на основе самоорганизации. Так появился отряд «Каравелла».

В одном из своих интервью, данном корреспонденту журнала «Завтра», на вопрос «что заставило Вас стать детским писателем?», Владислав Петрович ответил так: «Во-первых, наследственность — у меня родители были педагоги. Во внутренней программе, в молекуле ДНК у меня был заложен интерес к педагогической деятельности. Второе, я достаточно чётко помню собственное детство. Оно отнюдь не было безоблачным, хватало семейных драм, очередей за хлебом, военного и послевоенного

быта. Но, тем не менее, хватало много ярких событий, впечатлений, друзей, приключений<...> Может быть, сказало ещё то, что я начал очень рано писать. <...> Рано я осознал простую истину, что писать надо о том, что ты знаешь, что ты любишь, что ты видишь. <...> Я начал писать о том, что помнил, о своих друзьях и школе, о ребячьей жизни... Конечно, во многом я опирался, да и сейчас опираюсь на опыт собственного детства» [3]. На одном из съездов писателей Крапивин узнает, что «детских» авторов почти в 20 раз меньше, чем «взрослых», и твердо решает, что «изменять детской тематике было бы просто дезертирством» [3]. В одном из своих интервью Владислав Петрович сказал: «Я писал и собираюсь писать именно для детей... и о детях. Улавливаете нюанс? По-моему, то, что пишется О ДЕТЯХ, должно интересовать всех. Дети - это наше будущее, это будущее мира. Показывая взаимоотношения взрослых и детей, строя художественные модели «дети в мире взрослых», «взрослые в мире детей», «дети и взрослые в мире необыкновенного», можно рельефно, наглядно показать важнейшие проблемы»[13; с.7]. Наиболее полное понимание смысла детства отражено в первых строках великолепной повести автора - в «Тени Каравеллы»: «Детство - это как сказка, которую каждый раз можно рассказывать по-новому. Главное в нем все равно всегда остается: радость открытия мира, радость ребячьей дружбы и ощущение свежести и синевы»[13; с. 7].

Первые книги В.П. Крапивина стали появляться в начале 1960-х годов. Этот период характеризуется большим интересом писателя к процессу формирования и развития морально-нравственных чувств и ценностных ориентиров героев. Владислав Петрович, опираясь на законы реалистических тенденций, и, исследуя становление духовного мира ребенка, раскрывает читателю нравственно-этическое совершенствование детей и подростков. Первоисточником столь необходимого опыта становятся крепкие узы мальчишеской дружбы.

Творчество 1970-х годов в основном представлено реалистической тенденцией в сочетании с продолжением гайдаровской традиции романтического подхода в изображении детского мира. В произведениях ярко отражался романтический и, одновременно, воинственный дух самого автора. Рассказы наполнены образами летящих коней, парусников, барабанов, шпаг, создающих особенную, узнаваемую атмосферу его книг. Во многих ранних произведениях обязательным является присутствие пары главных героев: малыша и подростка. Исследователи творчества Крапивина выделяют, что главные герои произведений - дети разного возраста. Но, несмотря на это, их объединяет общность взглядов на жизнь и мир в целом. Почти в каждом произведении писателя старшие и младшие идут рука об руку. «Они оба нужны друг другу, Крапивин это не выдумал, а точно подсмотрел в жизни. Малышу необходима опора, защита, пример, и с какой восторженной благодарностью хватается он за руку, протянутую старшим! Но, оказывается, и старшему нужен младший. С помощью малыша подросток крепче верит в свои силы, в правильность и нужность того, что он делает» [31; с.235-236]. В 1960-е – 70-е годы писатель выглядел будто диссидентом. В основу он заложил схему, питающую самолюбие подростков. Суть схемы состояла в том, что изначально его герои честнее, самоотверженнее, активнее своих родителей, учителей и любых других взрослых. И в то время как «взрослый мир» прозябал в грехе, «младший мир», наполнив всевозможные подростковые военно-спортивные клубы, готовился к битвам за справедливость» [1; с. 7].

Начало 1980-х годов в творчестве В.П. Крапивина определено реалистической линией. В жанрах фантастики и сказки написано не много произведений: «Я иду встречать брата»; (1962); «Баркентина с именем звезды» (1971); «Летчик для особых поручений» (1973); «В ночь большого прилива» (1977); «Дети синего фламинго» (1981).

В произведениях Владислава Петровича красной нитью проходит простой, всем известный образ подростка: его герои-мальчишки - «мятежники, повстанцы, защитники, воины, романтики». Они наделены высокими, исключительно положительными качествами: нравственной чистотой, обостренным чувством собственного достоинства, честностью, справедливостью. Подростки энергичны, имеют точные и четкие утверждения во взгляде на мир, жизненную позицию. Мальчишки всегда готовы к Подвигу, смелы, мужественны, любопытны и всем интересующиеся. Вероятно, поэтому герои Крапивина часто попадают в различные истории, чтобы защитить свою честь и спасти кого-то, став, при этом, примером для малыша. «Мальчишки, которые не тратят времени на пожимание плечами, не пускаются в длинные разговоры. Они сразу берут быка за рога...» - давнишняя сердечная привязанность Владислава Крапивина» [32; с. 76]. Иногда кажется, что писатель сам для себя сотворил идеальный образ романтического подростка-героя, каждый поступок которого, по мнению взрослых, безрассудно-опасный, но который на деле выглядит красивым, благородным, мужественным, смелым.

Для героев Крапивина характерна также высокая степень открытости в дружбе. Другу они согласны доверить свои самые сокровенные тайны, "выложить" всё, что есть у них в душе, не оставив ничего для себя. Всё это приводит к жёсткой фиксации эмоциональных переживаний на другом человеке. К этим переживаниям постоянно примешивается страх — страх потери друга. Крапивинские герои-мальчишки умеют верно и преданно дружить, не изменяя нравственным принципам. На таких друзей можно всегда и во всем положиться, а так же доверить все тайны. Их дружба невообразима без эмоциональных переживаний, сильнейшей страсти, охватывающей человека. Иногда сама дружба может оказаться единственным и бессменным источником эмоционального насыщения. Герои произведений Владислава Крапивина полны решительности в отдаче себя другому, близкому, без остатка. Они не мыслят жизни без друга и

дружбы, которая придаёт смысл их жизни. Дружба – это не просто единство интересов, дел, игр – это гораздо большее, не всегда зависимое от возраста. Система образов характеризуется, в первую очередь, искренностью, доверительностью, которые выстраданы и закалены суровыми испытаниями дружбы.

В ранних книгах Крапивина- «Оруженосец Кашка» (1965), «Тень Каравеллы» (1970) – герои радовались жизни, учились, ссорились с друзьями, мирились, совершали Подвиги. Конфликты, в книгах этого периода, носили бытовой характер. Одновременно с совершенствованием мастерства автора происходили изменения в обществе – далеко не все к лучшему. Так, например, в трилогию «Мальчик со шпагой» (1974), основанную на реальных событиях, происходивших с «Каравеллой», положен сюжетобразующий конфликт – противостояние детской организации представителям власти. Конфликты двух миров позже стали одной из определяющих тем творчества Крапивина («Журавленок и молнии» (1981)) [30, с.183-185].

Мир детства писателя не приемлет присутствия взрослых. Их ограниченное и эпизодическое участие носит, во многом, негативный характер по отношению к главным героям. Мир без взрослых – гармоничный и сбалансированный. Подростки сами выступают в роли мудрых наставников для своих младших товарищей. Не всегда дела у подростков идут благополучно, жизнерадостно, отчаянно смело. Случаются и переживания, и неприятности, и конфликты – на что особое внимание обращали критики. Конфликты носили бытовой и житейский характер. Четко прослеживалось непонимание поколений – конфликт «отцов и детей» («Звезды под дождем», «Победители», «Флаг отхода»). Более того, как отмечает публицист, критик Разумихин А.М. подросткам было тяжело находить общий язык с взрослыми: дети могли оскорбить словом, разозлить нелогичным поступком. Часто конфликтные ситуации возникали у героев с учителями («Грозди»). Реалистичность ощущениями

достоверность происходящего создается за счет честности автора и изображенной правды жизни: у его героев случаются конфликты с окружающими, стычки с хулиганами. Автор может достигать предела трагизма - иногда его герои погибают («Та сторона, где ветер»), или оказываются в трудном физическом состоянии («Колыбельная для брата»). При этом они часто получают благодарность за свое мужество. Все потому что эти мальчишки не редко оказываются возмутителями общего спокойствия или нарушителями какой-либо дисциплины, доставляют беспокойство обывателям своей активной причастностью к ярким событиям.

Из биографии Владислава Крапивина известно, что он родился и вырос в педагогической семье. Поэтому этот факт не мог не отразиться в его произведениях, где семья считается святым, дорогим местом, своеобразной пристанью, в которой герои чувствуют спокойствие и понимание, получают поддержку и помощь.

Критика, не всегда единогласно положительно оценивала творчество В.П. Крапивина. А.Разумихин в своей статье «Правило без исключений, или Прозрачная злость и интеллигентные мальчишки Владислава Крапивина» пишет: «одни замечали и поддерживали стремление писателя воспитать в подрастающем поколении защитников, заложить и закрепить ценности, понятия о морали, нравственности; другие же называли его прозу «сюсюкающей назидательностью» [35;с. 17], за которой теряется естественный пафос, развивающий не доброту и терпимость, а вызывающий грубость у подростков, делающий их агрессивными.

Автор придерживается главным принципам конечной победы справедливости и добра, но, несмотря на это, полно сознает силу и существование зла, присутствие боли, разочарования и смерти героев. Мальчишек иногда обвиняют в жестокости, отсутствии милосердия, при этом забывая, что они стоят лицом к лицу с реальным злом, которое предполагает возможность компромиссов.

§1.3. Романтический мир В.П. Крапивина

Владислав Петрович Крапивин, на сегодняшний день, считается одним из самых популярных авторов условно-романтической прозы, в частности – детской. Характерной чертой произведений В.Крапивина является романтическое видение мира. Романтизм вообще в большей степени присущ детской литературе и детскому восприятию. Романтика отображает настроение души, передает обостренное чувство восприятия окружающего мира эмоциональную сторону поступков, ходов, конфликтов.

Ольга Виноградова в своей научной работе «Авторская модель мира и человека в нем в философско-аллегорической прозе Владислава Крапивина» пишет, что в современной подростковой литературе выделяется три определяющие линии романтической типизации:

- открытие неведомых стран;
- создание героических характеров;
- гимн творческой личности.

Владислав Крапивин, имея немалый опыт, выработал собственные способы постижения действительности, взгляд, художественные средства. Герои его произведений – маленькие романтики и фантазеры, всегда готовые к героизму и способные к творчеству.

Реальная проза Крапивина характеризуется некоторыми романтическими чертами:

- противопоставлением мира реальности и мечты;
- созданием уникального характера;
- созданием героя одинокого, без прошлого и будущего, стремящегося найти настоящую дружбу.

Художественный мир произведений может усложняться, наполняется лиризмом, происходит обращение к условно – романтической прозе: в сказке и сказочной фантастике («Далекие горнисты»), наполнение романтической символикой (цикл «Летающие сказки»).

§2.1. Цикл повестей «В глубине Великого Кристалла»

При всем интересе к семейной и школьной тематике своих произведений, глубине ее исследования и изображения, В.Крапивинстал чувствовать и понимать ее узость,ограниченность. Тогда тематическая направленность творчества автора меняется, и он все чаще прибегает к сказке и фантастике, убеждаясь, что ему «стало тесно в трехмерном пространстве. Писатель сменил жанры до того быстро, что все полюбившиеся схемы взял с собой в мир феодально-космических фантазий, магических кристаллов, заржавленных цепей и якорей, полуразрушенных замков» [1; с. 5]. Так рождаются его новые произведения: трилогия «В ночь большого прилива» (1969-1977), роман-трилогия «Голубятня на желтой поляне» (1983), цикл сказочно-фантастических повестей «В глубине Великого Кристалла» (1987-1991).

Все началось с небольшого рассказа «Далекие горнисты»,напечатанного в январском номере журнала «Пионер» за 1970 год. Речь шла о чудесном сне возвращения в детство. Именно это произведение заложило основуфантастического цикла о Великом Кристалле и всей фантастике В.Крапивина. Цикл состоит из 7 повестей: «Выстрел с монитора», «Гуси-гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха», «Белый Шарик Матроса Вильсона», «Лоцман», «Сказки о рыбаках и рыбках». Создание цикла пришлось на конец 80-х – начало 90-х гг. XX века.Его создание прошло несколько этапов:

1. Первые три повести «Выстрел с монитора», «Гуси-гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле» свет увидел в 1989 году;

2. «Крик петуха», «Белый Шарик Матроса Вильсона» опубликованы в 1990 и 1991 годах. Вторым автор хотел завершить цикл, но неожиданно стала появляться идея новой повести.

3. «Лоцман», «Сказки о рыбаках и рыбках» вошли в 1992 году.

В период создания первых трех повестей цикла Владислав Крапивин хотел выделить и сформулировать фундаментальные положения художественного замысла. Как определил сам автор, они в наибольшей степени отражены в «узловой», центральной повести «Крик петуха», а последующие части раскрывают комплекс глобальных философских и психологических проблем.

В словаре литературоведческих терминов под редакцией Л.И. Тимофеевой дается следующее толкование термина «цикл»: «несколько художественных произведений, объединенных общим жанром, темой, главными героями, единым замыслом, иногда эпохой, единым поэтическим настроением, местом действия» [41; с. 347]. Общий художественный смысл цикла гораздо шире смыслов отдельных произведений его составляющих. Несмотря на то, что каждое произведение цикла может считаться самостоятельной художественной единицей, будучи совершенно разделенными, они теряют свою эстетическую значимость.

Цикл повестей о Кристалле и ранее привлекал внимание исследователей: в работах Л.В.Овчинниковой, М.И.Мещеряковой, М.Ю.Кузьминой Н.Ю.Богатыревой, отмечались циклообразующие элементы, выдвигались решения проблемы жанрового определения. «В глубине Великого Кристалла» занимает особое место в творчестве детского писателя, так как богатство традиций условно-романтической прозы дало возможность автору на качественно новом уровне осознать множество центральных проблем его творчества. Набор тем и идей традиционен для творчества В.П. Крапивина: дружба, одиночество, любовь, благородство и Подвиг, отвага и честь, и главное – защита мира Детства. У Крапивина особенное значение имеет название мира Детства, а точнее то, что наименование начинается с заглавной буквы. Этот мир существует самостоятельно, и совсем редко соприкасается с миром реальным и взрослым.

Большинство тем и мотивов, представленных на «сказочном» уровне, глубже и детальнее рассматриваются в фантастических повестях цикла. Для его фантастических произведений существует один из базовых постулатов: дружба - основной закон мироздания. основополагающей для всех повестей «Великого Кристалла» становится традиционная для Крапивина пара героев: подросток и его Друг (старший и младший). Тот самый Друг, которого можно ждать всю жизнь, всегда простит и поможет, который все понимает. Он - самый главный. К уже имеющимся главным героям присоединяется, ранее враждебный и неприемлемый в детском мире, взрослый человек, главное в котором - имеющаяся способность к детскому восприятию и мироощущению. Таким образом, кроме традиционной связки крапивинских героев «малыш - подросток», включается еще одна: «подросток - взрослый». Так впервые появляется тема параллельных миров, вариантность их существования и развития, условия и возможность их сближения и соединения. Еще один типичный для фантастики писателя персонаж - ребенок, обладающий паранормальными способностями. Любимые герои, по признанию автора - дети «койво». Это мальчики-Пограничники, наделенные способностью проникать в потусторонние миры. Основу сюжета каждого произведения из цикла составляет судьба одного или нескольких Пограничников.

Владислав Петрович создал особый, уникальный мир Великого Кристалла, в котором все подчинено высшей цели. Идея заключалась в создании особенного художественного мира, представленного авторской моделью мироздания. Именно она является циклообразующим звеном, где особая реальность определяется общностью тем, идей, мотивов. Множественность живых миров, существующих в едином «вертикальном времени», переходящих друг в друга или соприкасающихся, детальная проработка, объемность, однородность мировосприятия. Он населен, в основном, детьми. Взрослые же могут быть включены при

условии существующей детскости в душе. При этом их мало, и они почти не имеют решающего голоса.

При всем при этом, Владислав Крапивин ловко вводит в мир детей магию, сказочных персонажей, волшебные предметы: домовых, рыбок, ведьм, монетки, пуговицы. Почти каждый герой обладает волшебным предметом – амулетом, оберегом, талисманом. Чудеса в фантастическом мире случаются каждую минуту. Заклинания, магия, волшебство – неотъемлемая составляющая детской реальности.

В своем цикле автор ловко строит сюжет приключенческой интриги, чередуя пространственно-временные передвижения героя, погони, перестрелки. Главное в них - стремление донести до читателя простую истину: самое ценное - человеческая жизнь, а в ней, еще ценнее, жизнь ребенка, так как он - существо незащищенное, даже если владеет сверхъестественными способностями. Владислав Крапивин снова обращается к своему принципу защиты Детства.

Ю. Кагарлицкий в своей статье «Фантастика ищет новые пути», ссылаясь на исследования американского ученого Лина Картера, утверждает, что современная фантастика представлена тремя видами:

1. рассказы о привидениях («Замок Оранто» Хораса Уолпола);
2. научная фантастика («Пять недель на воздушном шаре» Жюль Верн);
3. «фэнтези» - рассказ о чудесах, не принадлежащих ни к научному миру, ни к потустороннему миру.

Цикл фантастических повестей «В глубине Великого Кристалла» объединяет в себе черты научной фантастики и «фэнтези», однако невозможно с уверенностью отнести его ни к одной из групп. Волшебство и научные эксперименты являются не предметом изображения в повестях В.П. Крапивина, а лишь средствами. Средствами раскрытия этических и нравственных аспектов. Каждый сюжетный ход,

художественный образ, прежде всего, является символом воплощения мысли автора о мире и человеке.

§2.2. Структура пространства и времени в цикле фантастических повестей «В глубине Великого Кристалла»

Мир Великого Кристалла, прежде всего, населен детьми. Он открыт для детства, которое разрушает границы между космосом и человечеством. Герои проникают из одного мира в другой, не признавая границ и запретов.

Е.А. Великанова в своей диссертационной работе рассматривает пространство и время действия фантастических произведений Владислава Крапивина, отмечая их нестандартность и интерес. Представленная автором пространственно - временная структура является главным признаком цикла. Место действия - Вселенная, Великий Кристалл с бесконечным количеством граней. Ребра Кристалла - «осевые меридианы». На них существуют точки взаимопроникновения в различные пространства. В «узловых» местах различных граней созданы центры по изучению этих свойств. Время действия - скорее, будущее, «эпоха сейсмической нестабильности». Обязательной составляющей цикла становится проблема, в данном случае - бесконечности, которая не сложно решается таким образом, что Великий Кристалл может вытянуться, изогнуться, сомкнуть концы и превратиться в граненый бублик. Суть в том, что грани расположены очень близко между собой и их совмещение может произойти даже от «маленького чиха». После совмещения граней герой оказывается в ином пространственно – временном измерении.

Поскольку речь идет о фантастических произведениях, то характерна резкая временная смена, переход из одного мира и измерения в другие. Существует два способа перехода:

1. *Скол пространства.* Кристалл обладает сейсмической нестабильностью. Это означает, что перемещаясь и изменяясь, грани –

пространства, временами совмещаются в одну плоскость, тем самым на сгладившемся ребре возникают переходы в другие миры. Происходит «скол пространства», или «отпирание врат». Они могут быть связаны с процессом развития Великого Кристалла, по желанию героев и не зависимо от их воли. Сколы пространств могут носить природный (естественный) характер, когда при «открывании врат» в одном мире (городе) оказывается кусочек иного измерения.

2. *Прямой переход.* Переход с грани на грань, при котором за несколько секунд возможно перемещение в любое место Великого Кристалла. Причем с самого начала этот способ перемещения доступен лишь избранным.

Если провести параллели между Вселенной в современном представлении и крапивинской, заметим, что реальную Вселенную рассматривают как состоящую из материальных объектов, пространства и времени в совокупности. При этом пространство наполнено множеством полей и излучений, а геометрия изменяется от точки к точке. В подобной структуре мироздание человеку не отводится специального места. Человек, со своим внутренним миром, является только следствием общего космического процесса, а не причиной или участником.

Иначе дело обстоит с Вселенной Крапивина. Пространство наполнено энергетическими полями противоположенных эмоций, множеством темных и светлых импульсов, устремлений, желаний. Пространство ощущается, словно, живым и дышащим. Между пространственными плоскостями существуют щели, наполненные «межпространственным вакуумом», в котором нет пространств, времен, а вечность и мгновение слиты воедино.

Время наделено способностью самостоятельного развития и формирования вокруг себя отдельного пространства. Временные потоки на каждой грани не зависимы друг от друга. Особенность крапивинского мироздания состояла в создании:

- темпоральных колец (Т-кольца), то есть перемещение назад во времени;

- темпоральных петель – замкнувшихся колец, означающих естественную особенность временного потока.

Таким образом, реальное пространство и время не равнозначно художественному пространству и времени, для которого автор вводит новые термины: структура Великого Кристалла, темпоральные кольца и темпоральные петли, межпространственный вакуум, скол пространств.

В повестях В.П. Крапивина совмещено большое количество скрытых и явных средств, приемов, придающих им яркость, выразительность и интерес. Одним из них является мотив, как элемент построения и анализа художественного произведения.

§3.1. История и понятие мотива

Термин вошел в литературоведение из музыковедения. Впервые он был зафиксирован в «Музыкальном словаре» С. де Броссара(1703). **Мотив** (лат. *moveo* - «двигаю») –«наименьшая самостоятельная единица, простейшая составная часть сюжета. <...> Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения» [40; с. 375]. Данный термин - ключевой при анализе композиции произведения.

Вопросы мотива всегда оказывались в области внимания различных направлений и школ литературоведения XX в.: формального, структурного, постструктурного. На то было несколько причин:

во-первых, исследуемый элемент текста был сравнительно легко вычленим, несмотря на связь «мотив» - «сюжет»;

во-вторых, (наиболее важно для структурализма), мотив вообще, в частности повторяющийся, мог быть рассмотрен на разных уровнях текста как в формальном, так и в семантическом планах;

в-третьих, определение семантики мотива привлекает целый комплекс вопросов трактовки «значения»: мифологию, этимологию, фольклор, ритуал. Иначе говоря, мотив был и остается несравненным семиотическим объектом.

В литературоведении понятие мотива использовалось для характеристики составных частей сюжета. Так И.В. Гете в своей статье «Об эпической и драматической поэзии» (1797) выделил пятивидов мотивов:

- «устремляющиеся вперед»;
- «отступающие - отдаляют действие от его цели»;
- «замедляющие - задерживают ход действия»;
- «обращенные к прошлому»;
- «обращенные к будущему» [9; с. 351].

В начале XX в. проблеме мотива уделяют внимание и лингвисты А.А. Реформатский, А.А. Потебня, Ю.М. Лотман. В основу представлений о мотиве легли представления идеи ученых различных научных школ: А.Н.Веселовского, В.Я.Проппа, Б.В. Томашевского, В.Б.Шкловского, В.М. Жирмунского, Яна Мукаржовского и других литературоведов и лингвистов.

Понятие мотива, как простейшей повествовательной единицы, было впервые обосновано теоретически в «Поэтике сюжетов» А.Н. Веселовского. Мотив выступал в качестве основы «предания» и «поэтического языка», унаследованного из прошлого. Его интересовала повторяемость мотивов в повествовательных жанрах разных народов. Различные комбинации составляют сюжет. «Веселовский <...>приходит к выводу о наличии минимальной единицы «языка» литературы - мотива. Существенными характеристиками повторяющихся и сходных мотивов, по Веселовскому, являются: во-первых, единство психологических процессов и, во-вторых, исторические влияния»[34; с.173].

По его мнению, психологическое обоснование происхождения мотива приближено к пониманию бессознательного З. Фрейдом, коллективного бессознательного и архетипа К.Г. Юнгом. Веселовский видел мотивы, как простейшие формулы, которые зарождались у разных племен независимо друг от друга. «Признак мотива - его образный одночленный схематизм...»

[4; с. 301]. Мотивы, по своему происхождению, носят разный характер. Веселовский выделяет:

1) «мотивы могут быть общечеловеческими, самородным выражением бытовых форм и взглядов, которые существовали у всех народностей в известную пору развития;

а) что мотив является переживанием, survival, доисторических местных воспоминаний;

б) он мог быть искони крепко местной сказке, но и вторгнуться в нее, как эпизод;

с) что он мог быть перенесен в составе сказки из одной местности в другую.

2) Местные мотивы заслоняют пришлые, но вопрос, с какой стороны пошло заимствование этим не решается» [5; с. 504-505].

Еще в начале исследований в области мотива была обнаружена связь поэтической речи с обрядом, ритуалом, мифом. Мотивообразование тесным образом связано с развитием сознания и форм мышления. Переходя на уровень структурного описания при помощи формул, ученый предлагает следующий её вид: а+в.

Исследователь стремился выяснить, какие мотивы могли бы зародиться и зародились в сознании первобытных людей на основе отражения окружающего мира и условий их жизни. Ученый изучал доисторический быт разных племен и народов, их жизнь по поэтическим и литературным памятникам. Знакомство с зачаточными формулами утвердило в нем идею, что собственно мотивы не служат актом творчества, их невозможно заимствовать, а заимствованные же мотивы достаточно тяжело отличить от самозарождающихся. Творчество, по мнению В. Веселовского, проявлялось, прежде всего, в «комбинации мотивов», дающей определенный индивидуальный сюжет. В отличие от мотива, сюжет мог быть заимствованным, перениматься от одного народа к другому. В сюжете роль мотива строго фиксирована: основная, второстепенная, эпизодическая.

Довольно часто разработка одного и того же мотива, положенного в разные сюжеты, повторяется. Часть традиционных мотивов может быть развернута в целые сюжеты, а традиционные - свернуты в один мотив. В.А. Веселовский выявил склонность писателей, благодаря их «гениальному поэтическому инстинкту», использовать сюжеты и мотивы, ранее уже подверженные поэтической обработке. В понимании исследователя, результатом творческой деятельности и фантазии писателя становится не произвольная игра живыми картинами реальной или вымышленной жизни. Писатель мыслит мотивами, каждый из которых обладает устойчивым семантическим набором, отчасти заложенным в нем генетически, или явившимся в процессе развития исторической жизни.

Положение В.А.Веселовского о мотиве как о неразложимой единице повествования пересмотрено в 1920-е годы. Его объяснение термина «мотив» сегодня не может быть применено полностью. В.Я. Пропп писал: «По Веселовскому мотив есть неразлагаемая единица повествования. <...> Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются» [34; с. 21]. В.Я. Пропп критикует трактовку В.А. Веселовского, заявляя, что «мотивы разложимы и неоднородны. Он приходит к выводу, что «разложимая единица как таковая не представляет собой логического или художественного целого» [34; с. 18]. Следовательно, предлагается первичный элемент (по Веселовскому мотив) на иных основаниях. Пропп первичным элементом считает функции действующих лиц и считает уместным заменить их именно функциями, которых гораздо меньше, чем самих персонажей. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» [34; с. 25]. Все функции распределяются по действующим лицам таким образом, что можно выделить семь «кругов действий» [34; с. 26] и, соответственно, семь типов персонажей: вредитель, даритель, помощник, искомый персонаж, отправитель, герой, ложный герой. Он уточнил, независимо от смены

действующих лиц, функции остаются неизменными и разные персонажи могут выполнять одни и те же действия. Среди таких функций исследователь выделяет всего тридцать одну функцию. Вот некоторые из них:

- отлучка (один из членов семьи отлучается от дома);
- запрет (обращение к герою с запретом);
- нарушение (нарушение запрета);
- отправка (герой покидает дом).

При сопоставлении отдельных функций с предлагаемыми сюжетами и мотивами А. Веселовского, обнаруживается большая или меньшая схожесть между ними и периодическое их совпадение.

Опираясь на традицию А.Н. Веселовского и В.Я. Проппа, О. Фрейденберг в своих работах решает сходные вопросы. Она расширяет разработку аспекта взаимосвязи сознания и порожденного им мотива. Разница заключается в том, что мотивы и сюжеты у Веселовского являются «плодами поэтического любопытства древнего народа, сознательно сочинившего образную этимологию», а Фрейденберг утверждает - «сюжеты получают характеристику произвольных, непосредственно выраженных в своей структуре первобытных образных (мифологических) представлений» [34; с. 174].

В.Б. Шкловский идет по другому пути, разграничивая мотив и сюжет. Говоря об источнике порождения мотива и отражении в нем, имеются расхождения с А. Веселовским. «В.Б. Шкловский ставил под сомнение возникновение мотива на основе образного преобразования действительно существовавших событий, отношений, явлений» [34; с. 174]. Ученый выдвигает на первый план «несуществующее», считая его большим поводом и возможностью для зарождения конфликта.

В.М. Жирмунский, проводя историко-типологические исследования, опирается на положения А. Н. Веселовского, только лишь уточняя и интерпретируя их, уделяя наибольшее внимание социально-бытовой

обусловленности мотивов. Взаимодействие мотивов в сюжете объясняется логикой «объективной действительности и историческими особенностями».

Ян Мукаржовский наиболее подробно рассматривает мотив в русле структурализма. Характеризует его, отталкиваясь от понимания структуры как диалектической иерархии связей. Мотивы, находясь в постоянной борьбе и, переходя друг в друга, меняются местами. Опираясь на эти теоретические положения, «Мукаржовский создает концепцию семантической аккумуляции. Суть ее в том, что в процессе сложения поэтического текста вводятся мотивы, которые сочетаются со всеми предыдущими, тем самым, оттеняя друг друга» [34; с. 175].

В западноевропейском структурализме, постструктурализме есть и другие подходы к «мотиву». Этнограф К. Леви-Стросс исследовал человеческое сознание на ранних этапах, вскрывал логику мифа, принимая во внимание ее знаковую природу. На его деятельность повлияли семиологические идеи структурной лингвистики, Ф. де Соссюра, работы В.Я. Проппа. Вследствие чего Леви-Стросс стал рассматривать миф через языковые структурные модели. Затем ученый дополнил данный принцип специфическим методом анализа, в основу которого положен принцип музыкальной полифонии. Структуру музыки и структуру мифа, по Леви-Строссу, объединяют некоторые пронизывающие элементы, называемые лейтмотивами. Единицы мифа - «мифологемы», считал он, - явление надязыковое. Однако проявляется оно через мотивы мифа.

Мотив необходим Исследователю для обоснования явления мифосознания. «Задача исследования мифов <...> заключается в том, чтобы установить для каждой последовательности мотивов мифа группу преобразований внутреннего и общего, хотя и законченного корпуса материала, чтобы выявить отношения изоморфизма между различными последовательностями» [24; с. 427]. Мотивы мифа осуществляют особые диалогические отношения множества мифов. Отдельный мотив не имеет смысла. Он складывается лишь в процессе взаимодействия. Таким образом,

невозможно сконструировать или воссоздать строгую структурную схему взаимодействия ряда мотивов. К. Леви-Стросс считал, что В.Я. Пропп отбросил препозиции, создающие определенные функции, а ни какие бы то не было другие, именно те ходы сознания, которые создают целый каркас сказки либо мифа.

Вопросами мотива и мотивосложения занимались отечественные структуралисты. Ю.М. Лотман установил взаимосвязь мотива и художественного пространства, персонажа, картины мира и т. д. Он обобщил идеи Веселовского, Шкловского и Проппа: мельчайшую единицу сюжетного строения у Веселовского (мотив) и функцию у Проппа, Лотман назвал событием. «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля» [26; с. 294]. По Лотману семантическое поле определяется с учетом: типа культуры, местом внутри неё, местом в сюжете. Один из таких мотивов может разворачиваться в сюжете на разных уровнях.

Ю.М. Лотман считал, что именно Веселовский близко подошел к знаковой природе мотива, выделив двуединую (словесное выражение и идейно-бытовое содержание) сущность, указав на ее повторяемость.

Мотивы тесно связаны с темой и концепцией произведения, но не исчерпывают их. По словам Б.Н. Путилова, они представляют «устойчивые семантические единицы», которые «характеризуются повышенной исключительной степенью семиотичности» [38; с. 297]. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений: одни заложены в нем генетически, появившиеся в процессе долгой исторической жизни; другие – лежат, словно, на поверхности и легко обнаруживают себя, либо спрятаны в глубине. Значения могут взаимодействовать, сталкиваться, накладываться одно на другое, дополнять друг друга, тем самым создавая семантический полифонизм [38; с. 40].

Профессор Ю.М. Лотман дает свою трактовку мотива (у него - событие). «Событием в тексте является перемещение персонажа через

границу семантического поля» [26; с. 281]. Значит, для определения мотива необходимо выявить и описать семантическое поле и его границы.

Семантическое поле Лотманопределяют:

- во-первых, типом культуры;
- во-вторых, местом внутри культуры (от этого зависит, станет этот элемент или не станет событием (мотивом));
- в-третьих, местом в сюжете. Один мотив может разворачиваться в сюжетеразных уровнях.

Инвариантный мотив Ю.М. Лотман называет языком по отношению к развернутому сюжету, сюжет — сообщение на этом языке. «Тип картины мира, тип сюжета и тип персонажа взаимообусловлены» [26; с. 294].

В определении А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, мотивы «представляют собой уже не исходные образования, выводимые из более абстрактных смысловых элементов по правилам выразительности, каковые могут применяться в разных дозах и комбинациях от случая к случаю» [34; с. 179]. Типовые единицы этой системы не сводятся к единичному виду мотива. Их позиционные и комбинаторные возможности могут быть разнообразными. Так же мотивы - это «готовые блоки - полуфабрикаты» [34; с. 179], несмотря на обладание собственным художественным строением. Художественный облик мотива связан, так или иначе, с инвариантом или аспектом. В роле мотива могут выступать разные компоненты текста: предмет, герой, и др. Например, в сборнике или цикле (романов, стихотворений) все произведения объединены общей темой или комплексом тем, а, следовательно, и набором мотивов (поэтическим миром).

На теоритические обоснования А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова в немалой степени повлияли идеи С. Эйзенштейна и В.Я. Проппа. Эйзенштейн занимался разработкой аспекта воплощения и реализации темы в художественном произведении, так как именно она определяет строение

произведения. Тема воплощается в мотивах, которые посредством приемов выразительности становятся целостными образами и группируются в текст. Авторы концепции обозначают следующие приемы выразительности: подача, совмещение, разбиение, сокращение, повторение, согласование, контраст, увеличение, варьирование. При выявлении и описании мотивов поэтического мира какого-либо автора, ученый расшифровывает авторскую мифологию.

Мотив зачастую рассматривается в качестве сравнительно-исторической категории литературоведения. Выделяются мотивы, уходящие корнями к первобытному сознанию, которые получили дальнейшее развитие в условиях высокой цивилизации стран. В литературе разных эпох, стран, народов встречается и функционирует большое количество мифологических мотивов. Несмотря на их способность обновления определенных историко-литературных контекстах, они сохраняют свою первоначальную идейную сущность.

Сегодня поэтика выразительности во многом близка мотивному анализу, предложенному в конце 70-х гг. Борисом Гаспаровым. В. Руднев разграничивал мотивный анализ и структурную поэтику, утверждая пронизывание текста мотивами и отсутствие уровней. Свойства мотива, по утверждению Б.М. Гаспарова, «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа». В зависимости от контекста творчества писателя. Таким образом, мотив осмысливается в качестве основной единицы анализа», - который «принципиально отказывается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста» [8; с. 301]. Мотивы могут быть интертекстуальными и внутритекстовыми, сюжетными, лирическими, описательными. Можно говорить о знаковости мотива, то есть его повторяемости от текста к тексту и внутри одного текста.

Мотив, так или иначе, локализован в произведении и представлен в различных формах: может являть отдельное слово или сочетание слов,

варьируемое или повторяемое, способен выступать в заглавии и эпиграфе. Более того, мотив способен уйти в подтекст, либо быть обозначаемым различными лексическими единицами. Важнейшая черта мотива представлена в способности быть полу-реализованным в тексте. Мотивы могут выступать и как аспект отдельных произведений и их циклов, так и в качестве звена их построения.

Ведущий мотив одного, нескольких или многих произведениях писателя может определяться понятием «лейтмотив». Иногда речь идет о лейтмотиве какого-либо творческого направления. Зачастую он выполняет функцию экспрессивно-эмоциональной основы для воплощения идеи произведения. Лейтмотив может быть приближен к рассмотрению его на уровне темы, образной структуры, звукового оформления произведения. В современном же литературоведении существует тенденция рассмотрения художественной системы произведения с точки зрения лейтмотивного строения: «принцип мотивного построения повествования. Имеется в виду такой принцип, при котором некоторый мотив, раз возникнув, повторяется множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте, очертаниях и во все новых сочетаниях с другими мотивами» [8; с. 30].

«При выявлении комплекса мотивов в центре оказывается акт создания, воссоздания субъектом языковых артефактов. Так сливаются объективный мир языковой материи и субъективный мир индивидуальной языковой памяти, мысли говорящего или воспринимающего» [34; с. 180].

В литературоведческих работах наряду с термином «мотив» употребляется и «лейтмотив». Понятие лейтмотива рассматривается в тематической и тематико-семантической концепции мотива. Б.В. Томашевский писал: если мотив повторяется более или менее часто, особенно если он сквозной, не вплетенный в фабулу, то он называется лейтмотивом. Его можно понимать как повторяющуюся тему.

Значительным в понимании и восприятии текста является «существование репертуара условностей» [34; с. 181], которые обязательны

для установления ситуации объединения. Одна из таких условностей — лейтмотив, объединяющий в себе как динамические, так и статические процессы. Он зависит от способа моделирования действительности в искусстве. При таких условиях «художественный текст понимается как реакция на смысловые комплексы соответствующего исторического времени, включенные в его репертуар через лейтмотивы» [34; с. 181]. Текст может не только не воспроизводить доминирующие смысловые комплексы, а напротив, может подчеркивать те стороны, которые еще не достаточно реализованы или полностью отрицаются.

Гаспаров Б.М. определяет термины «лейтмотив» и «мотив» практически одинаковыми по смыслу, так как в роли мотива (лейтмотива) может выступать любое событие, любой феномен, предмет, любая черта характера. С точки зрения повторяемости, понятия мотива и лейтмотива противоположны. Лейтмотив обладает обязательной повторяемостью в пределах текста одного произведения. Обязательная повторяемость мотива за пределами текста одного произведения. Причем в определенном произведении мотив может выполнять функцию лейтмотива при приобретении ведущего характера в пределах текста данного произведения.

Следовательно, соотнесение с категориями повествования и события задает рамки и сущность понятия мотива как минимальной единицы повествовательного языка. Рассмотрев историю мотива от В.Я. Проппа до Ц.Тодорова, можно проследить различие в трактовке термина, рассмотрение его с различных позиций.

§3.2. Мотив как категория нарративной поэтики

Вопросы наррации поднимает Ц. Тодоров, который считает минимальное нарративное высказывание, будь то мотив или функция, включает субъект, переживающий действие или совершающий его, и атрибуты состояния субъекта.

Исследование мотива в системе основных категорий и понятий нарративной поэтики, таких как тема и лейтмотив, повествование, пространство и время, действие и событие, сюжет и фабула, герой и персонаж раскрыто в монографии И.В. Силантьева «Мотив в системе художественного повествования. Проблемы теории и анализа». Автор работы считает, что именно такой подход раскрывает мотив во всей многогранности его явления, во всех его существенных отношениях и связях в структуре художественного произведения.

Исследуя взаимосвязь мотива с категориями нарративной поэтики, Силантьев подчеркивает, что единицами повествования выступают события, выраженные мотивами, то есть мотив - обобщение событий. «Мотив есть единица обобщенного уровня повествования, <...>это единица повествовательного языка. Соответственно, как единица языка художественного повествования, мотив обретает фабульные и сюжетные свойства и функции» [38; с. 9].

Вопрос отношения мотива и события неотделим от более общего вопроса о предикативной природе мотива. Идея предиката, который трактуется в лингвистике как, высказывание или сообщение о субъекте, в косвенном виде заложена в самом значении термина «мотив», происходящего от латинского *moveo* («двигаю»): как предикат, развертывая сообщение, «продвигает» речь, так и мотив «продвигает» повествование,

развертывая перспективу событийного развития действий. Именно связь с моментом действия выступает необходимой основой предикативности мотива в системе повествования. В основном возникновение прочных семантических связей мотивного предиката и пространственно-временных значений характерно для мотивики. Сама структура мотива предполагает семантическое насыщение признаками художественного пространства и времени в том объеме, в котором события актуализируют эти признаки в конкретных фабульных и сюжетных проявлениях.

Б.В. Томашевский определяет мотив исключительно через тематическую категорию: «Понятие темы есть понятие суммирующее, объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. <...> Путем такого разложения произведения на тематические части мы, наконец, доходим до частей неразлагаемых, до самых мелких дроблений тематического материала. Тема неразложимой части произведения называется мотивом. В сущности - каждое предложение обладает своим мотивом» [39; с. 88].

Определение мотива как темы, в частности - «каждое предложение обладает своим мотивом» - подсказывает проведение аналогии с понятием темы высказывания. Она отражает уже известное участникам речевой ситуации, а тема выражает новое, что говорящий сообщает о теме. В ряду новейших исследований о мотиве аналогию между мотивом-темой по Б.В. Томашевскому и темой высказывания по В.Матезиусу проводит В.И. Тюпа. Исследователь раскрывает «свойство предикативности мотива в аспекте тематичности мотива, то есть его способности привносить в нарратив новую художественную информацию, необходимую для дальнейшего развития сюжета» [38; с. 11].

Тематическую концепцию мотива, берущую начало в трудах Б.В. Томашевского и В.Б. Шкловского, развивает Г.В. Краснов. В его представлении мотив тождественен общей, или ведущей теме произведения.

«Сюжет выявляется и своеобразно олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме»[23; с. 48-49]. Причем отдельные композиционные и сюжетные составляющие произведения тоже имеют свои мотивы. Символика мотива нередко выражена в заглавии произведения. Обращение к проблеме отношения темы и мотива весьма симптоматично в современном литературоведении. Эти отношения имеют определяющее значение для понимания семантической природы мотива. Наряду с другими категориями, тема - ближайшая к мотиву.

Значительный вклад в развитие семантической теории мотива внесла О.М. Фрейденберг. Для нее понятие мотива в системе «мифологического сюжета» неотделимо от понятия «персонажа»: значимость, выраженная в имени персонажа. Соответственно, в его метафорической сущности разворачивается событие, образующее мотив: герой делает лишь то, что семантически означает сам. В немалых случаях обнаруживается устойчивая связь героя и его мотивного репертуара, причем эти отношения обнаруживаются в рамках определенной жанрово-тематической традиции.

Хронотоп также способен обнаруживать структурную и функциональную близость к мотиву в том случае, когда в структуре мотива эстетически функционально актуализированными становятся не только события и герои, но и обстоятельственные, пространственно-временные, характеристики. В общем, возможно говорить о двух типах признаков пространственно-временной характеристики мотива: «вещности и конкретности фабульного действия» [38; с. 15].

Известно, что термин «хронотоп» рождается в работах М.Бахтина. Он, взятый из физики и из общей теории относительности Эйнштейна, становится применим по отношению к литературе. Понятие имеет преимущественно метафорическое значение, то есть категории пространства и времени художественного произведения не являются прямым отражением теории ученого. Однако, относительно фантастических произведений, в

особенности научно-фантастических, «хронотоп» может применяться в своем первоначальном значении.

Оппозиция «мотив-событие» предоставляет возможность расширить представление о мотиве как единице, имеющей заданную структуру, основой которой состоит из отношений действия и его исполнителя. Органически связанная с предыдущей, она позволяет обнаружить базовое свойство предикативности мотива. Соотнесение его с хронотопом позволяет выявить в структуре аспекты пространственно-временной организации мотивного действия.

Соотнесение понятия мотива с представлением о теме повествования приводит к идее семантического наполнения структуры мотива. Взаимодействие реализуется путем вступления в семантические отношения. Таким образом, теме для развития в повествовании необходимы мотивы в семантическом эквиваленте с ней.

Соотнесение понятий мотива и героя выводит на новый уровень осмысления эстетической значимости мотива. Такой потенциал в рамках определенного событийного ряда поднимает героя на уровень сюжетного героя, как средоточия его в эстетической значимости литературного произведения.

Выводы к первой главе.

Владислав Петрович Крапивин - советский и российский детский писатель, фантаст, сценарист. Творчество писателя напрямую связано с детской литературой XX века, с известными именами Николая Носова, Аркадия Гайдара, Антона Семеновича Макаренко. Он пишет ОДЕТЯХ и для ДЕТЕЙ. Героями произведений становится традиционная связка крапивинских героев «малыш - подросток», позже включается еще одна: «подросток - взрослый».

В.П. Крапивин создает цикл фантастических повестей «В глубине Великого Кристалла», объединяющий в себе черты научной фантастики и «фэнтези», представленный интересной мотивной структурой повествования.

Термин мотив пришел из латинского языка от *moveo* - «двигаю». Обозначает наименьшую самостоятельную единицу, простейшую составную часть сюжета. <...> Мотивная структура воплощает логическую связь в структуре произведения». Данный термин - ключевой при анализе композиции произведения.

В литературоведении сложилось неоднозначное понимание термина «мотив».

- А.Н. Веселовский понимал мотив «как простейшую, неразложимую, устойчивую, повествовательную единицу»;

- В.Я. Пропп определял мотив как разложимую повествовательную единицу, признаками которой являются: повторяемость, вычленяемость, разложимость на элементы, способность составлять сюжет;

- В.Б. Шкловский разграничивает мотив и сюжет. Он ставил под сомнение возникновение мотива на основе образного преобразования действительно существовавших событий, отношений, явлений;

- В.М. Жирмунский опирается на положения А. Н. Веселовского, только лишь уточняя и интерпретируя их, уделяя наибольшее внимание социально-бытовой обусловленности мотивов;

- Ян Мукаржовский наиболее подробно рассматривает мотив в русле структурализма. Характеризует его, отталкиваясь от понимания структуры как диалектической иерархии связей. Мотивы, находясь в постоянной борьбе и, переходя друг в друга, меняются местами.

- Профессор Ю.М. Лотман дает свою трактовку мотива (у него - событие). «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля». Семантическое поле Лотман определяет: типом культуры, местом внутри культуры (от этого зависит, станет этот элемент событием (мотивом) или не станет, местом в сюжете.

- В определении А.К. Жолковского и Ю.К. Щеглова, мотивы «представляют собой уже не исходные образования», а «готовые блоки - полуфабрикаты», несмотря на обладание собственным художественным строением.

- Мотив, так или иначе, локализован в произведении и представлен в различных формах: может являть отдельное слово или сочетание слов, варьируемое или повторяемое, способен выступать в заглавии и эпиграфе.

- Ведущий мотив одного, нескольких или многих произведениях писателя может определяться понятием «лейтмотив».

- Мотив рассматривается во взаимоотношении с темой, повествованием, лейтмотивом, фабулой и сюжетом, событием и действием, пространством и временем, героем и персонажем.

В нашей дипломной работе за основу взята трактовка мотива В.Я. Проппа, который первичным элементом считает функции действующих лиц, которых гораздо меньше, чем самих персонажей. «Под функцией

понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия»[34; с. 25].

Глава 2. Мотивный анализ фантастических повестей цикла

«В глубине Великого Кристалла»

§2. Значение выделенных мотивов в художественных произведениях и их воплощение в повестях цикла

§2.1. Значение и реализация мотива сна в повестях цикла:

«Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га»,

«Застава на Якорном поле», «Крик петуха»

Сновидение – это субъективное восприятие некоторой реальности, содержащее в себе голоса, слова, изображения, звуки, ощущения, мысли. В это время человек обычно не понимает, что спит, принимая все за реальность. С давних времен считалось, что сновидение являет собой некое зашифрованное послание.

Литературоведы считают, что в художественном произведении сонпорой играет большую роль, чем настоящая действительность. Сновидения раскрывают характеры и внутренний мир героев, причины поступков, отношение к окружающим и к себе. Сон – это то, над чем человек не властен, чем не имеет возможности управлять.

Герои повестей Владислава Петровича наделены способностью летать не только во сне, но и наяву. Это не только физическое умение подниматься в воздух. А.С. Гринписал, что давным-давно человек мог летать, и, несмотря на утрату этого умения сегодня, сохранилась память о крылатых временах – сны.

Сон - это одна из самых интересных сторон внутреннего содержания многообразного авторского мироздания. Мотив сна ярко проявляет себя в

повестях фантастического цикла «В глубине Великого Кристалла». Существующая реальность состоит из нескольких плоскостей, проявление которых зависит от настроения или желания героя. Смена плоскостей (временных и пространственных) происходит по законам сна, возникновение и смена которых происходит неожиданно, оставляя ощущение нереальности происходящего и размытый след в памяти. Мотив сна в произведениях В.П. Крапивина разрабатывался как отображение некой странной действительности для человека вообще, но вполне реальной для самих героев. Сон может быть не просто сном, а вполне настоящим миром.

У В.Крапивина понимание мотива сна, в отличие от традиционной его трактовки, несколько трансформируется. Он достаточно ярко реализуется в повести «Выстрел с монитора». Сон предполагает смену плоскостей, то есть переход из одной пространственно-временной системы координат в другую. На основе текста мы можем говорить о двух планах отображения сна:

1) сон, как разделение реального пространства, в который попадает герой. Автор четко дает понять читателю о разделении сна и настоящей жизни: «Ему приснилось».

«Ему приснилось, будто он опять стоит в круглой комнате магистра, босой, в ночной рубашке. А Биркеништакк – весь в синих жилах – читает приговор. Потом Гальку ведут по пустым улицам на Маячную площадь, там срывают с него рубашку, и вагоновожатый Брукман толстой трамвайной веревкой хлещет его, широко размахивая и открывая рот. И все это в полной тишине. Боль от ударов слабая, и Гальке даже не стыдно, потому что кругом не люди, а громадные кожаные куклы без лиц. И только Вьюшка и Лотик проталкиваются между ними, рвутся к Гальке, и у Лотика в руках старинное ружье со стволом-воронкой, чтобы застрелить Брукмана... Но куклы стискивают Лотика и Вьюшку тугими телами, потом придвигаются, наваливаются на Гальку, давят...»[18; с. 57].

Читатель абсолютно точно понимает, что Гальке снится страшный сон о терзающей его проблемной ситуации: герой оказывается в близком будущем в ограниченном, замкнутом помещении, где его воображение проецирует из реальности дальнейшую судьбу. Этот сон символизирует страх перед бесчеловечностью и жестокостью людей, осуществляющих систему наказания.

2) Сон, как продолжение реальности. Автор не обозначает явно факта наличия сна.

- «Не известно снилось ли Гальке что-нибудь. Можно лишь предположить, что ему приснился город, покинутый жителями. Хорошо бродить по знакомым улицам, не встречая никого. Обидчики ушли, город остался. Поскрипывают на узорчатых кронштейнах вывески, падают первые желтые листья. Подбежала чья-то собачонка, ластится. Галька идет по заросшему трамвайному пути и держит за руку Вьюшку. Спрашивает:

«Ну что, разве нам плохо?»

Вьюшка молчит» [18; с. 99].

- «Он перенес себя на солнечный пустырь, где росли подорожники, дикая ромашка и одуванчики. В траве валялись разбитые фанерные ящики. Прыгали воробьи, неподалеку резвились малыши. Мальчик сел на ящик, подозвал к себе Майку. Это была не нынешняя Майка, а поменьше, пятилетняя. <...>»[18; с. 109].

В первом примере переполненный обидой Галька выгоняет из города всех обидчиков, весь город, восставший против него. И только Вьюшка, единственный дорогой человек, с которым он бы остался во всем городе, человек, с которым хорошо и спокойно герою.

Во втором примере Павлик Находкин переносится мыслями в добрые, дорогие воспоминания, где ощущалось умиротворение и покой. Именно переносится мыслями. Мы имеем возможность так говорить, потому что, в отличие от традиционного понимания сна, когда человек не властен над

своими сновидениями, герои Крапивина обладают умением выбирать себе сны сами.

Читатель не сразу понимает обстоятельства и причину резкой смены событий. Мало заметна граница разделения. Сон выступает как часть реальной жизни. Они почти слиты воедино и неразделимы. В роле «сна» может быть воспоминание о прошлом, мечты о будущем или проецирование настоящих событий в будущее.

Таким образом, автор намеренно расставляет акценты, при которых становится наглядным различие сна (несмотря на имеющиеся точки соприкосновения) в традиционном и крапивинском его понимании, реализации и функционировании. Сон трансформируется в необыкновенное явление - многоплановость действительности.

Мотив сна в повести «Гуси Гуси, га-га-га» представлен как разделение реального и ирреального пространств. Автор четко определяет для читателя, что описываемые события происходят во сне. *«Уснул Корнелий. И приснилось, что он мальчишка, живет в летнем лагере, скушает по дому и тихо всхлипывает в подушку. А потом, когда тоска делается выше сил, он выбирается из дачной палаты в дремучий черный сад, почти на ощупь находит в мокрой чаще бетонный край заброшенного колодца и с тайной надеждой смотрит на глубину. И там тихо пощелкает желтое светящееся окошко. И становится легче...»*[19; с. 220].

Сон Корнелия заключает в себе глубокое значение. С одной стороны, данное сновидение не было подвластно герою и выполняет традиционную свою функцию, при которой происходит раскрытие образа героя, его характера. С другой стороны, опираясь на авторское предназначение сна, Корнелий наделен способностью к детскому восприятию и мироощущению, которое также призвано раскрыть внутренний мир героя. Корнелий не утратил «детскость» души и чувств, поэтому мысленно возвращается в лучшее время своей жизни, в дом, где проходило его детство. Сон являет собой совесть героя, которая заставляет его не только думать и переживать

о своих маленьких воспитанниках, но стремиться помочь, вывести из неволи.

Мотив снов «Заставе на Якорном поле» представлен и выражен самым необычным и интересным образом: ни то сон, ни то воображение. *«Такое бывает в начале переходного возраста. Особенно у этих ребят. Своего рода сон наяву. И твердая уверенность в реальности этого сна...»*[20; с. 382].

Под выражением «у этих ребят», подразумеваются дети «койво» - это мальчики-Пограничники, наделенные способностью проникать в потусторонние миры. В данном случае таким ребенком явился Ежики – мальчик«койво»: *«- Любой человек чувствительнее компьютера, а уж если он койво... - А я, значит, и правда койво? – Я всегда говорю правду...»* [20; с. 439]. Такие дети- любимые герои автора по его собственному признанию. Персонаж - ребенок, обладающий паранормальными способностями типичен для фантастики писателя.

Ежики и сам не может поверить: *«Неужели и в самом деле сон? Доктор ни Кантор, он вроде бы никогда не хитрит...»*[20; с. 382]. Таким образом, становится понятно, что граница между сном и реальностью сильно размыта. Мальчику трудно представить, что все, что он видел, где был – не правда. Герой сомневается, вот только не понятно, в своих ли ощущениях, или в честности взрослых.

В повести можно проследить еще одно проявление мотива сна, который тщательно замаскирован автором. Этот вид существования мотива является наиболее сложным для восприятия читателя. Он реализуется в походе Ежики к маме, на Якорном поле, к башне и через нее. *«Надо подняться в башню<...> Под кирпичными сводами было сумрачно и не уютно. Шумно отдавалось дыхание. <...> Потянулась вверх лестница <...> среди тесных кирпичных стен. <...> Коридор – будто внутренность дракона с ребрами. И полное безлюдье... У стены <...> стоял черный переговорный аппарат.<...>прижал телефонную трубку к полу <...> -*

Ежики...-сказал близкий очень знакомый голос («Ешики»!). – Ешики, это ты?<...> -Ешики... В дверь налево, потом лестница на третий этаж. Там комната триста тридцать три. Беги, малыш, беги, пока светит луна...<...> О, как мчался он по лестнице, по коридору, сквозь полосы бьющей в окна луны! Он рвал эти полосы ногами и грудью, рвал воздух, рвал расстояние. Но где же хоть одна дверь? Где? <...>Круглый вестибюль и – двери, двери, двери... Над одной бьются, пульсируют стеклянные жилки-цифры: 333. Ежики <...> со стремительного разбега ударился о дверь, откинул ее... В белой комнате за черным столом сидели Кантор, незнакомый человек и доктор Клан. Темно стало. Ничего не стало...»[20; с. 421-427].

Дорога и сон с ощущением реальности происходящего слиты воедино. Это была Дорога, полная чувств, ожидания, надежд. До мгновения удара о дверь Ежики был абсолютно уверен, что он по-настоящему идет к маме. «*«Ешики... Беги, малыш, беги, пока светит луна...» Э т о смоделировать нельзя. Значит... Что значит?»*[20; с. 433]. Он теперь и сам не мог разобраться, что это значит, и было ли на самом деле. Но, возможно, именно от столкновения о дверь, мальчик, как бы приходит в сознание и его мечта рушится.

Становится ясно, что эта ситуация, так же как и предыдущая, не представляет четкого пространственно-временного разделения сна (воображения, желания) и реальности. Ежики теряет ощущение реальности и воспринимает происходящие события как сон, так как в сознании не происходит перехода. Мальчик не может просто отпустить ситуацию: он преодолевал препятствия на пути, а главное – слышал живой мамин голос. Герой не верит, что совсем близкая мечта обрывается.

Четвертый вариант мотива, в отличие от предыдущих двух, точно обозначен автором, который намеренно расставляет акценты между реальным миром и почти стертыми границами между мирами: «*Потом потемнело все, запуталось. И Ежики увидел во сне маму*»[20; с. 443]. В

этом случае сон представлен как способность героя самому выбирать себе сон. И, конечно, мыслями он возвращается к маме: к самому дорогому человеку в лучшее место на земле.

Сон в повести «Крик петуха» является точно обозначенным событием. Читатель понимает, что происходит явное разграничение времени и пространства, в котором находится герой, и того, в котором оказывается после того, как: *«... стал быстро засыпать. Сны его, однако, не были спокойными. Сначала он бежал по скользким стеклянным ступеням - вниз, потом сорвался, ухнул в мерцающую искрами пустоту. Пустота стала плоской, выгнулась, гибко соединилась в кольцо Мебиуса. Кольцо лопнуло, разлетелось черными бабочками. Он оказался на утрамбованной, горячей от солнца глинистой площадке среди желтых скал под белесым знойным небом. Площадка, скалы и небо раскололись бесшумной черной трещиной, и Витька обреченно упал в эту трещину и летел, летел, умирая от жутки падения, пока не оказался на подсолнуховом поле. <...> Витька рвался, разрывал ленты, а они вдруг исчезли, и открывшаяся абсолютная пустота, в которой он повис, была страшнее всего на свете. Он висел в центре этой пустоты и в то же время падал, падал, падал, смутно понимая, что необходимо нащупать глазами и мозгом какую-то нить, скрестить ее с другой, найти в точке пересечения желтый узелок-горошину (которая в то же время - светящееся окошко), зацепиться за нее сознанием, остановить ужас падения...»*[21; с. 92-93].

Сон, в данном случае, полностью сливается с переходом. Во-первых, сон сам является способом пространственно-временного перемещения. Во-вторых, непосредственно во сне, в собственном сне герой попадает из пространства в пространство. Этот переход осуществляется при помощи кольца Мебиуса, соединяющего плоскости. В-третьих, переход связан с мотивом Дороги. Из цитаты видно, что мальчик во сне преодолевает пространственные препятствия. Он бежит, срывается «в мерцающую

искрами пустоту», оказывается на горячей площадке, падает в трещину, летит, весит в пустоте.

§2.2. Значение и реализация мотива Дороги в повестях цикла:

«Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га»,

«Застава на Якорном поле», «Крик петуха»

Мотив Дороги является центральной категорией. Исследователи обозначают дорогу как древнейший образ-символ, спектральное звучание которого широко и многообразно. В большинстве случаев в произведении образ дороги воспринимается как жизненный путь героя, народа, государства. Мотив дороги подразумевает обновление, поиск, движение, испытание.

Дискретность миров «В глубине Великого Кристалла» преодолевается введением пространственно-временного образа Дороги, «хронотопа». Какую бы многомерную структуру не имела природа Великого Кристалла, понятие Дороги еще более непостижимо. На нее ступают те, кто стремится кого-либо или что-либо найти. Она всегда приводит героя к желанной цели. Дорога всегда оказывается рядом, когда возникает потребность в ней, потребность найти истину, выйдя за пределы обыденности. Дорога, как и время в ней, бесконечна. Именно поэтому, совсем не изменяясь, по ней движутся люди разных времен и пространств. Дорога считается источником Мироздания Великого Кольца, обеспечивает его жизнедеятельность. Благодаря Дороге становятся возможны пространственно-временные перемещения героев.

Мотив Дороги в фантастической повести «Выстрел с монитора» является скрытым. Наличие его становится возможным выявить лишь к концу повествования. В повести нет различных вариантов Дороги,

следуя по которой открываются разные пространства и миры, одно время сменяет другое. Дорога неотделима от двух героев – Юкки и его сестренки. Они всегда идут, перемещаясь в пространстве и времени, при этом совершенно не меняясь. Эти герои сами являют воплощение Дороги, непрерывности движения до тех пор, пока цель путешествия (встреча с другом) не будет достигнута.

Понимание Дороги в повести имеет некий философский подтекст. Дорога – это вся жизнь мальчика Галиена Тука со всеми приключениями и испытаниями, выпавшими на его долю. Удивительно то, что судьба Гальки и Павлика перекликаются между собой: первый спасает город, второй – спасает только свою сестру. Происходит зеркальное отражение: два пути, как две судьбы. Следовательно, Дорога символизирует не только жизнь Галиена Тука, но и Павла Находкина.

Наглядно видно, что в паре «малыш - подросток», старший помогает младшему, спасает его. Это типичная ситуация для произведений Владислава Крапивина. Поскольку речь идет о спасении, можно говорить о появлении Командора, которым становится Павел Находкин. Командорство основано Элиотом Крассом, капитаном военного монитора, спасавшим матерей для детей и заменившим мальчику отца и мать. Об Элиоте Павлик узнал от Пассажира из легенды о «Командоре».

Мотив Дороги в повести «Гуси Гуси, га-га-га» писателя-фантаста несколько изменен. В большинстве случаев перемещение по Дороге символизирует пространственно-временное изменение системы координат и смену плоскостей. Дорога в фантастической повести представлена четырьмя типами: судьба, перемещение, путешествие, подвиг.

1. Судьба – неизбежность. «Судьба – стечение обстоятельств, не зависящий от воли человека, ход жизненных событий» [31; с. 778].

- *«Белая, шириной в ладонь линия пересекала от края до края пыльный асфальт. Перед ней, белыми же, была сделана по трафарету надпись: «СТОП! ДАЛЬШЕ ПРОХОД ТОЛЬКО С ПРЕДПИСАНИЕМ»»*[19; с. 169].

Приведенная трактовка понятия в толковом словаре полностью отображает произошедшую ситуацию. Герой, по неизвестным причинам, совершил судьбоносный шаг. Такая Дорога судьбы явилась следствием перехода героя не в том месте и не в то время, и попаданием его в иное пространственное измерение. Теперь Корнелия ждала совсем другая жизнь: в замкнутом пространстве с ожиданием скорого ее исхода.

2. Перемещение – необходимость. «Перемещение (от «переместить») – поместить в другое место» [31; с. 506-507].

Перемещение предполагает постепенную и последовательную смену окружающей обстановки. Так и произошло с героем повести. Корнелий вышел из тюрьмы и отправился в ближайшую лавку за булочками с изюмом (по просьбе детей). Ему нужно было, дабы не расстроить своих маленьких воспитанников. В том случае становится возможным проследить последовательное, логическое изменение обстановки в рамках одного пространственно-временного измерения.

- *«Он свернул за угол. Улица полого шла вверх. Слева оказалась длинная стена с широкими окнами, из них пахло пекарней. Справа тянулась витая решетка густого сада»* [19; с. 268-269].

- *«Улица поднималась, поднималась и, наконец, привела наверх полого холма. Здесь пролегла узкая бетонная дорога, за ней лежали сады с красными крышами коттеджей. За садами блестела река, а по берегам поднимался город. Пестрый с путаницей современных кварталов и разномастной старины»* [18; с. 269].

Он наслаждался тем, что может почти свободно передвигаться по городским улицам. Все казалось будто новым: воздух, природа, улицы, строения. Видимо, чтобы почувствовать прелесть свободы и красоту окружающего мира, нужно было на время потерять.

- *«Сначала тропинкой по дну оврага, затем через большой заросший парк, а дальше глухими переулками – такой был путь Корнелия до тюрьмы»* [19; с. 287].

Подобный путь окольными путями весьма символичен: через заросшую, тернистую местность герой стремится к незначимому, ненужному месту, испытывая трудности и неприятные чувства по пути следования к указанному месту. Но именно к этой цели зовет его сердце и долг перед маленькими воспитанниками.

-«И дорога от станции к дому – тоже. Ходьбы всего десять минут. Путь идет среди заросших остатков древнего крепостного вала, мимо садов и коттеджей» [19; с. 146].

Дорога до дома похожа на путь до тюрьмы. По-видимому, такая же не важная, отягощающая.

3. Путешествие – выбор. «Путешествие – поездка или передвижение пешком по каким-нибудь местам, странам» [31; с. 633].

-«По древней парковой лестнице спустились к пристани для прогулочных катеров. Переехали через реку.<...> Сели на пузатый, шипящий, как старый пылесос автобус»[19; с. 350].

Это путь Корнелия и Цезаря к важной цели (к Капусу - вычислительной машине).

Герои по собственному желанию, стремлению идут по выбранной ими самими Дороге. Эта часть символизирует начало пути к их главной победе.

- «В одном из притворов храма в стене появляется щель... Светлый проход. Можно видеть небо, облака, густую траву... <...> Надо шагнуть туда... И то, что вас связывало с прошлой жизнью, все опасности и угрозы – все обрывается...» [19; с. 280].

По этой Дороге безындыкские дети попали в другой мир, другое пространство и время. Дорога-путешествиев свою мечту. Она самая уникальная. Именноэта Дорога отражает гипотезу о Кристалле, то есть способ перехода с одной грани на другую. Опираясь не гипотезу, Храм был построен на особенном меридиане Вселенной, на стыке граней Великого Кристалла. И, порой, по совсем неизвестным причинам, пространства имеют возможность сливаться воедино. Так будто сглаживается острое

ребро и две плоскости сливаются в одну. Только здесь плоскости есть пространства.

4. Подвиг. «Подвиг –героический, самоотверженный поступок» [31; с. 533].

Игра перестает быть игрой, когда герой начинает чувствовать в себе ответственность за своих юных воспитанников. Оказывается некому помочь им и защитить их. Поступок Корнелия по спасению родителей Цезаря полностью соответствует трактовке, данной в словаре. Этот поступок по праву считается героическим, самоотверженным. Герой обращается к умной вычислительной машине за помощью, рискуя при этом, чтобы его обращение не было засечено: *«Что ты знаешь о Лебене? Город такой... Свяжись, если уверен, что ты не на контроле»* [19; с. 355]. Его целью было *«проникнуть в институт и, угрожая оружием, потребовать вывести к ним двух заключенных, чтобы увезти в машине»* [19; с. 356]. Но как просчитал Капус, *«Будет включена сигнализация, охранный отряд прибедет через... четыре минуты. Раньше, чем приведут заключенных»* [19; с. 357]. Корнелий не боялся, что могут взять и проверить индексы людей, что *«будет включена сигнализация»* [19; с. 357]. Корнелий и Капус шаг за шагом просчитывали ходы: *«... двое прибывших, используя момент внезапности, отбирают оружие у охраны»* [19; с. 357]. При удачном исходе дела, *«Сесть в машину – получится. Но тут же разоруженная охрана даст сигналы – и машину запеленгуют по индексам похищенных заключенных. И перекроют дороги»* [19; с. 357]. Далее начнется трудная Дорога: *«Сзади - погоня, впереди – заслон»*. Корнелий и Капус смотрели карту местности и каждый ход детально разбирали и просчитывали: *«Выскочим здесь, пустим автомобиль под обрыв, а сами скроемся в лесу. <...> На какое-то время»* [19; с. 358].

Главной задачей Корнелия было: *«домчаться сюда, в Реттерберг»*[19; с. 357]. И каково было чувство героя, когда после изнурительных расчетов, Капус ответил: *«Вероятность, что поймают, ничтожна»*[19; с. 358]. Главное – быть осторожными.

Корнелий, возможно даже ценой собственной жизни, чувствовал своим долгом помочь мальчику. Его не пугали предстоящие трудности, разве только опасение за жизнь Цезаря и его родителей.

По данному поступку можно говорить о возведении Корнелия в ранг Командора, которым герой становится по зову своего сердца. С момента появления в его жизни брошенных детей, он посвящает себя одной цели: сохранять для будущего ребят, которых природа одарила особыми свойствами.

Мотив Дорогив *«Заставе на Якорном поле»* в наглядном виде представлен в форме кольца. В таком виде выступают: Кольцо метро, бумеранг, молитва (обращение к кольцу: *«Если лопнут два кольца, буду гадом без лица»*[20; с. 395]). Все это является символом замкнутой Дороги. Замкнутость означает лишь движение по кругу и отсутствие развития. Для юного героя связь с Дорогой и пребывание в Дороге было неотъемлемой частью его жизни: *«Загадочная Дорога жила везде – в цветных светящихся указателях, в широких экранах оповещения и мерцающих табло, в шорохах эскалаторов и официальных голосах динамиков»* [20; с. 405]. *«Ежики любил вокзалы. А этот Южный, - с громадными подземными залами, запутанными переходами, с неожиданно открывающимися закутками кафе, видео-комнат, «зеленых уголков» с фонтанами - любил особенно»* [20; с. 405]. Герой любил без цели кататься на метро, где самым важным было – слышать мамин голос во время объявления станций. Безусловно, весь путь по Кольцу он знал в деталях: и расположение залов, и переходов, и фонтанов, и достопримечательностей: *«Сейчас он был уверен, что окажется где-то неподалеку от площади Карнавалов, увидит башню*

старой ратуши с курантами и гигантский стеклянный карандаш отеля «Трамонтана»[20; с. 360].

Несмотря на то, что речь идет о кольцевой Дороги, как не имеющей прогрессивного развития, «Здесь у Ежики возникало ощущение ж и д а н и е. Странная надежда, что может в его жизни случиться что-то новое. Чувство это смешивалось с другим – с ощущением Д о р о г и» [20; с. 405].

«Ежики отсюда никуда не уезжал. Только на Кольцо. Но Кольцо – тоже Дорога. Думаете, замкнутая, без выхода? Но вот же – вывела не Якорное поле!» [20; с. 405]. Герой впервые узнает, что существует ранее неизвестная ему станция «Якорное поле». Возможно, именно этот момент символизирует выход Ежики из замкнутого круга, переход и стремление к чему-то новому, к будущему вообще. «... увидел он обширный бугристый пустырь. <...> Он вышел, но города не было здесь»[20; с. 360]. Герой из привычной кольцевой, замкнутой Дороги попадает в новое, совершенно неизвестное для себя пространство и время.

Это было лишь первое попадание героя на станцию, которое показалось чем-то невозможным, невероятным, похожим на фантастическое приключение. И только он один совершенно ясно понимает, что «Якорное поле» реально существует. Есть доказательства: Дорога по Кольцу, якорек, платформа. Но только со временем станция «Якорное поле» становится стабильным местом благодаря любви Ежики к маме и вере в реальность этого места.

Ежики «шарахнул навывлет все энергетические толщи и межпространственные барьеры» [20; с. 467]. Это происходит, когда герой бежал к маме, сосланной на другую грань. Осуществляется прямой переход, который разрывает мальчик силой своего нестерпимого желания и стремления. Важное условие такого разрыва и перехода только в единственном случае: героя с нетерпением должны ждать там, куда он стремится.

Мотив Дорогив «Крике петуха» воплощается через передвижение героя по стеклянным ступеням лестницы: *«Она висела среди звездного пространства и плавными поворотами уходила вверх и вниз. Там и там в бесконечность. <...> Ступени были очень скользкого стекла. <...> И через всю свою перепуганность и боль от ушибов замечал все-таки, что при каждом толчке, на каждой ступени он видит разное»* [21; с. 214].

Путь героя лежит через: *«...Очень синее небо, а в нем похожие на планеты зеленые и коричнево-голубые шары.*

...Переплетение громадных зеркал, в которых отразилось множество Филиппов и Петек, причем в разных позах.

...Скрученные винтом белые постройки и мосты над скалистыми бухтами, в которых клубилась темнота.

...Повисший в оранжевом пространстве жидкий, как исполинская капля воды, прозрачный шар, в котором плавали какие-то чешуйчатые звери.

...Поле с желтой травой, где шибились в дикой скачке всадники в блестящих, как самовары, латах...»[21; с. 215].

Кроме представленного варианта Дороги, появляется еще одна: это путь Павла Находкина (из ранней повести). Заканчивается его жизненная Дорога, целью которой является передача своего Командорского долга. Его должен перенять Цезарь – ответственный командир. Командорство, как и Дорога, являет собой бесконечный процесс. Так Цезарь становится новым Командором.

**§2.3. Значение и реализация мотива превращения в повестях
цикла: «Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га»,
«Застава на Якорном поле», «Крик петуха»**

Третий мотив повестей фантастического цикла – *превращение*. Повестям Владислава Петровича присуще жесткое отношение к героям. Мальчишки вынуждены решать, казалось бы, неразрешимые даже для взрослых проблемы. Герои порой оказываются в таких ситуациях, когда совершение добра происходит взамен на жизнь. Однако мальчишки, ценой своей жизни спасаящие близких, не гибнут окончательно. В детском мире вообще не существует понятия смерти и смерти как таковой. Происходит перерождение в другом мире. Герои знают, что точно встретят своего товарища, но только в другом воплощении.

Превращение – принять другой вид, перейти в иное состояние [31; с. 579].

Переход – место пригодное для пешей переправы... [31; с. 512].

По определению В.Я. Проппа, «переход» означает передвижение из одного мира в другой, из одного пространственно-временного измерения в другое.

В повестях В.П. Крапивина существуют пути перехода из одного мира в другой. Исследователи творчества писателя выделяют два способа перехода: скол пространства и прямой переход.

Причина сейсмической нестабильности Великого Кристалла заключается в гранях-пространствах, которые, перемещаясь и изменяясь, периодически сливаются в одну плоскость. Следовательно, на сгладившемся ребре образуются переходы в другие миры. Таким образом, случается «скол пространства» или «отпирание врат».

Скол пространства может быть образован искусственным и естественным путем.

- Естественный (природный) переход появляется при «отпирании врат» в городе Риттерберге в Храме Девяти Щитов, когда *«В одном из притворов храма в стене появляется щель... Светлый проход»*[36; с. 280].

- Искусственный переход образуется на грани Риттерберга, расположенного неподалеку от Руты, после запрета бурения скважины, *«которую просверлили чуть ли не до центра Земли, потом оставили. Если заглянуть в круглый бездонный колодец, можно увидеть звезды... других миров»*[18; с. 204]

Прямой переход осуществляется с грани на грань. При этом за несколько секунд герой переносится в любую точку Кристалла Мироздания. Этот способ открыт только некоторым героям: Цезарю Лоту, Витьке Мохову («Крик петуха»), Ежики («Застава на Якорном поле») и каждому дается с трудом. Для Цезаря прямой переход состоит в огромном маятнике, качающемся в пустоте. Для Мохова Витьки – в падении в Ничто, в страх, от которого невозможно избавиться, ни привыкнуть. Ежики *«шарахнул навывлет все энергетические толщи и межпространственные барьеры<...>Возможно, в последний миг само собой сработало силовое поле и швырнуло мальчишку напролом через всякие грани, векторы, меридианы»*[20; с. 468], когда бежал к маме, сосланной на другую плоскость. Прямой переход возможен только в единственном случае: героя с нетерпением должны ждать там, куда он стремится.

Мотив превращения в повести «Выстрел с монитора» не открыт читателю наглядно. Мы можем лишь понять это исходя из подтекста, а также опираясь на восприятия героев повествования, пассажиров корабля, чувства детей. Мы понимаем, что Галиен превратился в памятник мальчику – освободителю. В таком случае превращение возможно и обратно, из памятника в мальчика. Герой (Павел Находкин) видел ни памятник на обрыве, а самого себя, вернувшегося во времени.

Мотив превращения в повести «Гуси Гуси, га-га-га» не описан для читателя наглядно. Только лишь в ощущении Корнелия, когда *«Пролетел над кустиками ветерок. Случайность, конечно. Однако шуриание листьев напомнило шелест вишневой сутаны. Словно Петр прошел мимо, шепнув по ходу: «Опомнись, Корнелий...»»*[18; с. 344]. Но мы не можем с уверенностью говорить о перерождении Петра в другом мире. Вероятнее всего, это было лишь чувство самого Корнелия, который очень дорожил дружбой с Хальком и был близок его сердцу. Вероятнее всего, герой хотел, чтобы Хальк в этот момент оказался рядом, помог или одобрил его решение.

Второе и самое важное превращение происходит с самим героем. Социальная система, представленная «машинной демократией» и кажущаяся незыблемой, единственно верной, пыталась сломить Корнелия. После случайно отступившей смерти, герой становится бунтарем и воспитателем. Чувствуя ответственность за воспитанников, Корнелий становится Командором по зову сердца. Быть Командором – значит защищать и оберегать беззащитных детей. Корнелий не только помогает своим воспитанникам уйти на Луга, в мир их мечты, где хорошо и спокойно, где нет пренебрежительного отношения к тому, что дети не имеют собственного индекса. Главным делом его жизни становится спасение родителей безындыкского мальчика Цезаря. Понимая, что беззащитный ребенок остался совсем один, Корнелий чувствует своим долгом помочь ему.

Мотив превращения в «Заставе на Якорном поле» ярко и наглядно реализован в повести. Ежики, за утраченную монетку Хранителей и пройденное испытание в посвящение «Итгов» (племени), получает *Яшку* – *«главное богатство ребячьих ценностей. <...> Про него говорили всякое. Говорили даже, что он – пришелец с какой-то звездной системы, где кристаллическая жизнь.<...> корабль взорвался, а Яшку занесло на землю.*

<...> он был пацаненок среди взрослых кристаллов-космонавтов. Яшка – осколок кристаллической памяти со станции «Око»»[20; с. 399-400].

Вообще физическое состояние и судьба Яшки очень интересны. Яшка – это отколовшийся росток Кристалла Мироздания, который выращивала мадам Валентина. Он зародился из звездной жемчужины, стал Кристаллом, затем мальчиком и, далее, звездой.

Первое перерождение Яшки происходит, когда он из предмета становится ребенком, мальчиком. И сам Ежики относится к нему, как к мальчику.

Второе превращение случается, когда Яшка говорит Ежики: *«Я звезда»* [20; с. 440]. Мальчик становится звездой и просит героя помочь ему покинуть землю.

Таим образом, Яшка проходит путь перерождения от звездной жемчужины до звезды.

В «Заставе на Якорном поле», так же как и предыдущих повестях, возникает тема Командорства. Как уже было упомянуто, Командоры — люди из древней легенды, смысл жизни которых — оберегать детей от Зла. Это взрослый, посвящающий свою жизнь детям с целью сохранения их для будущего. В этой повести данная тема представлена совершенно в ином ключе. Происходит совершенно противоположенное Командорству явление, которое понимает и не одобряет доктор Клан и, которое бессовестно выполняет Кантор. *«- И вам ни разу в вашу, безусловно, талантливую голову не приходила мысль, что Идея порочна изначально? - Нет! Не приходила! Такая мысль не совместима с командорским обетом»*[20; с. 428]. Как бы доктор не протестовал неприемлемым действиям, совершающимся якобы под лозунгом добра, он понимал истину: *«-А что общего у этих заповедей с нашими методами? - Первый Командор дал сжечь себя, чтобы спасти для детей их матерей-заложниц... Элиот Красс <...> не был командором в полном смысле. И, кроме того, он сам увел*

мальчишку из семьи, заменив ему отца и мать. Как мы...<...>- Прежний Командорский круг, объявил бы ваши взгляды ересью...»[20; с.430-431].

Несмотря на всю подлость деяния лжекомандоров, Кантора совершенно не волновали причины, сущность и последствия происходящего, ведь *«Правительство поможет. У нас там свои люди»* [20; с. 428]. Становится ясно, что приказания поступают «сверху», от власти, которая не остановится ни перед чем. В лицее для большего эффекта установлен *«В потолке <...>гипноизлучатель...»*[20; с. 427], для дополнительного воздействия на героя. Доктор старался объяснить директору лицея, что: *«Мы воюем с их родителями. Вышвыриваем их в сопредельные резервации и... чем это лучше убийства?»* [20; с. 429]. На что тот в свою очередь противился: *«- Не говорите глупостей! Убийство не совместимо с постулатами Командорства... <...>мы внушаем детям, что их родителей нет... <...> И кто виноват, что такова природа?»* [20; с. 429]. Один из них понимал, что они нарушают естественность основного закона: привязанность к матери. *«... свойства таких детей активизируются в именно при ощущении не комфортности, одиночества»* [20; с. 429].

Все эти бесчеловечные приказы поступали от организации спецслужбы, которые использовали детей «койво» в собственных интересах. Но перед этим подросток должен был пройти ряд испытаний, должен быть подвергнутым специальной внешней и психологической обработке, дабы его сверх способности были развиты в полной мере. Развитие способностей происходило только в условии стрессовой ситуации.

Таким образом, происходит яркая подмена понятия Командорства: из помощи беззащитным детям в использование необычных подростков для корыстных идей правительства и спецслужб.

Мотив превращения в повести «Крик петуха» реализуется в тот момент, когда гибнет Гелька, взорвав мост. И тогда, далеко, на краю Вселенной, вспыхивает и стремительно разворачивается в ночи новая спиральная галактика.

Она получает название: « - ...ГелькиТравушкина.

- Кого?

- Мальчик был такой... В дальних краях. Он однажды порвал темпоральную петлю, чтобы спасти друзей...

- Что порвал?

- Ну, кольцо времени. Есть такое физическое понятие. Он для этого взорвал рельсы на мосту. И сорвался, упал.

- Разбился?»

- Он... понимаешь, он ударился о планету. И родилась новая галактика» [21; с. 61].

Целый Великий Кристалл узнал, что он ожил именно в той галактике, так как тела его не было найдено. Возможно, это лишь легенда Великого Кристалла. Галактика и звезды являются живыми.

Если предположить, что человек – это вселенная, то происходит опредмечивание мысли, и герой превращается в галактику. Следовательно, нет смерти, а есть перерождение.

Мотив превращения в пространственно-временной структуре повестей занимает столь же значимое место как факт перехода в мироздании Великого Кристалла. В процессе перемещения с грани на грань Кристалла Мироздания происходит обязательное превращение, но только лишь с положительными героями. Превращение может включать в себя как изменение пространства и времени (переходы Фильки и его друга – петуха Кригера («Крик петуха»), так и изменения состояния героя (внутреннего: возмужание Цезаря «Крик петуха», борьба за свободу – Ежики «Застава на якорном поле» и внешнего: Гелька, превратившийся в галактику «Крик петуха», Яшка – кристалл, считавший себя мальчиком и превратившийся в звезду «Застава на якорном поле»).

Таким образом, мы можем говорить о художественно–структурном значении мотива превращения в цикле В.Крапивина «В глубине Великого Кристалла».

Выводы ко второй главе

Проанализировав мотивную структуру фантастических повестей «Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха» цикла «В глубине Великого Кристалла», можно говорить о следующих особенностях:

во-первых, повести неслучайно расположены в заданной последовательности. В каждой из них есть сквозные герои. Более того, от повести к повести читатель узнает о судьбе героев из ранее написанных повестей данного цикла.

Во-вторых, от повести к повести происходит расширение, переосмысление и трансформация мотивов.

- расширение мотива *сна* происходит от четкого обозначения автором и понимания героем сна, как состояния и, отчасти, пограничного состояния («Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га») до отсутствия границ между реальным и ирреальным мирами («Застава на Якорном поле»). То есть, если в первых повестях Владислав Крапивин четко обозначает сон «Ему приснилось», «Уснул Корнелий», и собственный выбор героем сна «Он перенес себя...», то уже в последующих повестях герой сам не понимает, были ли реальностью произошедшие с ним события: «Своего рода сон наяву», «Неужели и в самом деле сон?». Таким образом, происходит постепенное стирание границ между пониманием героя своего пребывания в определенном пространственно-временном измерении;

- переосмысление мотива *Дороги*: в каждой из проанализированных нами фантастических повестей цикла, Дорога представлена разными вариантами. В «Выстреле с монитора» Дорога символизирует жизненный путь Галиена Тука (мальчика-освободителя из истории Пассажира), которой является зеркальным отражением жизни подростка Павла Находкина.

В повести «Гуси Гуси, га-га-га» образ Дороги, по которой следует Корнелий Глас – воспитатель безындыксных детей, Командор, разветвляется на 4 типа Дороги: судьба – неизбежность (пересечение героем Дороги ни в то время, ни в том месте), перемещение – необходимость (передвижение по городу), путешествие – выбор (путь героев в Реттенберг к вычислительной машине Капусу), подвиг (спасение родителей Цезаря из города Лебена).

В «Заставе на Якорном поле» Дорога символизирует цель (преодоление Ежики испытаний ради встречи с мамой), самое важное и главное стремление в его жизни.

В повести «Крик петуха» Дорога выступает в роле границы, разделяющей миры. Двигаясь по ней, герой попадает в разные пространственно – временные измерения с населяющими его существами;

- трансформация мотива *превращения*. Изначально мотив заявлен как обязательное перерождение героя в другом мире после его смерти, так как в детском сознании нет этого понятия. В исследуемых нами повестях обнаружено одно такое явление с первоначальным смыслом – это перерождение Гельки Травушкина («Крик петуха»), когда он сорвался с моста и «ударился о планету. И родилась новая галактика».

В других фантастических повестях происходит трансформация понятия. Так в «Выстреле с монитора» случаются два превращения. Первое: как становится понятно из подтекста, происходит перерождение героя в памятник мальчику - освободителю. То есть, случается ни смерть героя, а изменение его физического свойства и состояния. Так же и в «Заставе на Якорном поле», когда Яшка (осколок Великого Кристалла Мироздания) из звездной жемчужины становится Кристаллом, затем мальчиком, а после – звездой.

Второе - напрямую связано с изменением внутренних качеств человека, обретением нового «статуса», видения мира. Это превращение символизирует переход из обычного человека в ранг Командора: Павел

Находкин («Выстрел с монитора»), Корнелий Глас («Гуси Гуси, га-га-га»), Цезарь Лот («Крик петуха»).

В-третьих, крапивинские герои во всех четырех взятых нами повестях наделены способностью перемещения из одного мира и пространственно-временного измерения в другие. Для такого действия обязательно наличие путей перехода: сон (главные герои всех повестей), Мёбиус вектор, соединяющий плоскости граней Великого Кристалла Мироздания (Ежики «Застава на Якорном поле»), щель в Храме Девяти Щитов (воспитанники Корнелия «Гуси Гуси, га-га-га»).

В-четвертых, ведущим мотивом проанализированных повестей является мотив Дороги в «Выстреле с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га», «Крике петуха». Мотив сна выступает ведущим только в «Заставе на Якорном поле».

Ведущим мотивом в «Выстреле с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га», «Заставе на Якорном поле», «Крике петуха» выступает мотив Дороги. Именно в нем реализуются в наиболее крупные сюжетные линии; на ее протяжении происходят наиболее важные и судьбоносные приключения героев; а так же случается изменение качеств человека, которое происходит в течение некоторого временного отрезка. В «Заставе на Якорном поле» место ведущего мотива в повести занимает мотив сна, так как самые важные и смыслообразующие линии сюжета напрямую связаны с тем состоянием, в котором прибывает маленький герой.

В одной повести происходит перекося в мотиве. Несмотря на это, ни один из представленных мотивов не теряет своей значимости в конкретной повести и равноценности в целом цикле.

Мотив превращения в пространственно-временной структуре повестей занимает столь же значимое место как факт перехода в мироздании Великого Кристалла. Превращение может включать в себя как изменение пространства и времени, так и изменения состояния героя.

Таким образом, мы можем говорить о художественно–структурном значении мотива превращения в цикле В.Крапивина «В глубине Великого Кристалла».

Заключение

Актуальность исследования нашей дипломной работы представлена попыткой анализа основных особенностей художественного мира писателя и мотивной структуры фантастических повестей цикла «В глубине Великого Кристалла». Исходя из цели нашего исследования, мотив, как феномен литературного произведения, все чаще становится объектом научного исследования и рассматривается как структурный элемент произведения.

Термин вошел в литературоведение из музыковедения. Впервые он был зафиксирован в «Музыкальном словаре» С. де Броссара (1703). Мотив (лат. *moveo* - «двигаю») – «наименьшая самостоятельная единица, простейшая составная часть сюжета. <...>Мотивная структура реализует логическую связь в структуре целого произведения» [23; с. 375]. Данный термин - ключевой при анализе композиции.

Вопросы мотива всегда оказывались в области внимания различных направлений и школ литературоведения XX в. За последние десятилетия вышло несколько тематических сборников, посвященных проблеме мотива в русской литературе: (материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы (1996), (1998); роль традиции в литературной жизни эпохи (1995)); проблеме повествовательного мотива в фольклоре и литературе (Мировое древо, № 1-6; От мифа к литературе (1993)); работы И.В. Силантьева, А.Н. Веселовского, Г.В. Краснова, Б.М. Гаспарова, Л.Н. Целковой.

Исследователи, литературоведы по-разному раскрывали сущность мотива: минимальная единица «языка» литературы (Веселовский А.Н.), функция, которую выполняют герои (Пропп В.Я.), явление мифосознания (Леви-Стросс), событие (Ю.М. Лотман) и др.

В нашей дипломной работе за основу взята трактовка мотива В.Я. Проппа, который первичным элементом считает функции действующих лиц, которых гораздо меньше, чем самих персонажей. «Под функцией понимается поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода действия» [34; с. 25].

За основу для исследования мотивной структуры взяты фантастические повести «Выстрел с монитора», «Гуси Гуси, га-га-га», «Застава на Якорном поле», «Крик петуха» из цикла «В глубине Великого Кристалла». Были выделены три ведущих мотива цикла: мотив сна, Дороги, превращения. Как говорил один из героев цикла: «Нет Кристалла, все миры параллельны». Разные варианты одного мира – это лишь разные грани. Образ главного героя похож во всех повестях, за счет использования автором одних и тех же мотивов. Соотнесение понятий мотива и героя выводит на новый уровень осмысления эстетической значимости мотива, как средоточия его в эстетической значимости литературного произведения. Таким образом, создается не только композиция отдельного произведения, но и мотивная целостность всего цикла «Великого Кристалла».

Своеобразие каждой повести определяется доминированием одного из ведущих мотивов в одной повести при сохранении общей мотивной системы всего цикла. В одной повести может происходить перекося в мотиве. Несмотря на это, ни один из представленных мотивов не теряет своей значимости в конкретной повести и равноценности в целом цикле.

Владислав Петрович Крапивин, на сегодняшний день, считается одним из самых популярных авторов условно-романтической прозы, в частности – детской. Такой вид прозы характеризуется: во-первых, созданием целостной картины художественного мира с попыткой осмысления и обобщения бытийных и общечеловеческих проблем. Во-вторых, главными героями повестей Владислава Крапивина становятся дети, или связка героев «малыш – подросток», нуждающиеся друг в друге. Ребенок – это носитель самоотверженности, авторского идеала, а так же чуткости и чистоты.

Конфликты в повестях отражают всю противоречивость отношений взрослого и ребенка. Авторским разрешением конфликта становится защита детства. Кроме того, в героическом мире цикла Владислав Петрович стремится к одушевлению и очеловечиванию некоего явления Мироздания: галактика, звезда, при этом используя фольклорные мотивы – волшебные предметы (монетка 10 колосков, значок) и помощников (вычислительная машина Капус).

Поэтика фантастического цикла В.П. Крапивина демонстрирует, что с точки зрения его содержания и художественной формы, «Великий Кристалл» – это этапный период в творчестве писателя и уникальное явление для литературы жанра «фэнтези» и детской литературы. Владислав Крапивин, как отмечают исследователи его творчества, в своих фантастических повестях, является продолжателем традиций А.П. Гайдара, Н.Носова, А.С. Макаренко.

Мир Великого Кристалла имеет неповторимую структуру Мироздания и философию. Яркой чертой романтической природы фантастического цикла стало не только существование ирреальных миров, но и наличие у героев способности путешествовать по этим мирам, переходить с одной грани и плоскости Кристалла на другие, смежных или противоположенных друг другу.

Цикл фантастических повестей «В глубине Великого Кристалла» объединяет в себе черты научной фантастики и «фэнтези», однако не просто с уверенностью отнести его ни к одной из групп. Волшебство и научные эксперименты являются не предметом изображения в повестях В.П. Крапивина, а лишь средствами. Средствами раскрытия этических и нравственных аспектов. Каждый сюжетный ход, художественный образ, прежде всего, являет собой символ воплощения мысли автора о мире и человеке.

Мотив превращения в пространственно-временной структуре повестей занимает столь же значимое место как факт перехода в мироздании

Великого Кристалла. В процессе перемещения с грани на грань Кристалла Мироздания происходит обязательное превращение, но только лишь с положительными героями. Превращение может включать в себя как изменение пространства и времени (переходы Фильки и его друга – петуха Кригера («Крик петуха»), так и изменения состояния героя (внутреннего: возмужание Цезаря «Крик петуха», борьба за свободу – Ежики «Застава на якорном поле» и внешнего: Гелька, превратившийся в галактику «Крик петуха», Яшка – кристалл, считавший себя мальчиком и превратившийся в звезду «Застава на якорном поле»).

Таким образом, мы можем говорить о художественно–структурном значении мотива превращения в цикле В.Крапивина «В глубине Великого Кристалла».