

Самое первое вполне осознанное чувство, которое испытываешь после погружения в мир прозы Алексея Полуботы, – чувство естественной музыкальности этого мира. Мелодия ритма и образности создаёт концептуальную динамику смыслового развёртывания в рассказе «**Предзимье**».

На наш взгляд, мелодика в рассказе выступает именно как «одно из проявлений фундаментальной закономерности природы – её ритмичности, как факт, который служит целям текстообразования вообще и основой эстетической организации художественного произведения в частности» [9]. Речь повествователя устроена особым образом, что «слово обростаёт дополнительными смыслами, по своей семантике, приближаясь к стихотворному» [6, с. 290].

Сокрытая символика рассказа для меня разворачивается в образ речушки, которая в беспокойном своём, прерывистом, перекатном потоке, чередующемся с плёсами, набирает силу, становясь всё шире и уверенней в своём течении. **Преображённая** таким образом, она, тем не менее, продолжает оставаться всё той же небольшой речонкой, пробивающей себе путь к широким просторам.

Ощущение многоуровневого пластического движения, актуализированного лексико-семантическими, грамматическими, выразительными языковыми средствами, овладевает читателем с самого начала произведения. Развитие сюжета уже с первого абзаца задано опорными **временными** точками течения человеческой жизни. И расположены они в **обратном порядке**. Для заглянувшего в эту воронку времени читателя едва различимо начинает проступать мотив **возвращения**, мотив **обретения** утраченного. Сначала герою *«запомнился **пожилой человек, несущий полную корзину... грибов**»*. Далее повествователь делает акцент на собственном возрасте: *«**Это был первый грибник, которого я увидел за **восемь лет жизни в столице**»***. Последнее же звено в этой цепи *«**двухлетний сынишка**»*. И эта единственная пора, которая предваряется параллельным антропоморфным перифрастическим наименованием молодых подосиновиков – *«**весёлый выводок**»*. *«**Весёлый выводок**»* подосиновиков и *«**двухлетний сынишка**»* образуют точку пересечения двух взаимодействующих начал – природного и человеческого, мотив пути определён не только ближайшей целью – выбрать в лес за грибами (в первых строках, где тема о грибах – полнозвучна, рассказчик и не говорит о том, что он собирался по грибы), к ближайшей видимой границе начатого движения, но и к чему-то более отдалённому, отражающему внутренний мир героя.

Первая строка *«**год** выдался щедрым на **лесные дары**»* очерчивает круг читательского восприятия, устанавливая соотнесённость с некоторым циклом. На первый взгляд, городское простран-

ство обрисовано в первых четырёх абзацах всего лишь несколькими словами. Основными: «*жизни в столице*», «*московская зима*», и дополнительными: «*отсыревший за день асфальт*», «*духота переполненных электричек*». Но это только на первый взгляд, потому что описание столицы аранжировано лексемами из негородского семантического поля: «*отборных, крепких даже на вид грибов*», «*выбраться в лес*», «*азарт тихой охоты*», «*весёлый выводок... подосиновиков*», «*грибы-переростки*», «*осклизлые, почти обесцветившиеся тела*». Характеристика московского временного отрезка жизни героя, переданная словами из другой тематической группы, усиленная лексико-семантическими и корневыми повторами, синонимией: «*грибной*», «*грибник*», «*грибов*», «*лесные дары*», «*благодатной поре*» и проч., изменяет городское пространство, оно даже отдалённо не похоже на то, каким является в действительности. Внутреннее чувство героя устанавливает его очертания. И в них очень мало городского шума, зато ясно слышится слабый, но не умолкающий голос леса, природы, живого простора. Лёгкое незатихающее журчание ручья, шёпот ветра в верхушках свободных деревьев, или в «*просветах между деревьями мелькает глянцевитый блеск чёрной, быстро бегущей воды*».

Лето, мелькнувшее в начале повествования, как **пространственно-временной мостик**, транзитная станция на пути к конечной цели путешествия, продолжает поблёскивать среди заполярного осеннего ландшафта: «*И всё-таки лето не до конца ушло отсюда*».

Поэтическая **цветопись** рассказа – одна из мелодических линий, осуществляющих гармоническое единство текста. Вообще, использованию цветообозначений и слов с неконкретным цветовым значением в рассказе Алексея Полуботы «**Предзимье**» следует посвятить отдельное исследование.

В пределах рассматриваемой темы мы коснёмся лишь нескольких ключевых моментов.

Тональность цветовой палитры осенней тундры – светлая, солнечная. По этому основному тону и сделан рисунок, причём наполненные светом блики и мазки преобладают.

До последних абзацев оттеночные значения лексемы «**светлый**» создают некий ценностный ориентир мировосприятия, берущий начало в русской этнокультурной цветовой картине мира, в которой с представлением о **солнечном** свете сочеталась идея **красоты**: первоначальное значение у слова **красный** – «светлый, яркий, огненный»: «*бледно-жёлтый разлив заполярной осени*»; «*сверкающие солнцем мокрые ячеи*»; «*драгоценные форели и кумжи, сверкнув золотом*»; «*защеленная мглой позолота берегов*»; «*мягкое золотое сияние ранней осени*»; «*тундра улыбается в лучах выглянувшего солнца*»; «*царство светлой воды*»; «*ярким всплеском*»; «*её тело, вобравшее солнце, само излучает свет*». А «чёрный» и «нецветные» тёмные слова словно добавлены к солнечной краске, только не смешаны с ней, а точками и прожилками, сквозистой резьбой чертят светлый простор: «*опускаются на холодное, чернеющее илом дно озера*»; «*по водной глади скользят, замирая, отражения пепельных облаков*»; «*защеленная мглой позолота берегов*»; «*мелькает глянцевитый блеск чёрной, быстро бегущей воды*»; «*тёмным осколком неведомо когда разбившегося зеркала*», «*избушку легко принять за большой, тёмный валун*»; «*чернеющей равнине озера*»; «*на тёмной, мягко мерцающей гальке*». Деривационные, лексико-семантические, синтагматические средства экспликации колоративных слов подчинены идее образа **чёрного на белом**, а не наоборот. Сопротивопоставление **светлого** и **тёмного** скорее похоже на сопротивопоставление света и **тени**, нежели света и **тьмы**. «*Драгоценные форели и кумжи, сверкнув золотом в тёмной глубине воды, через мгновение оказываются на мокром в грязных разводах дне лодки*». «*В голубой тишине над сопками беззвучно скользит чёрный вороний силуэт*». «*Солнечные лучи проникают до самого дна, играют на золотистом песке, на тёмной, мягко мерцающей гальке*». В двух последних примерах антимичные образы соединяют две грани бытия, но не контрастирующие, а имманентные. И лишь к концу повествования, к минуте прощания, светлая символика уступает место тёмной: «*Низкие облака свинцовыми космами задевают сопки*», «*озеро чернеет строго и непроницаемо*», «*Из провисающих хмурых туч начинает сыпаться снег*», «*Голубые лопасти лихорадочно окунаются в беспокойную, чёрную, как смола, воду*». Вполне очевидно, что момент прощания представляет собой одновременно и момент **возвращения**. Поэтому не увеличивается тень и нет ни капли печального чувства ни у героя рассказа, ни у читателя.

Особую ритмику создают **двойные эпитеты**, одна из моделирующих характерных особенностей, организующих художественный мир Алексея Полуботы. В этом рассказе с бликующим преломляемым пространством двойной эпитет помимо функции детализации художественного мира становится

«композиционно-смысловой доминантой» [3, с. 243], каждое его употребление имеет символическое значение, формирует причинно-следственные соотношения между смысловыми частями текста, даёт ключ к пониманию информации подтекстовой, текст рассказа словно бы прошит двойными определениями, создающими концептуальную сетку произведения. С эпитета *«бледно-жёлтый»* начинается описание заполярной осени. Уходящая, но ещё не ушедшая солнечность усилена не только двучленной семантикой колоратива, но поддерживается односложными прилагательными: *«маленькие жёлтые листья»*, *«сверкающие солнцем мокрые ячеи»*. Оценочность же отчётливо проявляется в связке *«бледно-жёлтый»* – *«бледно-зелёный»* в соседствующих абзацах. Ослабленная насыщенность **жёлтого** (цвет солнца, цвет золота) и **зелёного** (цвет надежды, цвет возрождения) проявляется как отношения **всеобщего** и **единичного**: *«Бледно-жёлтый разлив заполярной осени уже идёт на убыль»*; *«На склонах сопок ещё попадают островки бледно-зелёной листвы. Я благодарен стойкости неизвестных мне деревьев»*. Трёхцветное предложение *«Маленькие жёлтые листья падают на иссиня-чёрную воду»* придаёт законченности этому небольшому пространственно-идеологическому слепку. *«Я и отец»* вписаны в пейзажную рамку, цветовая символическая гамма которой зрительно предопределяет направление читательского восприятия. Солнечный цвет опускается на тёмную (не чёрную) гладь озера. Цветовое движение образует **крестообразную** пространственную модель мира, являющуюся, на наш взгляд, одним из ключевых образов рассказа. То, что происходит в лодке, происходит меж двух скрещённых цветовых рубежей: **«жёлтого»** – **«иссиня-чёрного»** и **«голубого»** – **«чёрного»**.

Первая строка рассказа, настраивающая читателя на представление о цикличности времени, – *«год выдался щедрым ...»*, почти сразу приобретает ценностное значение сакральности повторяющегося события, и прямая линия мотива пути сплетается с временным круговоротом, чтобы сойтись в священной сердцевине – **осеннем заполярном озере**. Цикличность времени вписана в цикличность ритмического рисунка: следом за обобщающим **«год»** каждый новый абзац начинается с соединительного союза или частицы: *«Да ещё достались вот эти, не раз схваченные ночными заморозками, разбухшие от влаги грибы-переростки»*, *«Ещё в феврале я загрустил о лете»*, *«И вот лето прошло»*, однако ход мысли, похожий на равномерные удары пульса, сбивается употреблением наречия **«порой»**, вносящим некоторое волнение в гармонические смысловые колебания: *«Порой под шум дождя я щекотал себя мыслью, что неплохо бы провести осенний отпуск на Чёрном море...»* Такое плавное нанизывание абзацев синтаксически продолжает движение, которое уже началось, – внутреннее движение лирического героя (см. временные этапы жизни в начале).

Волна времени выносит нас к *«бледно-жёлтому разливу заполярной осени»*. Лето, продолжающее бросать свои блики, утрачивает значение поры года: приметы лета в рассказе – это воплощение солнца, представление о солнце, переживание его присутствия. Память о солнце становится языком для выражения эстетических и тонких нравственных категорий: *«Отец метр за метром приподнимает сверкающие солнцем мокрые ячеи»*, *«Царство светлой воды»*, *«Солнечные лучи проникают до самого дна, играют на золотистом песке, на тёмной, мягко мерцающей гальке»*. В художественной системе цветообозначений Алексея Полуботы поле цветолексемы **«золотой»** является сквозным и маркирует высшие ценностные категории [см. Блюмина О. В. Семантика цветописа в лирике Алексея Полубота; 10].

С этого момента глаголы в форме прошедшего времени сменяются глаголами в форме настоящего, окончательно утверждающими читателя в том, что дальнейшее повествование – это и есть главное, основное; то, что будет и должно повторяться в человеческой жизни. Не случайно герой возвращается к не так давно пережитому: *«Когда-то, года три или четыре назад, мы рыбачили здесь. Я оживал тогда после тяжёлой испепеляющей любви. Заново открывал для себя мягкое золотое сияние ранней осени»*, и, как вариант **обратимости необратимого**, – воспоминание о детской рыбалке с отцом. Интересно, что прошлые события жизни героя обозначены прошедшим временем, но прошедшим длительным, **имперфектным**, в очередной раз размыкающим пространственно-временные рамки.

Однако пространство, в котором мальчик рыбачил с отцом, «не простое». Пространство это не бытовое, но **«волшебное»** (классификация Ю. М. Лотмана), мифичность его обусловлена лексикой с заданной семантикой **нереальности**: *«загадочным названием Дракон»*, *«причудливо изогнутых»*, *«заколдованной бледно-голубой тишиной»*, *«завораживающей отчётливостью»*, и не явными, но поддерживающими ощущение некоторой запредельности происходящего словообразовательными и синтагматическими средствами: *«причудливо изогнутых»*, *«ледок... потрескивал»* – слабо

выраженная степень интенсивности проявления действия (по- + -ива-) неожиданно соединяется с противоположной характеристикой того же действия – «с завораживающей **отчётливостью**», а в следующей фразе «**потрескивание нетронутого ледка**» становится **самым громким** звуком в заколдованной тундре: «*Мы шли тогда к скалистому озеру с загадочным названием Дракон. Прозрачный воздух искрился солнечной позолотой... На тонких ветвях причудливо изогнутых деревьев ещё светились золотые и медно-багряные листья. Нетронутый ледок под сапогами потрескивал с завораживающей отчётливостью. Не считая редких весёлых восклицаний отца, это были самые громкие звуки в заколдованной бледно-голубой тишине тундры*». Происходит семантический сдвиг: основной прерывисто-смягчительный компонент семантики глагола «**потрескивать**» затушёвывается, проявляя значение, приобретённое «при совместной реализации с семантически ключевым словом» [5], – «в заколдованной... тундре», которое и обеспечивает смысловую эквивалентность разнонаправленным значениям.

Тематическое поле «волшебной» лексики, представляющее собой ассоциативный семантический повтор, предопределяет непрерывность трансформируемого образа. В этом таинственном мире главные и неглавные детали легко смешиваются, меняются местами. Смысловые колебания получают значение **звукописи**, начинают звучать; речь не идёт о собственно звуковой инструментальной речи, эвфонии, или об использовании слов-звукообозначений, акцентирующих художественную мысль автора, или выступающих в символической параллельной роли образов и событий (например, **ручей**, который по-разному шумит в разные периоды жизни героя рассказа «Предзимье», или **ветер**, который **стихает** под вечер). Контекстные метаморфозы **потрескивающего ледка** совсем иного плана. Так же, как и **говорливость** старика, хозяина **избушки**, это не просто дополнительная портретная характеристика его личности. В **тепле** человеческого жилища, посреди тундры, **тёплый** разговор в конце концов «**затухает**», «**словно пламя костра, в которое лень подбросить дров**», и рассказчик «**потеплей**» укрывается «**ватником**» и засыпает. Главное в созданном эмоциональном поле, безусловно, ощущение **тепла**. И «**говорливость старика**» сливается с голосами осенней природы, замирающей на время перед надвигающейся зимой. **Говорливость** хозяина избушки в тёплом замкнутом пространстве сменила звук того самого ручья, к которому герой уже прислушивался. А наутро избушка не проронила ни слова, зато в забытой на валуне кружке «**весело позвякивают льдинки**». Так вот, на наш взгляд, здесь мы имеем дело с **семантической звукописью**, когда семантика звука, вплетённая в идеологическое текстовое полотно, является одним из узлов развёртывания идеи, мотивирующем её развитие, и представляет собой элемент структуры более высокой организации, чем фоника художественного слова, поскольку при всём многообразии функций звуковой организации речи они все, так или иначе, не выходят за рамки функции описательной. В ритмической же составляющей плана содержания эти звучащие слова наделены функционально-образной нагрузкой и имеют «лейтмотивный характер».

В рассказе волшебное пространство детской рыбалки с отцом представляет собой точку, место, откуда ясно, но по-другому видится обыденный мир, ток времени; сиюминутность наполняется всеобщностью: «*Всех этих воспоминаний детства не могло быть без отца. Поэтому я не осуждаю его*». Волшебный мир вкраплён, как островок, в художественное полотно произведения. А в бытовом пространстве вторит ему **избушка**, в которой остаётся на ночь герой и его отец: «*В темноте избушку легко принять за большой, тёмный валун*». И это единственное, замкнутое и вполне бытовое пространство рассказа всё же является тоже своего рода островом, местом, куда можно причалить и откуда предстоит двинуться дальше. На следующее утро, последнее утро рыбалки, из избушки герой встречает новое состояние природы: «*Открыв глаза, я вижу, как струится в приотворённую дверь рассеянный, но необыкновенно ясный свет. Я вскакиваю и выхожу из избушки. Так и есть – первый осенний снег. Верхушки сопки свежо белеют на фоне пасмурного неба. Замершая над околоченным болотцем сосна протянутой лапой ловит редкие промельки снежинок... Мне вдруг вспоминается ранняя юность, такая же ясная, отзывчивая на новые впечатления, как это утро*». Новое это состояние тут же поселилось в сердце рассказчика: «*И хотя ещё вчера мне казалось, что жизнь ушла из ручья, сегодня, глядя на его весёлые, переливчатые струи, мне не хочется верить в это*». В приотворённую дверь **реальной** избушки заглянуло **иное** мироощущение.

В рассказе происходит постоянное взаимодействие миров. Находясь в одном из них, чувствуешь присутствие другого – **иного** – мира. Но миры эти, невзирая на свою несхожесть, не противопоставле-

ны. Перемещение героя в обладающем реальной протяжённостью внешнем пространстве – плавное, постепенное, похожее на сменяющие друг друга пейзажи по берегам реки для наблюдателя, плывущего в лодке. Такая плавность сродни музыкальной гармонии. Мир этот целостен в первую очередь внутренними своими связями, которые непросто разрушить, но и постичь нелегко. К их постижению и направлено пространственное движение в рассказе, ибо «для того, чтобы стать возвышенным», художественное пространство «должно быть не только обширным (безграничным), но и направленным» [2, с. 342]. Читатель выходит за пределы городского бытия (которое, как мы уже видели, не имеет чётких границ с негородским) так, как будто лодку, в которой он плывёт, качнуло, и вот за поворотом реки открывается желанный оком. Из московской осени герой попадает в заповедное время – осень на озере, в тундре. И это очевидное восхождение к следующей ступени в иерархии пространств, пересечение двух движущихся миров: **внутреннего** и **внешнего**. Типизация ситуации, космичность ощущения «**своего**» и «**всеобщего**» во многом основаны на **неупотреблении** в тексте **имён собственных**. То есть роль собственных имён в художественном произведении, которые «характеризуются наибольшим отождествлением имени и обозначаемого объекта» [2, с. 112], в рассказе не релевантна эмоциональному, психологическому, идейно-эстетическому подтексту. Текст для читателя всегда одновременно является частью действительности и средством объяснения эмпирической реальности, и может быть, поэтому человеческие взаимоотношения в свете отсутствия у персонажей собственных имён задают для читателя некоторую жизненную модель этих самых взаимоотношений.

Личные местоимения и существительное «**отец**» определяют тональность читательского восприятия. Описание рыбалки начинается с объединяющего «**Мы**»: «**Мы проверяем сети**». И уже в следующем предложении общность «**мы**» разбивается на «**я**» и «**отец**»: «**Я и отец в небольшой резиновой лодке**». И дальше: «**Вдыхающие ветром берега кружатся вокруг нас**». **Я** и **отец**, переживаемое как отдельность в маленьком колеблемом пространстве (**в небольшой резиновой лодке**), естественно и оправданно. Однако как только пространство расширяется, две отдельные точки снова сливаются в одну. Причём позиция наблюдателя неподвижна, **кружатся берега** – первый рубеж отдаляющегося горизонта: «при бескрайности... пространства передвижение наблюдателя будет проявляться как движение неподвижных предметов, заполняющих простор» [2, с. 312]. «**Я**», «**отец**» и «**мы**» постепенно устанавливают своеобразную гармонию движения. Действия отца и сына порознь напоминают ритмичность пасов в парной спортивной игре (например, в теннисе), правила которой не предполагают участия одного, но и тандем в ней – это не пара, а противостояние: «**Отец метр за метром приподнимает сверкающие солнцем мокрые ячеи. Я осторожно работаю вёслами, стараясь, чтобы лодка не уходила в сторону**». Однако объединённая множественность «**мы**» возникает не только для проявления совместных усилий: «**Мы проверяем сети**», или в момент, когда пространство сужается до границ лодки (см. выше), «**Время от времени мы наплываем на сеть**», но также в совместном **предстоянии** перед **вечностью**, ощущением безмерности окружающего пространства: «**Над нами проплывают лёгкие зовущие облака**». Слияние «**я**» и «**отец**» в «**мы**» теперь происходит по вертикали: «**я смотрю вверх**», точно так же, как оно произошло в абзаце рассказа, сгруппировавшем образы в смысловом фокусе – описания осенней рыбалки с отцом. Общность «**мы**», таким образом становится закреплённой точкой пересечения двух бесконечностей мироздания – вертикальной и горизонтальной. Такое **крестообразное** осмысление пространства делает естественным переход между двумя мирами: реальным (сегодняшним) и сказочным (см. выше воспоминание о детской рыбалке с отцом).

Спецификой пространства в рассказе является доминирующий принцип его разомкнутости, стремление к отсутствию внутренних разграничений. И у героя, и у читателя, даже в замкнутом (избушка) или огороженном более широко (город) локусе, ощущение границы размыто, и горизонт расширяется по мере перемещения героя – здесь речь о мотиве **дороги** как физического движения и мотиве **пути** в значении внутренних изменений. При таком всё усиливающемся звучании принципиальной бескрайности, открытости как универсальной модели бытия только единожды появляется отражённый пейзаж: «**По водной глади скользят, замирая, отражения пепельных облаков. Закат малиновыми разводьями тает в сиренево-сизой глубине озера**». Между тем именно отражение неба, когда образ его словно спускается, «снимает ограничительную поверхность...» и является... выражением инвариантной пространственной модели безграничности» [2, с. 325]. Разовость появления перевёрнутого неба – характерная пауза, минута на размышление между двумя минувшими: **волшебным** и **объективным**, ещё одна ритмическая сбивка, ещё один узелок, связывающий зримое и смутно различимое: «**Ради этих**

минут я согласился пойти на рыбалку» и озеро *«с безоглядной щедростью открывает» «мне, единственному зрителю на его берегах, вечерние сокровища своей души»*. Не случайно именно с этого момента всё рельефней проступает тема **возвращения, обратимости** как непреложного качества жизни. В буквальном смысле мы делаем это вместе с героем: *«В сумерках я возвращаюсь к избушке»*. И более того, благодаря *«закату»*, который *«ещё пытается удержаться за верхушки сопок»*, читателя уже начинает томить неясное, таинственное понимание, что всё возможно. *«Года три или четыре назад»* герой *оживал* здесь, *«заново открывал для себя мягкое золотое сияние ранней осени»*.

В тесном взаимодействии с природой раскрывается внутренний мир героя: вот *«чахлые берёзовые кусты»*, которые *«покорно приготовились»* к *«долгому, тяжёлому оцепенению в снегу»* непременно дождутся *«двух месяцев прохладного зыбкого лета»*, для этого им *«надо перебороть, пережить»* долгую трудную зиму. Принципиальная зыбкость внутренних и внешних границ обнаруживается при постепенном заполнении пространства: *«стая куропаток»*, *«они, вжавшись в сырой мох»*, *«неподвижно»* дожидается *«рассвета»*. Сгущение грамматических компонентов, актуализирует значение повторения, возобновления: префикс *пере-* элементом лексического значения имеет: *«– повторное действие, – перемещение через препятствие, преграду»* (! – О. Б.) [7], глагол *«дождаться»*: *«пробыв какое-то время в ожидании, получить, обрести, воспринять что-н. Д. извести. Д. родных. Д. поезда. и проч.»* [8]. Необратимость физического времени, но обратимость внутреннего состояния человека отзывается антиномичным завершением – оформлением общей идеи текста *«Не знаю, увидимся ли мы вновь»*. Здесь стоит коснуться вопроса о материализации идеи в художественном мире произведения.

В художественной литературе идея может реализовываться в идеологических установках персонажа, в последовательном сюжетном развёртывании её, когда в дальнейшем течении она уточняется, детализируется и, в конце концов, проявляется. Идея может быть представлена авторскими высказываниями, но, так или иначе, она имеет тенденцию к законченности, утверждённости. Эмоциональной и твёрдой, как у Толстого, или идеологически «полифоничной», как у Достоевского, всё равно она стремится к своему онтологическому разрешению [6, с.261]. Я бы назвала линию идеи рассказа *«Предзимье»* прерывистой, нельзя говорить о принципиальной идейной адогматичности, но диктата её, конечно, нет и в помине. Идея разлита в смысловой ритмической организации повествования, речевых её реализациях и отдельных репликах главного героя, которые, кажется, вот-вот натолкнут читателя на основную мысль, но они, словно брошенные, так и остаются висеть в воздухе, без дальнейших комментариев, и автор вновь соединяется с миром, окружающим его: *«Я знал эти места с детства, но только сейчас по-настоящему сроднился с ними. Не знаю, увидимся ли мы вновь»*. *«Мне кажется, что мы плывём навстречу долгой, трудной зиме. Однако уныния, тоски по ушедшему лету нет во мне. Как нет их в суровой, окружающей нас природе»*.

Отсылка к мотиву засыпающей на долгое холодное время и жадно встречающей короткое солнечное лето природе Севера: *«а потом, сгибаясь под тяжестью рюкзаков, два часа идти до ближайшей дороги»* и *«Мне кажется, мы плывём навстречу долгой и трудной зиме»* образуют единое смысловое целое с фрагментами: *«Крохотные оранжево-жёлтые листья на ветках изъедены ржавчиной... Видно, как покорно приготовились они к промозглому ненастью поздней осени, к долгому, тяжёлому оцепенению в снегу, без солнца, без тепла, без ласки. Всё это надо перебороть, пережить ради того, чтобы дождаться двух месяцев прохладного зыбкого лета, вырасти на каких-нибудь полсантиметра и снова впасть в оцепенение»*. *«Не первый раз я замечаю, как перед самым наступлением ночи, мелькая в темноте уже по-зимнему белыми крыльями, на болото бесшумно опускается стая куропаток. Я представляю, как они, вжавшись в сырой мох, неподвижно дожидаются рассвета, и мне кажется, что это сама жизнь замерла, затаилась перед грозной мощью надвигающейся зимы»*. Такая образная переключка лишь удлиняет многоточие, давая возможность читателю дорисовать свой рисунок. Тем не менее, за рамки предложенной канвы читатель уже не волен выйти, и размышления его плывут в русле течения, заданного автором, меняются только пейзажи по берегам, и остаётся ощущение этого плавного движения посреди знакомого мироздания к какой-то неизвестной, но, несомненно, истинной цели. Даже направление этого движения не указано. Река сама знает свой путь.

Такое оценочное многоточие сродни музыкальному произведению, когда только **мелодия**, инструментовка рождает неопределённое чувство, неясное рождение мысли, поэтому *«свидимся ли*

мы вновь» звучит как необязательная формула: вернется сюда герой или нет, не имеет теперь большого значения – важнее, что рыбалка с отцом состоялась. Разобщённость человека и природы **преодолена**, похоже, что герой на пути к себе, истинному.

При видимом отсутствии довлеющего авторского суждения идея проявляется в голосе повествователя, слившемся с пейзажем: *«**Вещи собраны, уложены в лодку. Нам предстоит переплыть Большое озеро, а потом, сгибаясь под тяжестью рюкзаков, два часа идти до ближайшей дороги. Погода испортилась. Низкие облака свинцовыми космами задевают сопки. Озеро чернеет строго и непроницаемо. Я отталкиваюсь от прибрежного валуна и на ходу запрыгиваю в лодку. Старик ещё долго смотрит нам вслед. Вся жизнь – прощание. Неисповедимый замысел судьбы привёл меня к двум озёрам, подобных которым десятки тысяч в нашем краю. Я знал эти места с детства, но только сейчас по-настоящему сроднился с ними. Не знаю, увидимся ли мы вновь»**»*. Как будто сама окружающая рассказчика природа и есть выразитель главной, невысказанной мысли. Оказывается, этого вполне достаточно: *«**Нам предстоит переплыть Большое озеро»*** – вновь объединяющее **«нам»** открывает тему преодоления в абзаце созвучием семантических оттенков глаголов **предстоит** и **переплыть**.

Так же и неожиданная остановка, синкопа: *«**вся жизнь – прощание»*** выводит на неопределённость вывода в предпоследнем абзаце, когда на волне чувства онтологической всеобъемлющей цикличности неуловимость окончательного суждения усиливается неожиданной, содержащей авторскую оценку репликой. Мотив **возвращения** наполняется новой нюансировкой. Не получившая разрешения внешнего, проблема тем не менее внутренне разрешена. Во взгляде героя вокруг – невозможно понять, что для него важно в данную минуту, а что – второстепенно. Бесчисленность и разнообразие бытийных связей определяет нераздельность внутреннего и внешнего, жизни физической и духовного изменения.

Заканчивается рассказ непрямой антитезой: *суровая природа*, в которой нет **тоски**. *«Однако уныния, тоски по ушедшему лету нет во мне. Как нет их в суровой, окружающей нас природе»*. Хотя причины, объясняющие такое противопоставление, в самой фразе не просматриваются, да и предыдущая фраза не содержит указания на то, что природа не грустит, что в ней нет **тоски** по ушедшему **лету**, указания, которое объясняло бы чувство рассказчика. Наоборот, кажется, состояние героя отзывается тому, *«что из провисающих хмурых туч начинает сыпаться снег», «мокрые снежинки залепают глаза», «неуютными каплями стекают за шиворот», вёсла окунаются в «чёрную как смола воду»*. Все эти **«хмурые»** образы, оказывается, подготавливают более ясное восприятие самой последней фразы рассказа. Предчувствие обновлённого переживания героя подготовлено, пожалуй, тем, что отец **усиленно** работает **вёслами**, и их **голубые** (на фоне **серых** оттенков) лопасти **«лихорадочно окунаются в воду»**. Слово бы торопятся сообщить нам о том таинственном главном, ради чего **«неисповедимый замысел судьбы привёл»** главного героя к **«двум озёрам, подобных которым десятки тысяч в нашем краю»**.

Литература:

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407. [Режим доступа <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronmain.html>].

Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 416 с.

Михеева С. Л. Цветовые прилагательные в художественном тексте: семантика и прагматика (на материале произведений А. Грина) // Русский язык в поликультурном мире: сборник научных статей III Международного симпозиума (8–12 июня 2019 г.). В 2-х томах. Т. 2. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. – С. 322–328.

Полубота А. В. Предзвездье // Литературно-художественный альманах Братина. Выпуск 6. – М.: Московский институт социально-культурных программ, 2006. – С. 73–79.

Телия В. Н. Метафора в языке и тексте / В. Н. Телия. – М.: Наука, 1988. 176 с. – С. 37.

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. Мир Чехова: Возникновение и утверждение / А. П. Чудаков. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 704 с. – С. 29.

Интернет-ресурсы: <https://ru.wiktionary.org/wiki/пере-> (дата обращения: 04.11.2019.)
<https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Ozhegov-term-7230.htm> (дата обращения: 04.11.2019.)
<http://www.book.lib-i.ru/25filologiya/352454-1-1997-potapova-prokopenko-opitu-izucheniya-semantiko-sintaksicheskoy-ritmizacii-tekstov-hudozhestvennoy.php> (дата обращения: 04.11.2019.)

Блюмина О. В. Семантика цветописи в лирике Алексея Полубота. Режим доступа: <http://moloko.ruspole.info/node/10334> (дата обращения: 04.11.2019)